

CRISTINA ROBALO CORDEIRO
COORDENAÇÃO

TOLOGIA

FRANCOFONIAS EM DIÁLOGO

Dos anos 80
à atualidade

iu

PARA UMA FOTOGRAFIA DOCUMENTAL CRÍTICA¹

Philippe Bazin

Philippe Bazin é um fotógrafo, cujo trabalho artístico se desenvolve há mais de duas décadas, em torno das relações entre estética e política. De entre os seus vários trabalhos e ensaios, destacam-se *La Radicalisation du Monde* (2009), *Le Milieu de nulle part* (com Christine Vollaire), de 2012, e *Vider Calais* (2019). No ensaio *Pour une Photographie Documentaire critique* (2017), de que se traduzem aqui algumas passagens, Bazin propõe uma metodologia de trabalho assente numa postura crítica, em todos os sentidos do termo, e termina com a formulação de um “manifesto documentário”.

Uma ecosofia da arte

(...) Propomos como horizonte um pouco mais teórico a ideia de *ecosofia da arte* entendida como “preocupação de recompor um mundo minimamente habitável²”. Falar de uma ecosofia da arte consiste

¹ Philippe Bazin (2017). *Pour une Photographie Critique*. Paris: Creahis Editions, pp. 12-18, 41-44.

² Félix Guattari, *Pratiques écosophiques et restauration de la Cité subjective*, citado em *Cbimères*, nº17, 1992

assim em reintroduzir na arte um trabalho de articulações entre a ecologia e o sociedade, a política e o intelectual, assim como o desejo de intervir nessas relações. Como habitar a terra? Como é que o artista pode desempenhar um papel relevante nessa habitação, não exatamente para propor uma representação daquilo que existe, mas para criar novos objetos, para propor uma relação estética de compromisso com o mundo?

Trata-se de levar a cabo uma atitude exploratória, heurística, na medida em que são convocados saberes e experiências que podem por vezes extravasar do anteriormente adquirido, e cujas formas plásticas não estão determinadas à partida.

O corpo

É essencial reconhecer que toda a problemática documental está atravessada por esta questão, no sentido em que parte de uma singularidade do corpo inserida em dimensões colectivas e públicas. Impõe-se voltar a Walter Benjamin para compreender a importância da questão do corpo na sua dimensão política, quando ele cita o manifesto de Marinetti: “A guerra é bela, porque ela realiza pela primeira vez o sonho de um corpo humano metálico³”. É de um outro corpo, claro, que queremos falar, um corpo social e político, para o qual importa estabelecer relações entre o singular e coletivo, nomeadamente a nível de género.

Nesse sentido, o facto de se reflectir sobre aquilo a que poderá chamar-se um “corpo da paisagem” supõe apreender o corpo entre dois espaços mentais: o da observação passageira e o da apropriação topográfica, entre um corpo que percebe e um corpo que

³ Citado em W. Benjamin, *L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* (version de 1939), dans *Sur la photographie*, Arles, Photosynthèses, 2012, p. 193.

recompõe. Através desta inscrição do corpo na paisagem, o questionamento vira-se para a inscrição do corpo nos campos de força cujo epicentro é formado por diversos sistemas institucionais que tendem a assumir toda ou uma parte da existência, na perspectiva daquilo que Lewis Baltz retomou da expressão de Michel Foucault – *Os Corpos dóceis*. Como este último sublinhou, os corpos são regulados de forma sutil no espaço:

“Trata-se de estabelecer presenças e ausências, de saber onde e como encontrar os indivíduos, de instaurar as comunicações úteis, de interromper as outras, de poder vigiar a cada instante a conduta de cada um, de a apreciar, de a sancionar, de lhe medir as qualidades ou os méritos⁴.

Tendo em conta a problemática migratória, que se tornou um campo muito importante do trabalho documental, percebe-se bem o alcance dessa observação que atinge o seu auge com o estrangeiro, pelo que será com a proposta de Jean-Luc Nancy, no seu ensaio *O Intruso*, que uma reflexão a este propósito poderá ser desenvolvida. O desafio de um projeto documental procurará então desconstruir aquele que é o regime de uma dupla ausência do estrangeiro, de modo a transformá-la numa verdadeira presença política.

Um documento de experiência

Esta relação do singular com o coletivo, que resgata os corpos da sua individuação solitária, pode antes de mais exprimir-se pela constituição de um *Documento de experiência*, termo que resulta dos estudos de Jean-François Chevrier⁵. Trata-se de um termo ope-

⁴ M. Foucault, *Surveiller et punir*, “Les Corps dociles”, Gallimard, 1975, p. 145.

⁵ Jean-François Chevrier, “Le tableau et le document d’expérience”, in J.-F. Chevrier e Philippe Roussin (dir), “Des faits et des gestes. Le parti pris du document”, *Communications*, n°79, Le Seuil/EHESS, 2006, pp. 70-79.

ratório para construir um campo de criação, e para refletir sobre o que é feito e produzido. (...) Nessa perspectiva, a obra procede de uma reconfiguração plástica operada pelo artista, fora do atelier, e a partir de uma experiência vivida. (...) Assim o documento de experiência prevê um triplo objetivo: um olhar crítico sobre as condições de formulação do próprio documento, em colaboração com as competências exteriores; num segundo momento, a reelaboração dessa crítica, no atelier, por conseguinte fora do terreno; por fim, num terceiro momento, uma interpelação aos espectadores, o que por sua vez abre a possibilidade a um novo trabalho de reelaboração. Como é óbvio, nenhuma estética de documentário poderia existir sem esse desafio moral.

Uma atitude heurística

(...)

O papel do artista pode ser o de criar as condições de emergência de novos processos e de novos pensamentos. A busca continua a ser individual, mas a sua partilha com os colaboradores e com os outros artistas, cada um na sua própria trajetória, vivida à margem da concorrência com outros, favorece essa introspeção regressiva, que visa libertar-se das inibições diante dos textos e das obras. Por isso mesmo, a heurística é um método democrático. Ou seja, é preciso que se retome aquilo que Jean-Luc Nancy sublinhou aquando de um colóquio sobre a investigação em arte:

“A investigação diz respeito a algo que não está lá, que não é dado. Caso contrário, não se pesquisaria...Mesmo a investigação científica quando é verdadeiramente científica, se é que pode sê-lo (e não científico-tecnológica), não pode resultar simplesmente de uma metodologia de pesquisa, nem de uma investigação programada por pré-orientação e pre-visão do objeto. A investigação científica

precisa também da felicidade, do encontro... A arte, por sua vez, não é senão isso mesmo; ela é fundamentalmente exploratória. Por essência, numa relação direta com o não-dado”.⁶

(...)

Para uma fotografia documental crítica

O documentário crítico é uma forma que não pode tornar-se datada e histórica enquanto forma, na medida em que procura cruzar sistematicamente campos que *a priori* são estranhos entre si, ou seja, domínios emergentes da sociedade contemporânea. Assente em processos de interrogação, o documentário crítico não visa dar esta ou aquela resposta, como acontece constantemente com a propaganda jornalística. Pelo contrário, ele projeta uma “atualidade” que permanece invisível sob o *continuum* das informações mediáticas.

Além disso, o documentário crítico adota frequentemente as formas estruturantes das várias ciências humanas, ao utilizar os seus processos de trabalho consoante as ligações com as realidades abordadas. Nesse sentido, a antropologia de Marc Bernadot, a filosofia política de Christiane Vollaire ou de Alain Brossat, o cinema de Michael Haneke ou de Aki Kaurismaki, o teatro de Daniel Keene ou de Frédéric Laforgue, a literatura de Annie Ernaux, de Robert Bolaño ou de Russell Banks, o espaço crítico de Jean-Yves Jouannais, desenvolvem reflexões que se cruzam com a fotografia. Ao documentário crítico não cabe tratar de um assunto, mas pelo contrário apontar, como faz um telescópio, para várias questões que possam vir a ser observadas de forma distinta, dando origem a novas perspetivas do mundo e a novas possibilidades para o seu futuro.

⁶ J-L Nancy, “Chercher sa recherche”, in *État de la recherche 2001-2008*, DAP/Ministère de la Culture et de la Communication, 2008, p. 150.

(...)

O documentário crítico implica também repensar a questão do testemunho. Nessa perspectiva, a fotografia não produz documentos inertes, mas monumentos que trazem em si mesmo potencialidades de pensamento e de construções significantes. Os fotógrafos não são as testemunhas de uma realidade do mundo, no sentido jornalístico ou policial do termo; as suas fotografias não são provas de apoio a qualquer mensagem externa. O seu discurso não funciona nos moldes do regime da confissão, de que falou Michel Foucault⁷. O documentário crítico, pela sua exigência intrínseca, apela à própria inteligência do espetador e não à sua culpabilidade: em vez de dar explicações, coloca-lhe mais questões. Legitima o discurso racional do espetador sobre o mundo; inscreve-o como ator da História e não como um simples espetador neutralizado, destinado a testemunhar ou a ser vítima. Assim, a obra é passível de construir-se no olhar do próprio espetador, no momento da sua difusão. É por isso mesmo que a fotografia documental crítica é tudo menos neutra, pois compromete o espetador com a sua própria reflexão; neutraliza a neutralidade da suposta objetividade do documentário.

(...)

A fotografia documental crítica desvia-se dos seus primórdios decorativos e nostálgicos (Eugène Atget) e da sua neutralidade anti-lírica (Walker Evans). Ela não se circunscreve a uma só forma que, à partida, seria a da frontalidade, a da precisão de todos os planos a nível da montagem de um conjunto de fotografias. A montagem e a convocação dos métodos de trabalho das ciências humanas, designadamente a relação com o texto, fazem atualmente parte das suas principais modalidades. A vertente crítica desenvolve-se em torno daquelas questões mais diretamente políticas e ideológicas que a

⁷ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, Tome I, "Volonté de savoir", Gallimard, coll. "Tel", 1976, p. 82.

fotografia é capaz de suscitar, no cruzamento das quais ela própria se situa. Era essa a reivindicação artística do grupo de San Diego, nomeadamente a de Allan Sekula e Martha Rosler. Num texto de 1981, esta última apelava a criação de um novo tipo de documentário, radical, liberto das perspetivas alienantes e psicologizantes centradas na figura heróica do artista. Concluía, contudo, com uma nota algo pessimista, numa altura que coincidiu com o regresso ao poder do ultra-conservadorismo reaganiano:

“Pode, talvez, surgir um documentário radical. Mas a aceitação generalizada de que o documentário precede, ultrapassa, transcende ou reabilita um forte ativismo social, diz-nos que ainda não temos um verdadeiro documentário”⁸.

TRADUÇÃO E NOTA INTRODUTÓRIA DE
ANA PAULA COUTINHO
Universidade do Porto

⁸ M. Rosler, “Pensées au coeur, autour et au-delà de la photographie documentaire” (1981), *Sur/sous le pavé*, Rennes, PUR, 2006, p. 197.