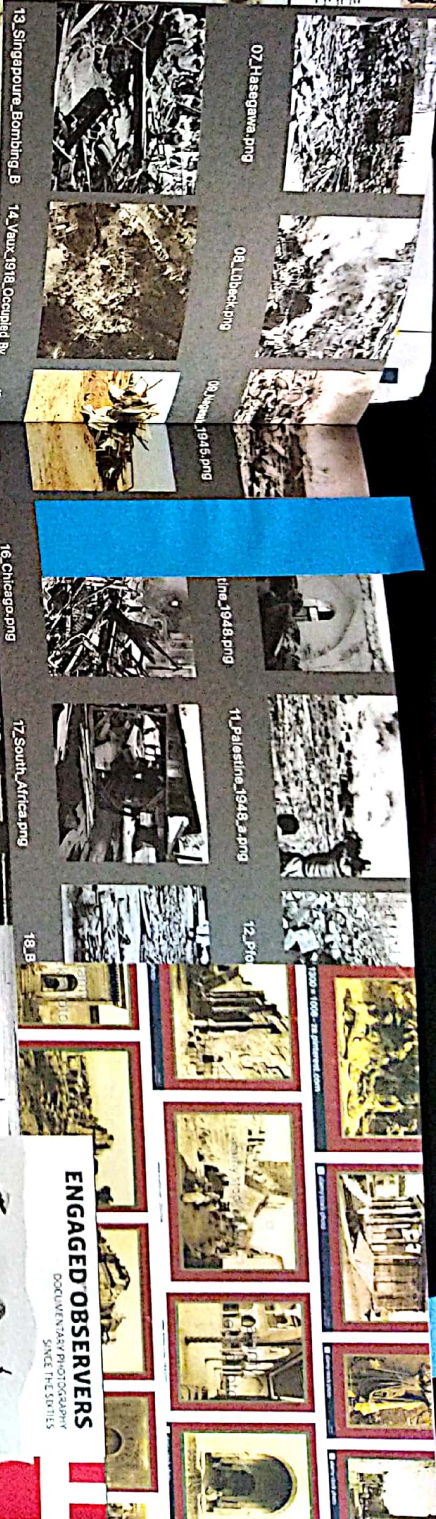
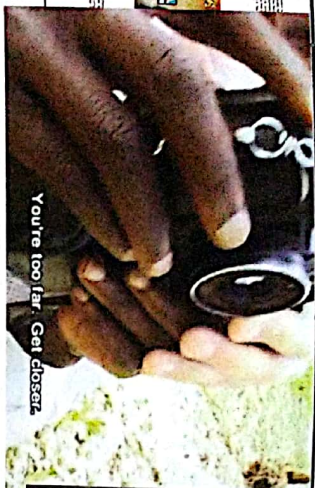
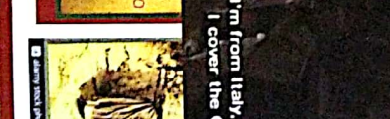
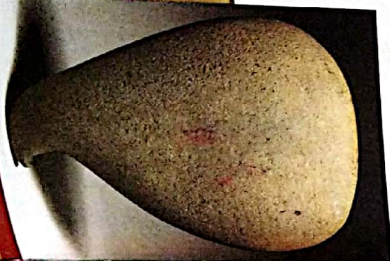
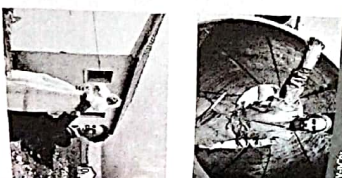


DESAPRENDENDO MOMENTOS DECISIVOS

Nestes ensaios, baseados em seu novo livro *História potencial*, a pesquisadora israelense **ARIELLA AZOULAY** questiona as origens modernas da fotografia e sua relação com o colonialismo e a violência imperial: como reconhecer e mudar essa história?



The first-born boy in the



Maps

The Home of Ethnically Cleansed & Occupied Palestinians

Oral History

Zionist FAQ

Satellite View

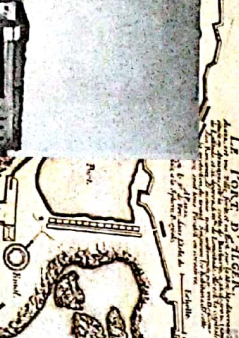
Zionist Quotes

Search

The Conflict 101

2

the concerned photographer



1. DESAPRENDENDO AS ORIGENS DA FOTOGRAFIA

Imagine que as origens da fotografia remontem a 1492.

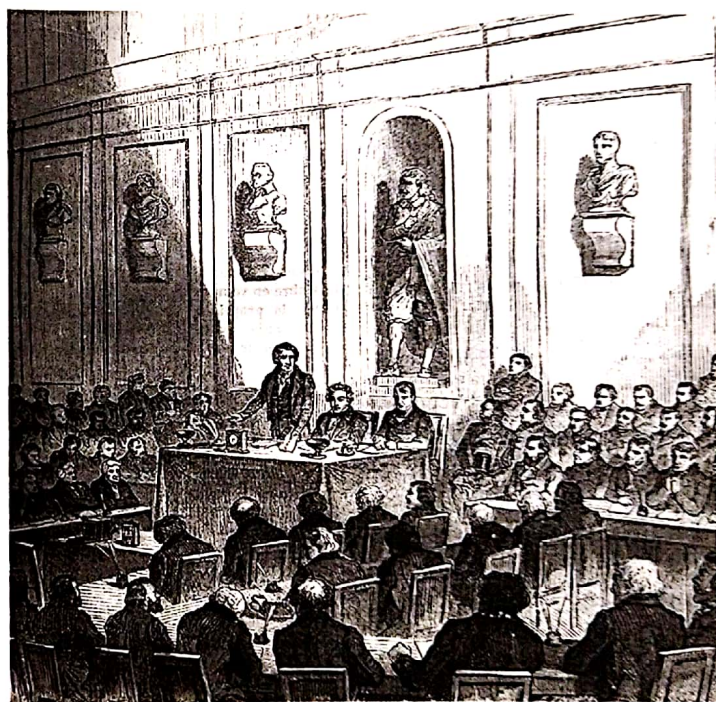
O que isso significaria? Primeiro e antes de tudo, que deveríamos desaprender as origens da fotografia conforme definidas pelos que foram coroados como seus inventores e por outros empreendedores privados e estatais, assim como sua associação com uma tecnologia que pode ser reduzida a aparelhos específicos carregados por operadores individuais.

Em *O contrato civil da fotografia* (2008), propus deslocar as origens da fotografia do domínio da tecnologia para o corpo político dos usuários e reconstruir uma história potencial da fotografia a partir de suas práticas. Minha tentativa de reconfigurar a fotografia ainda era definida pela suposição de que ela poderia ser compreendida como um campo separado, e, portanto, situada no início do século 19. Aqui, com base no meu próximo livro, *História potencial: desaprendendo o imperialismo*, também questiono a temporalidade e a espacialidade imperiais, e tento abordar o mundo em que a fotografia poderia surgir. Não se trata de questionar o exato momento da origem da fotografia e propor que esse aparato óptico ou aquela substância química a tornaram possível. E sim de questionar as formações políticas que permitiram proclamar e institucionalizar a ideia de que certas práticas usadas como parte de campanhas imperiais amplas e violentas não têm relação com essa violência, de modo que se pode narrá-la de uma perspectiva externa. Deixe-me formular a questão diretamente: como os autores de diferentes histórias e teorias da fotografia sabem que ela foi inventada em algum momento no início do século 19? Eles – nós – herdaram esse conhecimento dos interessados em sua promoção. Explicar a fotografia com base na narrativa de seus promotores é como registrar a violência imperial nos termos daqueles que a exerceram, declarando que eles haviam descoberto um “novo mundo”.

A invenção do Novo Mundo e a invenção da fotografia não são eventos independentes. A sugestão de que as origens da fotografia remontam a 1492 é uma tentativa de enfraquecer a temporalidade imperial imposta naquela época, que permitiu que as pessoas acreditassem, experimentassem e descrevessem coisas interconectadas como se fossem separadas, definidas por seu caráter de novidade. Em outros termos, para a fotografia surgir como uma nova tecnologia no final de 1830, a centralidade dos direitos imperiais nos quais ela foi baseada teria de ser ignorada, negada ou sublimada, ou, pelo menos, varrida para debaixo do tapete, sem ser percebida como constituinte da operação da fotografia como uma tecnologia. Colocar esses direitos em primeiro plano exige um exercício simultâneo: desaprender as origens consagradas da fotografia e as do “novo mundo”, suas conotações espaciais e temporais – ainda hoje associadas de perto com a modernidade e “a era dos descobrimentos” – e, em vez disso, observar a configuração da violência imperial e sua manifestação em direitos.

Por violência imperial, me refiro a toda empreitada de destruir os mundos de símbolos, atividades e tecidos sociais existentes e substituí-los por um “novo mundo”

de objetos, classificações, leis, tecnologias e significados. Nesse suposto “novo mundo”, populações locais e recursos são considerados problemas ou soluções, oportunidades ou obstáculos, e são designados para papéis, espaços e funções específicos. Por meio desses processos, conjuntos de direitos que eram próprios de cada mundo e circunscritos em sua organização material são destruídos para que os direitos imperiais sejam impostos. Entre eles, estão *o direito de destruir mundos existentes; o direito de produzir um novo mundo em seu lugar; o direito sobre os outros* que tiveram seus mundos destruídos junto com os direitos de que usufruíam em suas comunidades; e *o direito de declarar o que é novo, e, consequentemente, o que é obsoleto*. A associação do “novo” a qualquer coisa imposta pelo imperialismo é parte constituinte da violência imperialista: transforma a oposição a suas ações, suas invenções e sua atribuição de direitos em uma conservadora, primitiva e irremediável “corrida contra o tempo” – isto é, contra o progresso –, em vez de uma corrida contra o imperialismo. O assassinato de 5 mil egípcios que lutaram contra a invasão de Napoleão a seus locais sagrados e a pilhagem de antigos tesouros – que seriam “resgatados” e expostos no novo museu de Napoleão em Paris – é apenas um exemplo. Nas histórias imperiais das novas tecnologias de visualização, a resistência e o assassinato dessas pessoas não existe, enquanto as imagens dos tesouros saqueados no Egito, que revelam detalhes quase fotográficos, se tornaram referência, indicando o que a fotografia viria a aprimorar. Voltarei a esse ponto na quarta parte deste ensaio, quando discuto a Grande Marcha do Retorno, um marco contra o imperialismo e os aparatos que buscam decretar a obsolescência e enterrar as justas reivindicações dos manifestantes palestinos sob o “prazo de prescrição”, negando sua tentativa de reverter a declaração de um “novo” Estado em sua terra natal.



Dominique François Arago apresenta a descoberta do daguerreótipo, L'Académie des Sciences, Paris, 10 de agosto de 1839 (detalhe)

Minha proposição é que a fotografia não deu início a um novo mundo; contudo, sua construção foi beneficiada pela pilhagem, pelas divisões e pelos direitos imperiais que estavam operando na colonização do mundo-que-já-estava-lá, que coube à fotografia documentar, registrar e contemplar. Para reconhecer que as origens da fotografia estão em 1492, temos que desaprender o conhecimento e a *expertise* que nos convencem de que ela tem suas próprias origens, histórias, práticas ou futuros, e explorá-la como parte do mundo imperialista em que nós operamos como acadêmicos, fotógrafos ou curadores. Deixe-me comentar brevemente um trecho do conhecido e amplamente citado relatório de Dominique François Arago, apresentado em 1839 diante da Câmara dos Deputados da França e considerado um momento fundador na narrativa da fotografia. O discurso é citado com frequência como uma tentativa de definir e defender a nova prática e a tecnologia

da fotografia. No entanto, proponho lê-lo como uma performance que naturaliza premissas imperialistas preexistentes, que prepararam o terreno na qual a “nova” invenção pôde surgir.

“Enquanto essas imagens são exibidas para vocês, todos imaginarão as vantagens extraordinárias que poderiam ter derivado de um meio de reprodução tão rápido e exato durante a expedição ao Egito; todos perceberão que, se tivéssemos a fotografia em 1798, nós hoje possuiríamos registros pictóricos fidedignos daquilo de que o mundo ilustrado é eternamente carente devido à ganância dos árabes e ao vandalismo de certos viajantes. Copiar milhões de hieróglifos que cobrem o interior dos grandes monumentos de Tebas, Mênfis, Karnak e outros exigiria décadas e legiões de desenhistas. Com o *daguerreótipo*, uma pessoa seria o bastante para realizar esse imenso trabalho com sucesso.”¹

Que Arago, um estadista e um homem de seu tempo, confirme as premissas imperialistas da fotografia e elogie seus objetivos não é surpresa. O que é impressionante, e deveria ser alarmante, é como a performance de naturalização dessas premissas é reiterada nos textos de não estadistas, incluindo autores que rejeitaram as ordens e os objetivos imperialistas, como Walter Benjamin, em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”: “[A] reprodução técnica atingiu tal padrão de qualidade que ela não somente podia transformar em seus objetos a totalidade das obras de arte tradicionais, submetendo-as a transformações profundas, como conquistar para si um lugar próprio entre os procedimentos artísticos. Para estudar esse padrão, nada é mais instrutivo que examinar como suas duas funções – a reprodução da obra de arte e a arte cinematográfica – repercutem uma sobre a outra.”²

Tais reiterações não evidenciam a natureza da “nova” tecnologia, mas a maneira como a fotografia, entre outras tecnologias, estava enraizada nas estruturas imperiais de poder e de legitimação da violência na forma de direitos exercidos sobre o outro. Para Arago e Benjamin, a existência de imagens e objetos que não foram feitos para ser parte de um repositório imperial da história da arte, constituído física e simbolicamente de obras à espera de serem reproduzidas, sequer é considerada, não é uma questão ou um problema. A reprodução é entendida nesse contexto como um procedimento neutro, pronto para ser usado por aqueles que dispõem dos meios, à revelia do desejo dos donos dos objetos expropriados. É com base nesse pressuposto e nesse entendimento da reprodução que a fotografia pode ser compreendida e discutida como uma nova tecnologia de produção e reprodução de imagens. Uma linhagem de práticas anteriores teve de ser inventada para a fotografia ser concebida como uma nova aquisição, uma tecnologia que alterava ou aprimorava – de forma substancial e em diferentes níveis – a qualidade final do produto. Nessa relação entre meios e fim, a fotografia é não apenas interpretada como um meio para um fim, mas também é entendida como uma obviedade, e a existência de objetos como simplesmente dados ao olhar – da câmera, nesse caso – é pressuposta e confirmada.

O contexto do discurso de Arago possibilita a reconstrução do regime de direitos e privilégios que estava envolvido na defesa da fotografia. Que o mundo e os mundos dos outros sejam feitos para serem exibidos não é uma questão

1 Relatório de Dominique François Arago, em *Classic Essays on Photography*, Alan Trachtenberg (org.). Leete's Island Books, 1980, p. 17. Grifos da autora.

2 Walter Benjamin. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. Brasiliense, 1996. Grifos da autora.

para Arago, tampouco é uma questão para todos, exceto para certo público a quem Arago se dirige com um “você” familiar, um público de homens brancos como ele, políticos franceses e cientistas. A aquisição dos direitos de dissecar e estudar os mundos das pessoas – da qual a expedição napoleônica mencionada é um exemplo paradigmático – e transformar seus fragmentos em obras a serem meticulosamente copiadas, com exatidão e precisão, não é considerado um problema, mas um direito adquirido. Para que isso acontecesse, aqueles afetados pela violência – facilitada, entre outras coisas, pelos novos meios de reprodução, que foram impostos e usados sistematicamente pela brigada napoleônica de desenhistas durante a expedição ao Egito – deveriam ser discriminados e excluídos dos debates em que o futuro da fotografia é discutido, enquanto o direito de operá-la é direta e indiretamente definido por certa classe à custa de outras.

Em 1839, os invocados pelo “você” de Arago já tinham sido responsáveis por grandes desastres, incluindo genocídios, sociocídios e culturicídios na África do Norte, na África Ocidental e nas ilhas do Caribe. Tinham naturalizado e legalizado esses atos através de instituições internacionais e leis, e instituíram seu direito de dominar os mundos dos outros. Naquele ponto, o destinatário universal implícito no “todos” de Arago era fictício não apenas por ser excludente, mas principalmente porque os supostos destinatários não poderiam nunca ser universais sem dissecar, isolar e sancionar a experiência de violência como outra coisa. A violência de exigir que tudo seja mostrado e exibido ao olhar é apagada e negada quando o direito em questão é somente o direito de ver. Se o direito de não existir tudo – que existia em diversos lugares invadidos pelos agentes imperiais – fosse respeitado, um direito universal de ver que contempla a “todos” e franqueia acesso ilimitado ao que existe no mundo não poderia ser fundado. Portanto, estender o direito de ver, ao ponto de fazer do “todos” um autêntico universal, não é possível sem perpetrar mais uma violência: a de rejeitar que os objetos não são universais, que eles têm diferentes funções e variados modos e graus de visibilidade e acesso em suas comunidades. A universalização forçada dos objetos era necessária para a invenção de um espectador supostamente universalizado; isso só foi possível porque as pessoas para quem os objetos são importantes foram expropriadas, assim como seu direito de tratar esses objetos como uma herança dos seus ancestrais e usá-los para continuar a proteger os seus mundos.

Proteger o próprio mundo contra a invasão do “novo” não é uma questão de estender os privilégios imperiais aos outros, mas de questionar a autoridade imperial de impor um direito universal a mundos heterogêneos, cujos integrantes mantêm uma relação diferente com o mundo material, em que objetos não são organizados apenas para serem vistos. Se o princípio de que nem tudo deveria ser visto por todos fosse respeitado, a existência de um direito universal de ver seria uma fraude total. Quando a fotografia surgiu, ela não interrompeu a pilhagem que tornou os outros e seus mundos disponíveis para poucos. Ao contrário, a fotografia acelerou e forneceu mais oportunidades e modos de prosseguir com essa pilhagem.

A fotografia não iniciou um novo mundo; sua construção foi beneficiada pela pilhagem, pelas divisões e pelos direitos imperiais que operavam na colonização do mundo-que-já-estava-lá.



Exemplos de destruição,
lugares diferentes,
tempos diferentes

2. DESAPRENDENDO IMAGENS DE DESTRUIÇÃO

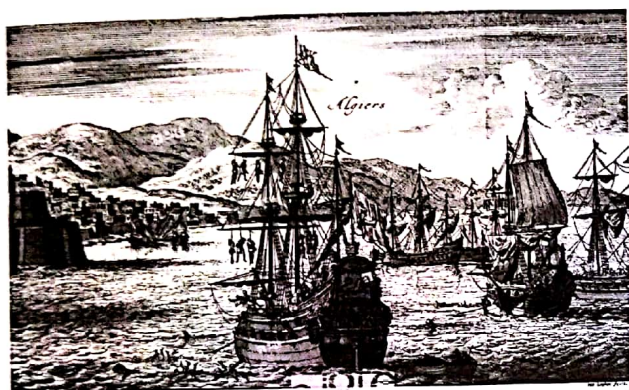
Embarcar nessa excursão à origem da fotografia em 1492 – explorando essa perspectiva com a fotografia e por meio dela – exige que se abandone a temporalidade linear imperial e a forma como ela separa os tempos: passado, presente e futuro. É preciso se relacionar com o mundo imperial de uma perspectiva não normatizada e estar comprometido com a ideia de revogar, em vez de ignorar ou negar, os direitos impostos pelos impérios e distribuídos como parte da destruição de mundos diversos. Para elucidar essa trajetória, vou começar com algumas fotografias feitas em diferentes momentos e locais, que me proponho a explorar como relatos dos primórdios das expedições imperiais. Obviamente, não temos fotos da destruição em massa do final do século 15, mas também não temos imagens que mostrem a destruição de tantos outros lugares, em períodos em que o registro fotográfico seria possível. Isso não significa que a destruição não aconteceu, ou que ocorreria de modo diferente, se o objetivo fosse eliminar quaisquer elementos desses mundos que resistissem à implementação de empreitadas imperiais. Significa, sim, que nossos protocolos de documentação são insuficientes e podem até mesmo obstruir a tentativa de entender a destruição não como um evento inesperado, específico ou local, mas como difuso e constituinte da modernidade – seu principal empreendimento. Pois o que se difundiu desde 1492 e mudou nossa percepção não foi este ou aquele aparato tecnológico, como a Kodak Brownie ou seus produtos, isto é, as

3 A premissa de que a fotografia “alterou nossos modos de percepção” – veja, por exemplo: Heinz K. Henish e Bridget A. Henish. *The Photographic Experience 1839-1914: Images and attitudes* (1993) –, que se vale, sem questionar, de várias das histórias e teorias da fotografia, possibilita minimizar o ataque à nossa percepção com a transformação da violência em um dado objetivo a ser capturado por aparelhos tecnológicos.

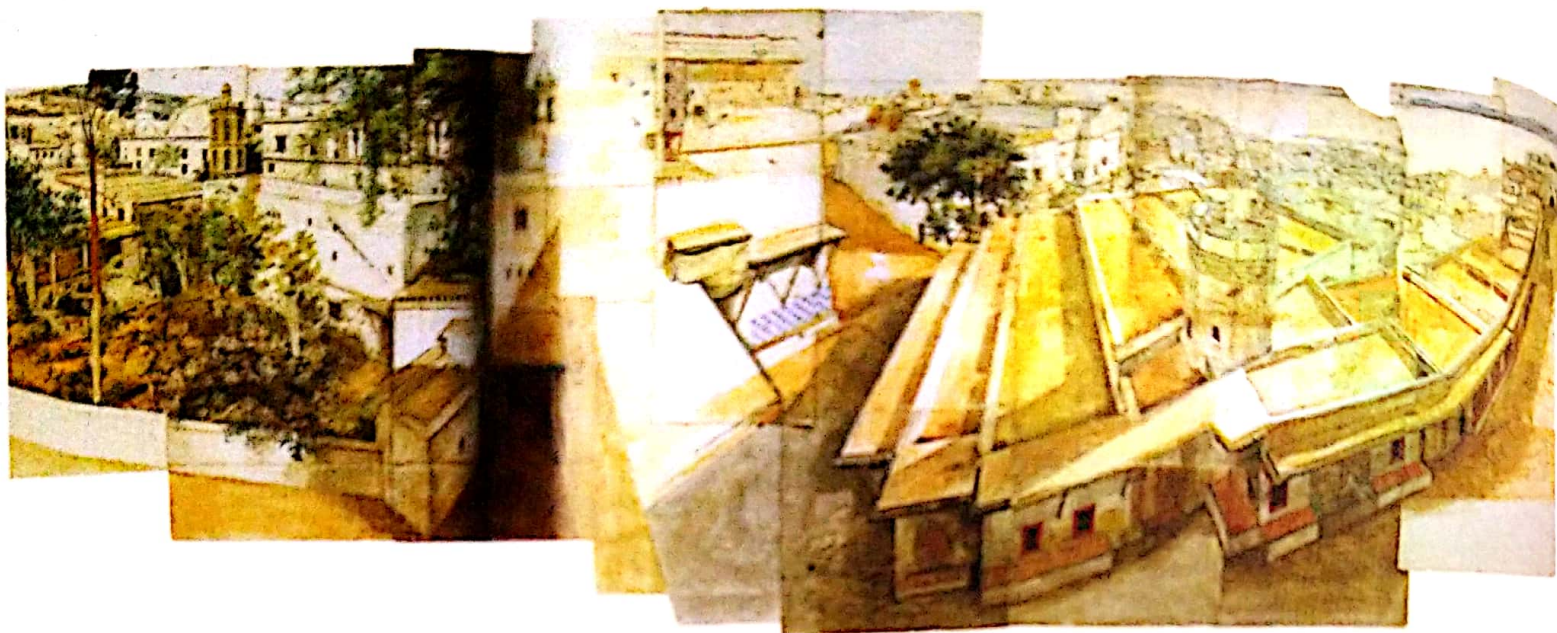
4 Para um estudo sobre o seu trabalho durante a conquista da Argélia, veja: John Zarobell. “Jean Charles Langlois’s Panorama of Algiers (1833) and the Prospective Colonial Landscape”, em *Art History*, v. 26, n. 5, pp. 638-68, nov. 2003.

fotografias – uma afirmação feita e repetida no discurso sobre a fotografia –, mas a destruição.³ Portanto, em vez de conceber a fotografia como um meio de registrar episódios pontuais de destruição, nós precisamos nos perguntar de que maneira ela participou da destruição e, finalmente, analisar como, e se, a partir desse reconhecimento, a fotografia pode nos ajudar a imaginar formas de sair dela.

Deixe-me começar com três gravuras aleatórias de Argel e seu porto. O que elas têm em comum é o ponto de vista de estrangeiros se aproximando da cidade e olhando para ela de fora. Com a invasão francesa da Argélia, esse ponto de vista é invertido. Integrante da missão dos poderes coloniais na Argélia, Langlois recebeu das forças militares o direito imperial de assumir uma posição no coração da Casabá – onde, aliás, ele não era bem-vindo – e produzir múltiplas imagens da cidade com a câmera obscura. Tomadas a partir do interior, suas imagens apresentam uma vista de dentro para fora, da cidade fortificada em direção ao mar.⁴



Três desenhos da vista geral de Argel (El-Djezair): *Navios alemães no porto de Argel*, de Jan Luyken (1649-1712), Biblioteca Nacional da França, Paris; *Porto de Argel* (1690), gravura, e *O porto de Argel*, mapa da cidade fortificada, Argel, Argélia



Coronel Jean-Charles Langlois, montagem de 23 estudos para um panorama de Argel, Argélia, 1832

Langlois criou com essas imagens uma vista panorâmica da cidade, que ele exibiu, logo depois, em uma das muitas estruturas para panoramas em Paris. Sem décadas de bombardeios imperiais e a colonização da cidade pela França, em 1830, esse ponto de vista panorâmico de uma cidade estrangeira cujos habitantes desapareceram não seria possível, como nos lembra o historiador de arte John Zarobell.



Grande Praça de Argel (1830), de Jean-Charles Langlois. Museu de Belas-Artes, Caen, França

Um relato visual suavizado de uma cidade demolida está incluído no caderno de Langlois. Para um relato mais abrangente da destruição, deveríamos procurar em outro lugar e através de lentes diferentes. Como sugeri, minha premissa é que a ubiquidade da destruição antecede e possibilita a ubiquidade dos fotografos. A última deriva da primeira e deve ser compreendida em relação a ela.



Resultados de busca
por "Irmãos Neurdein"
e "Argélia" no Google

Partindo dessa perspectiva, proponho abordar o vasto empreendimento fotográfico de registrar belos edifícios e o povo exótico da Argélia – um projeto que foi conduzido explicitamente para a publicidade, como forma de atrair turistas franceses e colonizadores a aproveitar as belezas do país – metonimicamente como parte da destruição da Argélia. Essa empreitada foi conduzida pelos irmãos Neurdein e financiada pelo governo francês. Enquanto o regime militar dava continuidade a seu projeto de destruição, outro grupo de agentes imperiais seguia documentando e preservando, por curtos ou longos períodos, a “melhor amostra” da arquitetura argelina devastada.

Nessas fotografias, e em outras feitas poucos séculos depois da invenção do novo mundo, convido a observar o exercício dos mesmos direitos imperiais que já tinham sido proclamados e promulgados nas primeiras cartas escritas por Américo Vespúcio na virada do século 15. Esses novos direitos, cujo exercício envolvia a destruição em massa, são fabricados sob o pretexto de promover o conhecimento decorrente da descoberta de “novos mundos”.

No início da primeira de suas quatro cartas, Vespúcio descreve o que foi *dado* a eles pelo povo que sua expedição encontrou: “O que nós pedíamos, eles logo nos davam, embora mais por medo do que por amor”.⁵ Não surpreende, uma vez que 22 deles eram “homens bem armados”. Vespúcio prossegue: “A cada dia descobrimos um número infinito de povos e várias linguagens, até que, após navegar 2 mil quilômetros ao longo da costa, começamos a encontrar povos que não queriam nossa amizade”. Logo depois, Vespúcio começa a descrever esses povos como inimigos, pois eles se colocavam no caminho dos invasores, e “impediam nosso desembarque, então fomos forçados a lutar com eles”.

O que era supostamente o *direito de prosseguir com sua missão e ter acesso ilimitado a qualquer lugar, inclusive a espaços sagrados* não podia ser cerceado por outras pessoas descritas como bem instaladas em seu próprio mundo, cujas casas são “construídas com muita habilidade” e “cheias de lã de algodão de qualidade”,

⁵ Américo Vespúcio. *Letters from a New World: Amerigo Vespucci's Discovery of America*. Luciano Formisano (org.). Trad. David Jacobson. Marsilio, 1992, pp. 10-16.

mas que também estavam “nuas, sempre temerosas, e de mente frágil”. Vespúcio e seu homens continuaram a lutar contra os habitantes locais que se opunham às suas invasões, até que “derrotaram e mataram 150 deles, ateando fogo em 180 casas”.

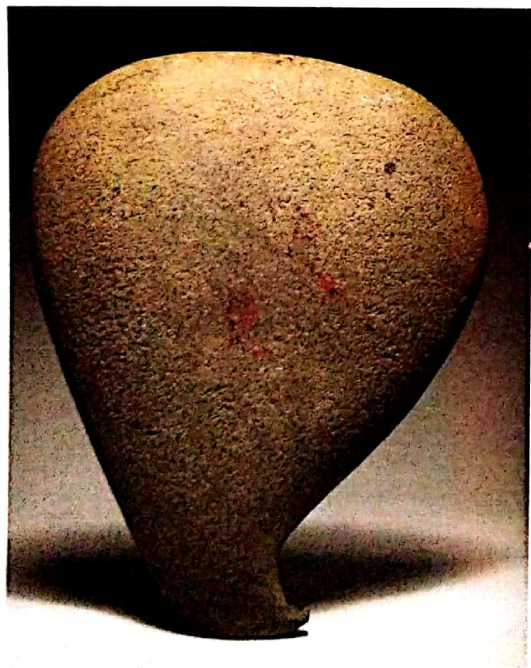
Vespúcio conclui a primeira carta com as conquistas de sua expedição articulando uma lista dos bens que eles “levaram de volta”. Essa colheita não é apresentada como um exercício de violência contra habitantes nativos de locais que eles invadiram. Em vez disso, é descrita como uma expressão do olhar afiado do invasor, seu conhecimento do que poderia agradar seus soberanos, e resultado do exercício do *direito de se apropriar da riqueza, dos recursos e do trabalho dos outros*: “Nós levamos de volta pérolas e ouro em estado bruto ou incipiente. Levamos duas rochas. Levamos um grande pedaço de cristal. Levamos 14 pérolas cor de carne.”

Proponho continuar a leitura dessas cartas fora das restrições do arquivo, que nos convida a supor que elas pertençam a uma fase primária do imperialismo, do capitalismo ou da globalização e, em vez disso, reconstruir a partir delas o con-

junto de direitos imperiais que continuam a sustentar a base dos nossos regimes políticos. Sabe-se muito bem que essas expedições não acabaram com Vespúcio: “nós” trouxemos de volta – com muito cuidado, perante muitos desafios e sob vários protocolos de preservação bem estabelecidos – espécimes, objetos preciosos, arte e riqueza, destruindo o tecido social, as estruturas políticas e os sistemas de direitos dos quais faziam parte.

Quero encerrar esta seção com a fotografia de um único objeto. Cuidadosamente coletado e preservado num museu francês, esse objeto taino não pode ser reduzido ao que foi feito dele – uma obra de arte que se encaixa em seu lugar “certo” numa história da arte imperial. Tampouco pode ser reduzido ao valor documental de sua fotografia, complementada por seus metadados, que certificam quando e onde foi tirada e a identidade do objeto fotografado. É apenas por meio das ide-

ologias imperiais, tais como a da documentação ou a de uma arte universal, que podemos ver esse objeto isolado como algo além da síntese da violência imperial envolvida na aniquilação dos povos a que ele pertencia. Decifrando a informação fotográfica de modo diferente e desaprendendo os protocolos de documentação, essa imagem não pode mais ser vista como uma obra de arte de uma era passada, mas, em vez disso, como um objeto em que se inscrevem direitos não imperiais que poderiam ser restaurados.



Machado ceremonial porto-riquenho feito de pedra, séculos 3-10, Museu do Homem, Paris, do catálogo *A arte taino*, Musée du Petit Palais

3. DESAPRENDENDO O CONHECIMENTO ESPECIALIZADO E ABALANDO A POSIÇÃO DO ESPECIALISTA

pela atividade concomitante de destruir e fabricar “novos” mundos, povos foram privados de uma vida ativa e suas diversas atividades reduzidas e adequadas a esquemas maiores de produção e fabricação de mundos. Por meio desses esquemas, os povos dominados foram divididos em diferentes grupos e alocados em determinadas ocupações, principalmente funções pouco qualificadas, que, por sua vez, permitiam a criação de estratos distintos de profissionais com o propósito vocacional de arquitetar “novos” mundos e dotá-los de novas tecnologias. Tais profissões abarcaram especialistas em domínios distintos – economia, lei, política, cultura, arte, saúde, educação, e assim por diante –, que foram diferenciados e mantidos separados, em mundos racializados engendrados pelo imperialismo. Especialistas em cada domínio gozam do direito de moldar sociedades de acordo com sua visão ou vontade, estudá-las e inventar modelos visionários para fornecer soluções a problemas criados por outros especialistas.

A fotografia foi moldada de acordo com esse ideal, com sua própria categoria de especialistas. Essa classe de profissionais especializados nega seu envolvimento na constituição e perpetuação do regime imperial e rapidamente se convence de que não estava exercendo direitos imperiais, mas documentando e reportando os erros do regime, agindo pelo bem comum. A epítome disso é a ideia do “fotógrafo engajado”, que também é o título de uma exposição influente, uma entre as várias em que a figura do fotógrafo é construída como a de um herói à parte.

Contudo, em troca de alguns de seus direitos de exclusividade – não necessariamente recompensadores do ponto de vista financeiro –, fotógrafos foram mobilizados para representar esses direitos imperiais como se estivessem desconectados do regime de violência. É a partir dessa negação estrutural que a tradição da fotografia engajada pôde inventar o protocolo do documentário como meio de produzir objetos que foram fabricados de forma violenta por atores imperiais, um modo de estar moralmente engajado entre seus pares.

Assim, por exemplo, fotógrafos da Magnum, como David Seymour ou Robert Capa, podiam retratar a pilhagem da Palestina como a criação de um novo Estado ou um mundo no qual a soberania judaica triunfaria, associando a situação deplorável dos palestinos com as dificuldades encaradas pelos migrantes judeus, que, naquele ponto, foram transformados em guardiões



Fotógrafos engajados,
seleção de capas de livros

Service at an improvised synagogue in the village of Alma. The service is held by a group of immigrants from San Nicandro Gargancio, Italy, who became converts to Judaism.



**Funeral
Israel, 1953**



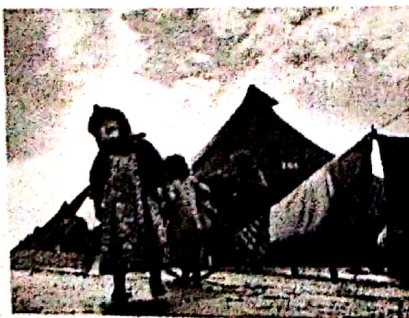
**Israeli welder and pipeline.
Israel, 1954**



Israel, 1951

The first-born boy in the pioneer kibbutz of Alma.

must be very tired, for she doesn't play with the other children. She hardly moves; only her big dark eyes follow all my movements. It's not easy always to stand aside and be unable to do anything except record the sufferings around one."



**Refugee Camp
Israel, 1948**

John Steinbeck said, "Capa knew what to look for and what to do with it when he found it. He could show the horror of a whole people in the face of a child. His camera caught and held emotion."

Páginas do catálogo
Fotógrafos engajados

da nova soberania. Induzidos ao erro pelos protocolos de documentação que utilizavam, e portanto implicados no que havia de enganoso neles, agindo como se mundos vividos fossem redutíveis a seus componentes imobiliários e a campanhas de construção da nação, esses fotógrafos desconsideraram a dura condição das populações locais, assim como a destruição do comum.⁶ As diferenças entre as situações eram tão indefinidas que os perpetradores podiam ser retratados ora como vítimas, ora como defensores da lei, embora fossem responsáveis pela destruição de um mundo existente e pelo sofrimento dos outros.



Burt Glinn, palestinos
perseguidos pelo Estado
de Israel, 1956

Essas três fotos feitas por Burt Glinn em 1956, no mesmo lugar – a Palestina destruída, o recém-declarado Estado de Israel –, e exibidas em 2017, em Paris, foram apresentadas apenas com sua legenda minimalista original: “Prisioneiros palestinos”. A exposição e a legenda assumem a narrativa imperial como sendo correta e presumem que não há dano em reiterá-la nem necessidade de questionar a autoridade daqueles que adquiriram sua soberania e seus direitos imperiais contra os palestinos, que foram expulsos de suas casas. Esses palestinos não são “prisioneiros”. Em fotos feitas em 1956, em Gaza, eles eram tratados violentamente, tentando voltar para casa, ou quando as forças de ocupação israelenses as invadiam. De qualquer forma, eles foram expulsos de seu lar, a Palestina, dois anos antes, e, quando insistiam no direito de retornar, eram obrigados a incor-

6 Com a rara exceção do fotógrafo George Rodger, que disse: “O mundo inteiro sabia que os israelenses anexaram a Palestina em 1947 e expulsaram os árabes. Entretanto, Capa, Seymour e outros fotógrafos da Magnum continuaram a fotografar a Terra Prometida e divulgar suas imagens pelo mundo [...]. Eu estava do outro lado, como um aliado dos árabes, trabalhando com os refugiados palestinos, eu sabia que suas casas tinham sido destruídas. Mas minha versão desses fatos nunca foi publicada nas revistas.” Texto de apresentação da exposição *Magnum Analog Recovery*, com curadoria de Diane Dufour, Paris, 2017.

porar rótulos como "refugiados" ou "infiltrados", que dotam a cidadania moderna com um conjunto de direitos imperiais para mantê-los nesse papel. Nessas fotografias, eles foram transformados em participantes não reconhecidos: aqueles cujos espaços foram invadidos pelo exercício dos direitos imperiais. Por isso, suas imagens podem continuar a circular, classificadas em categorias imperiais que os fotógrafos frequentemente usam como se fossem porta-vozes desses regimes. Os direitos imperiais, contudo, são derivados da invasão das comunidades dos outros e da destruição dos mundos em que esses outros desfrutavam de determinados direitos. Naturalmente, esses sujeitos não reconhecidos pelos poderes imperiais rejeitam a ideia da fotografia como propriedade privada e sujeita a direitos autorais.

No site *Palestina lembrada*, por exemplo, os palestinos insistem que têm direito a essas fotografias, que são parte do bem comum, e, ao utilizarem as imagens sem permissão, desafiam a ideia da fotografia como objeto sujeito à propriedade privada e à exclusividade. Não foi o fotógrafo quem os expulsou dali, mas, como sua permissão para fotografar é condicionada por aqueles que os expulsaram e pelo regime estabelecido por estes, seu direito não é universal, mas imperial.

Para reconhecer que as origens da fotografia estão em 1492, temos que desaprender que a fotografia tem suas próprias origens, histórias, práticas ou futuros, e explorá-la como parte do mundo imperialista em que nós operamos como acadêmicos, fotógrafos ou curadores.

Site Palestina Lembrada:
palestineremembered.com

The Home of Ethnically Cleansed & Occupied Palestinians			Satellite View	Search
Maps	Oral History	Zionist FAQ	Zionist Quotes	The Conflict 101

Beersheba - بئر السبع : Beersheba soon after occupation, 1951

Help us identify the direction, places, people,...etc. in this picture? Post your comment (1 comment)

 Like Be the first of your friends to like this.

 Tweet



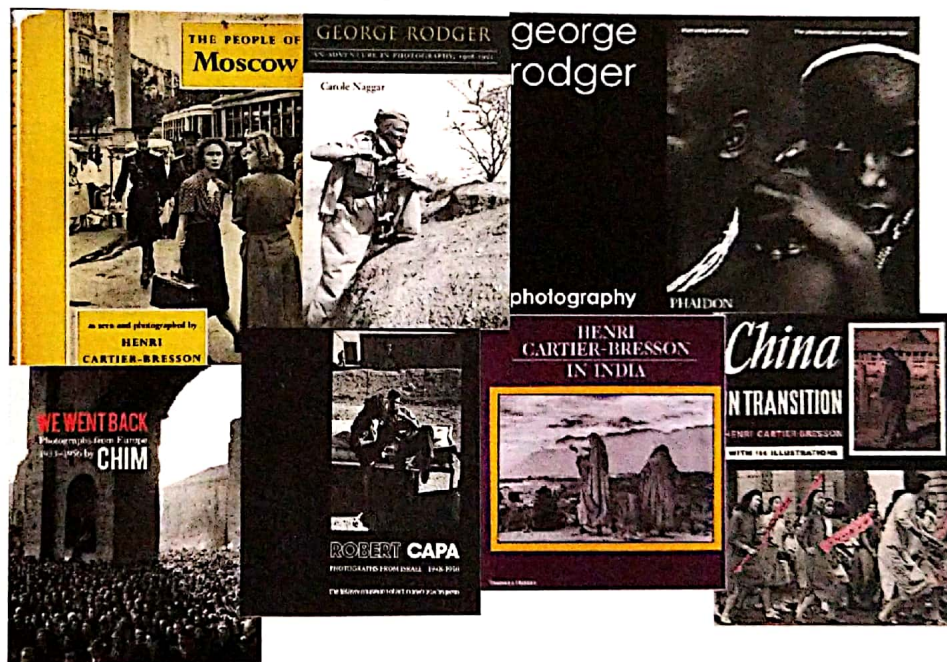
4. DESAPRENDENDO DIREITOS COLONIAIS DE TIRAR (FOTOGRAFIAS)

Milhões de pessoas que foram fotografadas não são mencionadas de nenhuma maneira significativa nas histórias e teorias da fotografia. *A história da fotografia*, de Beaumont Newhall, é um caso emblemático. O quarto capítulo, por exemplo, é intitulado "Retratos para os milhões".⁷ O número de sete dígitos é evocado aqui para celebrar o meio, não o poder das pessoas, cuja tentativa de se sindicalizar em grande escala era frequentemente esmagada em vez de celebrada. Desde um estágio inicial da fotografia, presumia-se que os fotografados, não os espectadores, deveriam fornecer recursos e mão de obra barata ou gratuita para essa empreitada fotográfica de larga escala. Muitos dos envolvidos na fotografia eram considerados figurantes, atores secundários ou matéria-prima, enquanto o trabalho de alguns fotógrafos era destacado para constituir a espinha dorsal da história da fotografia.

Embora não fossem grandes empreendedores imperiais nem visassem ao lucro, fotógrafos gozavam dos direitos imperiais que lhes permitiam ir para praticamente "aonde quisessem". Como afirma a história oficial da Magnum, "naquela época, um fotógrafo tinha uma vantagem considerável: muitas regiões do mundo jamais haviam visto um fotógrafo. Eles podiam escolher ir a quase qualquer lugar que quisessem, como notou [George] Rodger, porque nos primórdios qualquer um poderia 'tirar fotos de quase qualquer coisa, e as revistas estavam clamando por isso'.

O primeiro movimento da Magnum foi dividir o mundo, por assim dizer, em áreas flexíveis de cobertura, com [David] Chim na Europa, [Henri] Cartier-Bresson na Índia e no extremo Oriente, Rodger na África e [Robert] Capa cobrindo o mundo todo e substituindo Bill Vanderbilt (americano que ajudou a fundar a Magnum, mas logo se desligou da agência) nos Estados Unidos."

Uma vez que o trabalho gratuito ou barato é extraído dos outros, fotógrafos agem como intermediários entre os fotografados – os objetos de sua arte – e outros agentes imperiais. É graças a essa troca que eles podiam se beneficiar da dominação imperial dos mercados fotográficos e reivindicar a autoria individual de suas fotografias, ainda que sua produção envolvesse muitas outras pessoas.

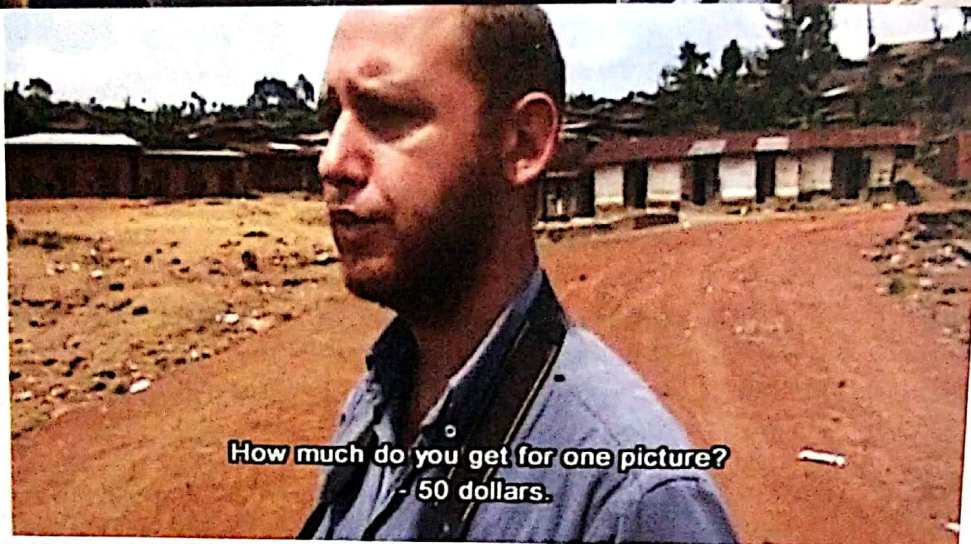


Capas de livros de fotógrafos da agência Magnum

⁷ Beaumont Newhall. *The History of Photography: From 1839 to the Present*. Museum of Modern Art, 1949, p. 7.



I'm from Italy, but I'm based in Kigali.
I cover the Congo and the region.

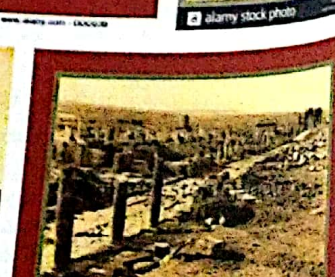
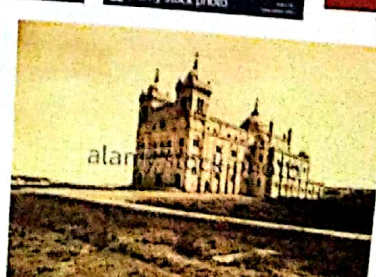


How much do you get for one picture?
- 50 dollars.

- Venho da Itália, mas estou morando
em Kigali. Cubro o Congo e a região.
- Quanto você recebe por uma foto?
- 50 dólares.
Cenas de Episódio III: desfrute da
pobreza (2008), filme de Renzo Manera

Ao ser concedido o direito de privar os outros participantes de seu quinhão
na fotografia, fotógrafos não necessariamente enriqueceram, mas possibilitaram
que grandes corporações, coleções e instituições lucrassem com o trabalho gra-
tuito e com a presença dos incontáveis fotografados que abasteciam a indústria.

Resultados de busca no
Google por: "tipos/Argélia"



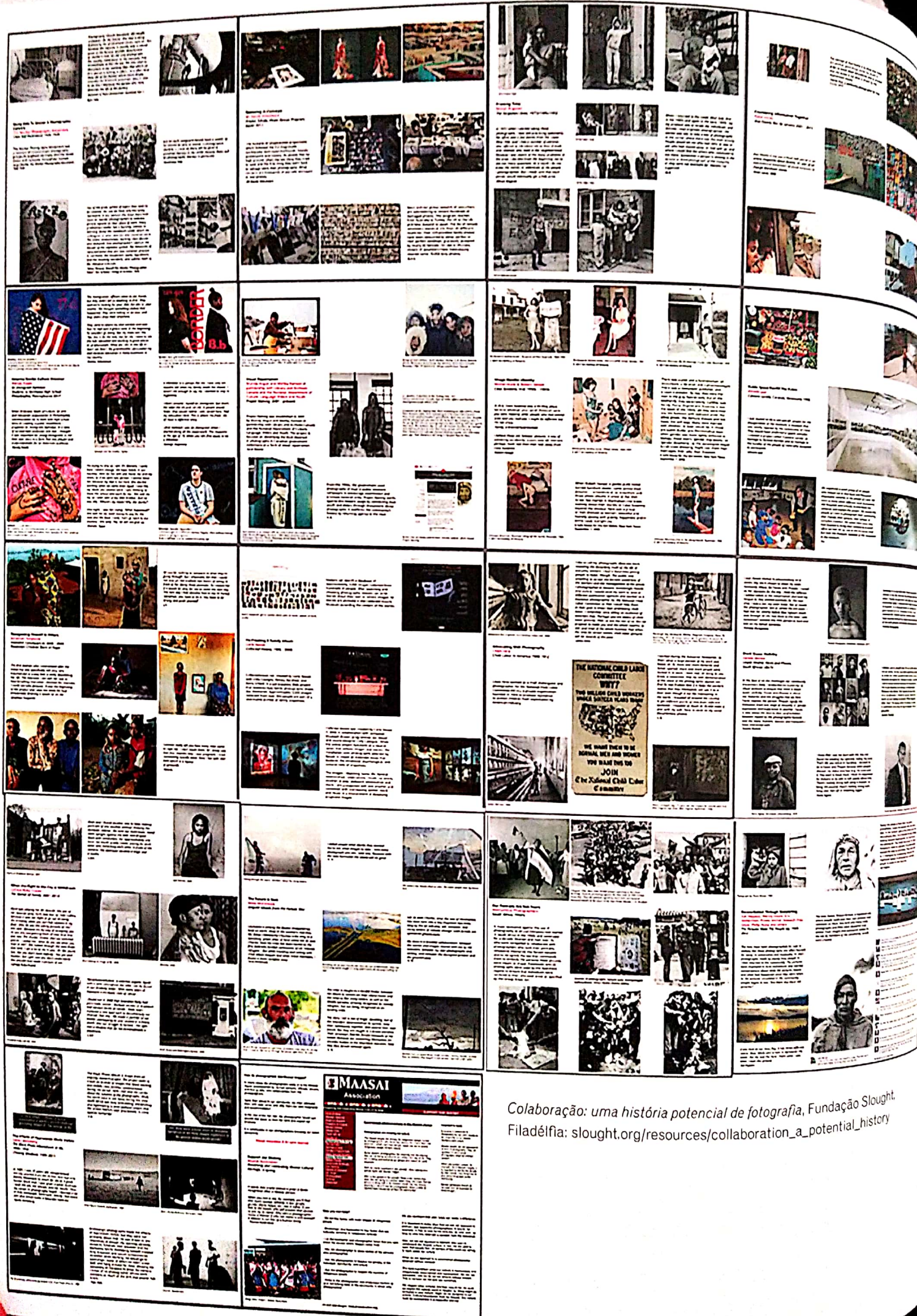
Não surpreende que tais direitos, que não estão inscritos em nenhuma comunidade, poderiam ser revogados tão facilmente quanto eram concedidos, e sem o menor remorso. Os fotógrafos também poderiam ser dispensados, se não fossem mais necessários. É o que aconteceu com a apropriação massiva da fotografia pelas corporações de bancos de imagens, que reivindicaram a propriedade do trabalho "deles". Isso pode ser visto na reprodução de uma busca aleatória no Google pelos termos "tipos/Argélia": o que já foi propriedade dos irmãos Neurdein agora é distribuído como propriedade do banco de imagens Alamy.⁸

Como agentes culturais, os fotógrafos não gozavam dos mesmos privilégios dos agentes imperiais que fabricaram e distribuíram direitos mundo afora. Em troca de seus privilégios e capital simbólico, esperava-se que os fotógrafos ocultassem o sentido exploratório do encontro fotográfico – um encontro em que os privados de direitos em suas próprias comunidades tornavam-se recursos disponíveis a mercados em crescimento, artistas e artesãos habilidosos, campos do conhecimento e disciplinas. O discurso dominante dos direitos humanos, contudo, ignora esses direitos quando se refere à fotografia, e o discurso da fotografia limita-se, em geral, a descrever como as violações dos direitos são representadas nas fotografias e podem ser defendidas através delas (como em "fotógrafos pelos direitos humanos"), ou a debater os direitos do "produto final" da fotografia – isto é, fotografias –, incluindo direitos de propriedade e autoria (*copyright*) e direitos de proteção, disseminação e gerenciamento. Em ambos os casos, tal abordagem exclui de saída o reconhecimento da participação de diferentes atores no evento fotográfico. O direito de tirar fotografias foi imposto desde o início como estabelecido, ilimitado e inalienável, frequentemente contra a vontade dos outros.

Por vezes, fotógrafos reconsideraram seu envolvimento com os outros e buscaram formas alternativas de se relacionar com os participantes do evento fotográfico, como as exploradas na exposição *Colaboração*. Restrições ao direito de fotografar ocasionalmente impostas por oficiais e representantes dos poderes imperiais – o exército, a polícia ou o Estado – colaboraram para dissociar ainda mais o terreno comum entre fotógrafos e fotografados. Também ajudaram a moldar a figura do fotógrafo como se essa persona não fizesse parte desses poderes e não trabalhasse sob a égide e a proteção da violência exercida por eles, mas, ao invés disso, fosse um agente da crítica e da oposição, registrando os erros cometidos por esses poderes. Fotógrafos, como artistas, adquirem, como parte de seu *habitus* profissional, o direito de se relacionar com os mundos dos outros como matéria-prima, ou, na linguagem atual, como "referências" materiais para estudo, admiração ou apropriação. Portanto, eles com frequência resistem às restrições impostas pelo Estado e seus subsidiários à sua capacidade de exercer a profissão e ocupam o posto de uma espécie de "defensor da liberdade", lutando para manter o direito *deles* à liberdade de movimento, de expressão e de remover obstáculos impostos pelas autoridades na busca de sua missão. Entretanto, isso geralmente é feito sem o reconhecimento, muito menos a problematização, da herança de privilégios imperiais que tornou a posição do fotógrafo possível.

Uma vez que o trabalho gratuito ou barato é extraído dos outros, fotógrafos agem como intermediários entre os fotografados e outros agentes colonizadores. É por essa troca que eles podiam se beneficiar da dominação imperial dos mercados fotográficos e reivindicar a autoria individual de suas fotografias, ainda que sua produção envolvesse muitas outras pessoas.

8 Um dos muitos exemplos de tal monopólio é a Argélia: "Hoje o monopólio de fotógrafos franceses e europeus que registram a Argélia parece mantido [...]. Fotógrafos como A. Abbas, Raymond Depardon e Nicolas Tikhomiroff são os maiores nomes quando se pesquisa por imagens da Argélia". Leyla Reynolds. "Agency & Exotism: Algerian Photography in the 1890's", Autograph Media.



5. DESAPRENDENDO SOBERANIAS IMPERIAIS

Câmeras são um produto do regime visual do imperialismo. Entretanto, os direitos imperiais não estão totalmente inscritos no aparelho. O foco único da câmera é o que Aïm Deüelle Lüschi chama de verticalidade divisora do espaço, em que o aparelho se situa entre o que ou quem está “diante dele” e o que ou quem está “por trás dele”.⁹

Fotografias são, no entanto, registros metonímicos de um encontro entre os que estão reunidos ao redor da câmera, figuras que a câmera unifocal é desenvolvida para separar e diferenciar, ao mesmo tempo que naturaliza essa separação. Desse modo, o quê, como e quem é capturado nas imagens é dissociado em diferentes níveis de o quê, como e quem está envolvido em fazer as fotos, divulgá-las e deter os direitos relativos a elas como se fossem propriedade privada. Essa dissociação é realizada por um dos componentes da câmera, ignorando assim outras características. Uma das mais importantes é a oportunidade que a câmera cria para pessoas coincidirem no mesmo espaço e tempo, e assim participar na criação de algo comum, algo que não poderia ser produzido de outro modo, isto é, sem a presença e a participação de outros.

É somente através de instituições poderosas como os museus, os arquivos, a imprensa ou a polícia, assim como de sanções políticas e econômicas, que tais características e a participação dos outros é desvalorizada, proibida ou criminalizada, em uma tentativa de privar os participantes do evento fotográfico de seus direitos e de seu poder, tornando a fotografia subserviente ao projeto imperial. É isso que mantém o direito unilateral em que a fotografia foi institucionalizada – o direito de vagar por aí com uma ferramenta que invade a vida das pessoas e de tirar fotos delas sem ter sido convidada para isso – direito não fundamentado e reversível. Para ser reconhecido não como um exercício de violência, mas como um direito legítimo, é preciso que esse direito materializado e cumprido em um mundo comum, seja irredutível à permanente tentativa de acumular cada vez mais capital e ter cada vez mais lucro, prosperidade, distinção e poder. Como o direito de tirar uma fotografia dos outros foi imposto independente da vontade ou do consentimento do retratado, a destruição cria as condições sob as quais tal direito pode ser exercido. A marca do direito de destruir – embora não necessariamente um “tema” de fotografos em particular – é inerente a quase toda fotografia tirada em locais onde agentes imperiais puseram os pés, mas isso não é imediatamente decodificável. Ao mesmo tempo, quando o registro da destruição é entendido como expressão e estilo de fotografos engajados, a tendência é ignorar o fato de que, junto com o ambiente que foi destruído, os direitos relacionados àquele ambiente também foram aniquilados, e de que a perda desses direitos é, em primeiro lugar, o que fez das pessoas fotografadas o que elas se tornaram.



A câmera bola de Aïm Deüelle Lüschi, em *O anjo da história* (2000), filme de Ariella Azoulay

⁹ Ver: Ariella Azoulay, *Aïm Deüelle Lüschi and Horizontal Photography*. Leuven University Press, 2013.

Penso, por exemplo, em *Desfrute da pobreza*, filme de Renzo Martens feito no Congo. Sem as camadas e camadas de destruição imperial que expropriaram os congoleses, tirando-os dos lugares que ocupavam nas formações sociais, culturais e políticas das quais eles faziam parte, nada do que vemos seria possível. No meio do filme, Martens tenta se relacionar com um grupo de rapazes que se conheceu em uma pequena loja de fotografia, ensinando-os a competir com jornalistas ocidentais fotografando a miséria das pessoas de suas comunidades. A aula foca na expectativa de fotojornalistas que tentam chegar fisicamente o mais perto possível dos retratados. Porém, a lição que somos convidados a aprender como espectadores é sobre a distância exigida pelos fotógrafos para apontar a câmera para as pessoas, como se uma cortina imaginária separasse uns dos outros – pré-requisito para quem está em uma posição intermediária entre agentes hipotéticos do livre mercado de imagens, com todas as suas demandas, e aqueles de quem o sucesso das imagens fotográficas realmente depende.

Naturalmente, como os fotógrafos continuam a ser apenas personagens secundários na economia imperial da fotografia, eles também costumam sofrer com o regime de violência, que destrói os tecidos sociais das comunidades de que fazem ou poderiam fazer parte. É nesses casos mais incomuns – quando o exercício da fotografia não se baseia em uma distância alienada e, ao invés disso, é exercido em coordenação e parceria com as comunidades dos fotógrafos – que seu trabalho *não* é apenas comissionado pelos mercados lucrativos, mas eles também, além disso, arriscam perder sua imunidade e se tornar alvos diretos dos agentes imperiais.

A ameaça a ser suprimida não é necessariamente o que eles capturariam com suas câmeras, mas sim o tipo de proximidade – simbólica, afetiva e física – entre os fotógrafos e os que deveriam ser sua matéria-prima, que supera as divisões imperiais e capitalistas. Uma proximidade que é como a sindicalização daqueles cujos interesses esses sistemas tentam separar, que se tornam alvo das forças da lei e de atiradores de elite, representantes dos agentes imperialistas.

A Grande Marcha do Retorno dos palestinos contra a lei que instituiu o Estado-nação de Israel, em 1948, e os transformou em intrusos em sua terra natal, não é outro episódio no contexto do “conflito entre Israel e Palestina” – outra invenção imperial. É a persistência de uma luta anti-imperialista contra o empreendimento imperial-capitalista do qual o Estado de Israel é parte e que deveria ser compreendida em escala global. É uma luta contra as muitas formas e estruturas



– Você está longe.
Chegue mais perto.
– Só viemos aqui para registrar os seus problemas.
– Não estou aqui para exibir a miséria deles.
Cenas de Episódio III: *desfrute da pobreza* (2008), filme de Renzo Martens



Fotojornalista palestino Yasser Murtaja removido após ser atingido por um disparo de tropas israelenses, na Grande Marcha do Retorno, 6 de abril de 2018; foto de Ibrahim Abu Mustafa



Jornalistas palestinos em protesto após a morte do colega Yasser Murtaja, perto da fronteira de Gaza, em 8 de abril de 2018; foto de Said Khatib

de violência que Estados imperialistas tentam naturalizar como leis em virtude de sua própria existência. Nesse contexto, fica claro que o grande número de jornalistas e fotojornalistas palestinos atingido pelos atiradores de elite israelenses semana após semana, desde o início da Grande Marcha do Retorno, não está dissociado do fato de que esses fotógrafos agem como parte de suas comunidades, e não como representantes do ambiente midiático internacional. Eles exercem essa profissão por proximidade afetiva e comprometimento com seu povo. Além disso, nas imagens deles sendo carregados em macas por outros membros da comunidade, há muito do que o Estado imperial – aliado dos mercados imperiais – é instado a banir. ///

PUBLICADO ORIGINALMENTE NO BLOG STILL SEARCHING.... DO FOTOMUSEUM WINTERTHUR. TRADUÇÃO DO INGLÊS DE STEPHANIE BORGES. IMAGENS GENTILMENTE CEDIDAS POR ARIELLA AZOULAY.

+ *Potential History: Unlearning Imperialism*, de Ariella Azoulay (Verso, 2019)
+ *The Civil Contract of Photography*, de Ariella Azoulay (Verso, 2015)