

FOTOJORNALISMO NO *FRONT*: A OBRA DE THOMAS HIRSCHHORN E A CRÍTICA À IMPRENSA NA COBERTURA DE GUERRA

PHOTOJOURNALISM ON THE FRONT: THE WORK OF THOMAS HIRSCHHORN AND CRITICISM TO THE PRESS IN THE COVERAGE OF WAR

Janayna Ávila*

RESUMO:

Com uma obra distópica, composta por fotografias de cadáveres mutilados em cenários de guerra e coletadas na internet, o artista suíço Thomas Hirschhorn vem questionando as práticas de produção no meio jornalístico, que, ao evitar a publicação de imagens chocantes como as mostradas em seu trabalho, contribuem para apoiar (ou deixar de desencorajar) o esforço bélico. Este artigo analisa a série artística Colagem de Pixels, lançada em 2015, e o manifesto publicado pelo artista, que acompanha a obra. O objetivo é, a partir da análise das imagens compostas pelo artista e da leitura do seu manifesto, dialogar com questões que envolvem a cobertura jornalística de guerra na contemporaneidade.

PALAVRAS-CHAVE:

Fotografia, fotojornalismo, arte contemporânea.

ABSTRACT:

With a dystopic work, composed by pictures of mutilated corpses in war scenarios and collected on the internet, the Swiss artist Thomas Hirschhorn questions whether the production practices in journalism, when avoiding the publication of shocking images like the ones presented in his work, contribute to support (or to avoid the discouragement of) the war effort. This study analyses the artistic series Pixel-Collage, released in 2015, and Thomas' published manifesto, that accompanies the work. The objective is, through the analysis of the images composed by the artist and the reading of his manifesto, to dialogue with issues that involve news coverage of war in the contemporaneity.

* Docente no Departamento de Comunicação da Universidade Federal de Alagoas e doutora em Letras pela UFAL. janayna.avila@ichca.ufal.br

KEYWORDS:

Photography, photojournalism, contemporary art.

INTRODUÇÃO

A fotografia convive com as discussões sobre sua função desde que iniciou sua trajetória de popularização, ainda no final do século XIX, com o acesso de parte da sociedade aos cartões de visita fotográficos (*cartes de visite*) e, em seguida, com o lançamento das câmeras Kodak, vendidas em larga escala sob o slogan *Você aperta o botão, nós fazemos o resto*. A novidade permitia, a quem pudesse adquirir um aparelho, a livre produção de imagens.

Iniciada entre 1826 e 1827¹, quando Niépce gravou aquela que é considerada a primeira imagem fotográfica, a documentação visual do mundo acabou por nos apresentar a uma nova forma de “consumir”: o olhar passava a ser guiado na direção de uma representação “grudada” ao referente.

Ao nos ensinar um novo código visual, as fotos modificam e ampliam nossas ideias sobre o que vale a pena olhar e sobre o que temos o direito de observar. Constituem uma gramática e, mais importante ainda, uma ética do ver. Por fim, o resultado mais extraordinário da atividade fotográfica é nos dar a sensação de que podemos reter o mundo inteiro em nossa cabeça - como uma antologia de imagens. (SONTAG, 2004, p. 13)

Quando as fotos passaram a circular através de impressões, essa portabilidade estimulou, como lembrou Sontag (Ibid.), o armazenamento de imagens. O mundo passava, assim, a ser não apenas observável, mas também colecionável, criando um inventário ao qual sempre se podia recorrer, sobretudo na forma de álbuns. Embora, à primeira vista, o hábito de possuir imagens pudesse parecer apenas um encantamento com a novidade, trazia em si uma garantia de, a cada imagem captada e guardada, um pacto com a realidade. Graças à aparência da nova linguagem, tão fiel ao que representava, ignorava-se seu caráter interpretativo, subjetivo, “contaminada” por repertório e estilo autoral.

Atualmente, a disseminação, em escala global, dos aparelhos celulares com câmeras fotográficas e conectados às mídias sociais e aplicativos de mensagens pôs todos os antes apenas receptores na condição paralela de emissores, dando a eles, agora, uma portabilidade do meio de produção - com o smartphone, tudo pode ser registrado sem grandes dificuldades, em fotografia ou vídeo. Essa transformação pôs em debate as

formas de se fazer jornalismo. A produção e o compartilhamento de imagens de fatos vividos pelo cidadão comum (seja um acidente, o alagamento provocado pelas chuvas em seu bairro ou a guerra que atinge seu país) provocaram uma reviravolta nas narrativas jornalísticas vigentes. É através desse “registro visual cidadão” que Hirschhorn vai problematizar o papel do fotojornalismo da grande mídia. Nesse sentido, o editorial de Meyer para a Zone Zero, em 2006, já apontava para a presença cada vez mais marcante de cidadãos na cobertura de fatos, e não apenas como registro para compartilhamento entre amigos e afins, mas por encomenda de empresas de comunicação:

Como muitos se lembram, as primeiras e mais importantes imagens do atentado terrorista em Londres em 2005 foram feitas por meio de telefones celulares, tanto imagens fixas como vídeos. O mesmo aconteceu com o tsunami na Ásia. Hoje, no Iraque, as agências de notícias não enviam mais correspondentes e optaram por ensinar pessoas do lugar, que não somente falam o idioma, mas também têm as credenciais para estarem presentes nos locais necessários aos quais provavelmente um ocidental não teria acesso. (MEYER, 2006, apud PERSICHETTI, 2006, p. 187)

Essa prática da contratação de pessoas do próprio local não é tão nova. Durante a Guerra do Vietnã, alguns dos fotógrafos que trabalharam cobrindo o conflito eram vietnamitas contratados por agências de notícias norte-americanas ou europeias. O que mudou foi o fato de que, agora, pessoas que nunca trabalharam como repórteres fotográficos estejam sendo contratadas ou enviam seus registros para que a empresa analise se tem interesse. Muitos desses registros são feitos com smartphones.

A ideia de que as fotos são experiência capturada põe as imagens amplamente divulgadas numa relação de compartilhamento dessa experiência - e tomemos aqui o exemplo do fotojornalismo. Somam-se a esse processo as intrincadas discussões que fazem parte da produção de imagens voltadas a informar sobre um determinado acontecimento, como o limite tênue (ou a ausência de limite) entre realidade e ficção ou o debate ético presente tanto nessa captação quanto na edição.

A fotografia não se constitui num espelho da realidade, expressão já bastante desgastada para os dias de hoje. No máximo, do recorte que operou no tempo-espaço, o registro fotográfico preserva apenas alguns indícios que podem servir de balizas para rastreamos o que se passou. (CHIODETTO, 2008, p. 9)

Como apontado por Chiodetto, a fotografia inscreve-se no campo do registro, processo no qual elementos autorais acabam pondo abaixo a ideia de neutralidade e objetividade. No jornalismo, esse é um aspecto grave, visto que a narrativa visual, anunciada

sempre como isenta e muito próxima da verdade, está sempre “contaminada” por decisões tomadas por repórteres fotográficos e editores na produção de notícias e que impactam a pseudoimparcialidade do jornalismo.

No fotojornalismo, o registro desses “indícios” sempre irá constituir uma nova construção do real, resultando, inevitavelmente, numa representação que “conversa” com a ficção.

Hoje, superado, em parte, o debate sobre usos e funções da fotografia, Cotton (2013) defende que, no século XXI, ela alcançou maioria e pluralismo no campo da arte contemporânea, questionando (e questionando-se) muitas práticas da vida cotidiana.

Embora a expansão e a reavaliação da história da fotografia continuem influenciando a fotografia artística contemporânea, a segunda década do século XXI inaugurou uma era de extrema confiança e experimentação dentro desse campo da prática artística. Trata-se de um processo nitidamente diferente daquele que ocorreu na segunda metade do século XX, quando a fotografia foi validada como forma de arte reconhecida e independente por meio de suas analogias estilísticas e críticas com as formas de arte tradicionais, especialmente a pintura. (Ibid., p. 18)

Essa reconfiguração da fotografia como linguagem no campo da arte contemporânea no século atual, a qual se refere Cotton, aglutina, como tema, cada vez mais, outros meios e processos da vida cotidiana comuns a todos - a exemplo do jornalismo, da política, da moda, das redes sociais² e outros.

Um dos objetos desses questionamentos aos qual a arte vem se dedicando é a produção de notícias, tanto por parte de veículos especializados (jornais, revistas, sites etc.) quanto aquela produzida por não jornalistas, hoje emissores/receptores de uma enorme quantidade de fotografias em suas mais diferentes formas/funções.

Este artigo destina-se a analisar a série Colagem de Pixels, apresentada pela primeira vez em 2015, em Paris, do artista visual suíço Thomas Hirschhorn, e o manifesto que acompanha sua obra, refletindo sobre os argumentos apresentados por ele para questionar o não uso, pela maioria dos veículos de imprensa, de fotografias com cenas fortes de guerras. Para isto, dialogamos com os conceitos e reflexões sobre fotografia, fotojornalismo, arte contemporânea e distopia apresentados por Chiodetto, Fromm, Jürgens, Kossoy, Maier, Roberts e Sontag.

MANIFESTO-OBRA

Hirschhorn costuma usar, em diversas obras, fotografias explícitas de cadáveres em cenários de guerra ou de conflitos. Além da série Colagem de Pixels (2015), elas são matéria-prima de Colagem Primordial (2008), Colagem-verdade (2012) e Colagem Fácil (2014), sempre a incitar, por meio de mostras quase sempre marcadas pelo excesso no uso de diversos materiais³, o debate sobre ética, jogos de poder, desigualdade social, comunicação e glamourização da arte, em diálogo com o pensamento de teóricos como Gilles Deleuze, Georges Bataille e Antonio Gramsci. A coletividade e o sentimento distópico são alguns dos pontos centrais de sua obra, alicerçada sempre em embates.

Através de um manifesto⁴ de ideias sociopolíticas, lançado em 2015, o artista apresenta os argumentos para o uso recorrente de fotos de cadáveres mutilados em sua obra. A análise da série Colagem de Pixels complementa-se com a discussão sobre parte do conteúdo do manifesto, já que o próprio artista anuncia que tentará “esclarecer, em oito pontos, porque é importante, hoje, ver imagens de corpos humanos mutilados” (HIRSCHHORN, 2016, p. 176), numa clara defesa/ampliação dos argumentos de sua obra, ante também prováveis críticas.

No item 1 do texto, o artista discorre sobre a origem das imagens usadas, desconstruindo justamente um dos “mandamentos” do jornalismo: a confiabilidade das fontes.

As fotografias de corpos humanos destruídos não foram feitas por fotógrafos. A maioria delas foi tirada por testemunhas, transeuntes, soldados, agentes de segurança ou da polícia, socorristas ou paramédicos. A origem dessas imagens não é clara e às vezes não pode ser verificada; não há fontes, seja lá o que isso for. Essa proveniência incerta e a impossibilidade de determiná-la refletem a incerteza atual. É nisso que estou interessado. Muitas vezes, a origem não é garantida - mas o que se pode garantir no mundo atual? (HIRSCHHORN, 2016, p. 176)

A incerteza do mundo contemporâneo, como afirma Hirschhorn, é o que o move, afinando o discurso que marca a diferença entre o seu trabalho e o de um jornalista. Para a arte, interessa brigar, ferir, “pôr o dedo na ferida” diária. Seu método de coleta baseia-se nessa ausência de referências. E é justamente nisso onde reside parte da questão: a maioria das imagens “consumidas” pelo cidadão comum não estão soltas, perdidas no caótico mundo da internet?

No item 3, o artista trata da invisibilidade das imagens nos meios de comunicação. Para Hirschhorn, as imagens, nesse caso, teriam um efeito didático: mostrar os horrores de uma guerra a fim de evitá-la, buscando persuadir a opinião pública para não a apoiar. Embora as imagens sejam polissêmicas e influenciem o receptor de diferentes formas, o artista supõe (ou usa a suposição propositadamente, para reforçar a defesa de suas ideias) que imagens violentas de guerras irão suscitar no receptor uma aversão aos conflitos. Para ele, esse fenômeno se fortalece no Ocidente a partir do atentado ao World Trade Center, em 11 de setembro de 2001:

Hoje em dia, raramente vemos imagens de corpos destruídos em jornais, revistas e noticiários de TV porque quase nunca são mostrados. São imagens não visíveis e invisíveis: os editores presumem que as imagens ferirão a sensibilidade dos leitores e telespectadores ou só satisfarão o voyeurismo, e a intenção é proteger o público dessa ameaça. Mas essa invisibilidade não é inofensiva. A invisibilidade faz parte da estratégia de apoiar, ou ao menos não desencorajar, o esforço de guerra. (Ibid., p. 177)

Essa questão da invisibilidade, mencionada no manifesto, encontra ressonância em Kossoy (2014, p. 106), quando ele afirma que “é tarefa fundamental recuperar o sentido dos fatos passados assim como resgatar os silêncios propositais da história, a ser empreendida por meio de renovadas interpretações das fontes, sejam elas escritas, orais ou visuais”.

Os silenciamentos, sempre a serviço dos interesses das esferas de poder (seja ele público ou privado, como nos casos dos meios de comunicação), atingem, de forma contundente, o fotojornalismo:

Se as palavras silenciam sobre o que não interessa informar, as imagens são igualmente “cegas” em relação a certos fatos ou podem mostrá-lo apenas sob ângulos em que nada se percebe além de composições esteticamente programadas. Essas manipulações aparentemente inocentes - que podem ser entendidas como “interpretações” - são inerentes à produção da representação fotográfica e, portanto, compõem a trama do documento: essa ambiguidade permeia a história da fotografia e o fotojornalismo. (Ibid., p. 107-108)

Para Kossoy, o fotojornalismo, ao longo da história, sempre contribuiu para a construção de narrativas que visam atender a interesses do governo ou das empresas de comunicação, aproveitando-se da credibilidade que a imagem dispõe diante da opinião pública:

Não são poucos os exemplos em que a mídia endossa (ou é obrigada a endossar) os caminhos da política governamental, apoiando posturas etnocêntricas, xenófobas, partidárias, preconceituosas e racistas, seja através de suas matérias e editoriais, seja compactuando

com silêncios premeditados acerca de determinados temas. Esse tem sido também o papel da história oficial que, em nome da “segurança nacional” ou da “ordem pública”, garante a continuidade, no poder, de uma certa elite que, por sua vez, compartilha seus interesses com outros grupos ditos “colaboracionistas ou cúmplices”. Atentos em construir sua autoimagem, apelam para a fotografia, pois, por sua credibilidade, ela interfere no imaginário coletivo, alterando ou gerando novos arquétipos. (Ibid., p. 110)

É justamente essa via de mão dupla do fotojornalismo (credibilidade e, ao mesmo tempo, capacidade de enganar) que atua, muitas vezes, como instrumento para persuadir os leitores.

Na visão de Hirschhorn, a invisibilidade praticada pela imprensa funciona como uma espécie de “medida cautelar” e torna os conflitos bélicos aceitáveis, no que concorda, novamente, com Kossoy, para quem os silêncios propositais têm, comumente, a cumplicidade da sociedade. Para o pesquisador, “exemplos desta ‘cegueira’ histórica podem ser constatados na historiografia alemã do pós-guerra acerca do Holocausto, cuja omissão perdurou até o final da década de 1960, quebrado finalmente pelos romancistas e cineastas alemães” (Ibid., p. 111).

PARTICIPAÇÃO DO PÚBLICO

Publicar e deixar que o público faça suas escolhas e eleja, ele próprio, suas imagens importantes, é opor-se também à iconicidade, como apresentado pelo artista no item 4 do manifesto:

A tendência à iconicidade existe até hoje. Iconicidade é o hábito de “selecionar”, “escolher” ou “descobrir” a imagem que “se destaca”, a imagem “definitiva”, a imagem que “diz mais”, a imagem “mais relevante” que as outras. Ou seja, a tendência à iconicidade é a tendência a destacar alguma coisa. É o velho e tradicional procedimento de favorecer e impor, de forma autoritária, uma hierarquia. (HIRSCHHORN, 2016, p. 177)

O que ele ataca nessa iconicidade é a consequência da prática: a inscrição, na história, de ícones que, para sê-los, precisam atender a critérios estabelecidos por quem detém o poder para tal, resultando na imortalização de imagens consentidas, autorizadas.

Outro item de importância fundamental para a compreensão dos argumentos de Hirschhorn aprofunda sua discussão sobre a prática jornalística. Para ele, é muito questionável a supervalorização dada ao aspecto factual do cotidiano:

No mundo atual de fatos, informações, opinião e comentários, muita coisa se reduz a mero fato. O fato é o novo “bezerro de ouro” do jornalismo, e os jornalistas querem dar-lhe a certeza e a garantia de veracidade. Mas não estou interessado na comprovação de um fato. O que me interessa é a verdade, não um fato comprovado ou a “informação correta” de uma reportagem jornalística. A verdade que me interessa resiste a fatos, opiniões, comentários e jornalismo. A verdade é irreduzível. As imagens de corpos humanos destruídos são, portanto, irreduzíveis e resistem à factualidade. (Ibid., p. 178)

Recorrendo a uma passagem bíblica (a adoração de falsos deuses durante a ausência de Moisés, no episódio do bezerro de ouro), o artista critica a avidez pela construção da veracidade no relato dos fatos, estabelecendo, mais uma vez, a diferença entre o valor da verdade proposta pela imprensa e o valor da verdade defendida por ele – e a salvo da necessidade de ser contada pelo jornalismo.

Aqui, é importante considerar que o texto em tom de manifesto constitui também parte da obra, e, uma vez vindo a público, torna-se indissociável de suas séries de colagens com imagens explícitas de cadáveres. Assim, cabe apontar um ponto discutível das afirmações de Hirschhorn: a de que as imagens “catadas” na internet podem conferir mais valor de verdade do que aquelas que passam pelo filtro de editores em ambientes jornalísticos. Território do anonimato e do caos, a rede é também utilizada por amadores (ou não jornalistas) para criação de notícias/imagens falsas, pondo em xeque a ideia, defendida pelo artista, de que somente o processo de edição jornalística é capaz de opor-se à verdade ou ignorá-la.

No item 7, a busca por imagens de qualidade, obtida principalmente através da competência de repórteres fotográficos e de sua presença no *front*, mas obviamente em unidades militares de um dos lados do conflito, também é atacada por Hirschhorn:

Essas fotografias - por terem sido tiradas por testemunhas - não têm nenhuma qualidade fotográfica. É o que me interessa. É a confirmação de que, em condições de urgência, a qualidade é desnecessária. Não há nenhuma intenção estética além do objetivo de capturar a imagem. A preocupação com qualidade é irrelevante diante do incomensurável. As imagens de corpos destruídos mostram isso. A competência técnica é desnecessária. (Ibid., p. 179)

Os meios de captação “amadores” – câmeras simples, sem muitos recursos, ou smartphones - potencializam o caráter de urgência das imagens. Afinal, hoje é na pressa do dia a dia, sob o estímulo, muitas vezes, das práticas de compartilhamento (via redes sociais e aplicativos de mensagens) e tendo o cidadão comum como testemunha ocular do mundo, que se faz o mais valioso conjunto imagético da vida contemporânea. E muitos

veículos de comunicação, sobretudo os eletrônicos, conscientes dessa proximidade do público em relação aos fatos, vêm criando canais para receber essas contribuições, na forma de fotos e vídeos, que muitas vezes circulam em grupos de WhatsApp e em redes sociais antes mesmo de serem “checados” por editores antes de sua publicação. Ao parafrasear Mallarmé, Sontag (2004) já teria prenunciado que tudo existe para terminar numa foto.

MORTE E IMAGEM

A relação entre fotografia e morte é antiga e remonta aos *memento mori*, retratos dos mortos, amplamente difundidos apenas dez anos depois do surgimento da fotografia, ainda no século XIX. Produzidos para serem objetos de recordação dos entes queridos mortos, o costume fez surgir fotógrafos especializados nessa modalidade e, curiosamente, dada a popularidade dos *memento mori*, emprestou à atividade de fotógrafo um aspecto macabro.

Na Inglaterra, durante a era vitoriana (1837-1901), os *memento mori* eram emoldurados e ganhavam lugar de destaque na casa. À época, dadas as taxas altas de mortalidade infantil, as crianças que não “vingavam” ganhavam imortalidade nas fotos fúnebres, que logo se aperfeiçoaram: os mortos eram retratados nas mais diferentes posições, graças ao uso de artefatos que permitiam que o cadáver ficasse na pose desejada. Em Juazeiro do Norte, no Ceará, cidade de peregrinação religiosa de culto aos mortos, ainda persiste a tradição dos *memento mori*, com fotos dos rostos dos falecidos.

Não demorou para que as guerras e seus mortos passassem, também, a atrair a atenção dos fotógrafos. Como refletir sobre conflitos bélicos, morte e imagem sem lembrar das fotos de Alexander Gardner na Guerra Civil Americana (1861-1865), acusado também de manipular a cena “deslocando” um cadáver e que inaugurou uma estética do horror nesse tipo de cobertura, buscando expor corpos dilacerados? Da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), há vários casos de interferência direta do fotógrafo nas cenas registradas, quase todas atendendo às orientações do governo, como destacou a historiadora Hilary Roberts em artigo sobre a manipulação da cobertura fotojornalística de guerra para atender aos interesses do poder: “nas diretrizes fornecidas aos fotógrafos oficiais britânicos, imagens de cadáveres não deviam permitir a identificação dos mortos ou mostrar ferimentos” (ROBERTS, 2014, p. 161), caso contrário isso iria depor

contra o governo perante a opinião pública. Como registra Roberts, somente no final do conflito é que a manipulação de imagens passou a ser questionada.

Fazem parte ainda do nosso repertório visual de conflitos bélicos os registros memoráveis de Robert Capa, o repórter fotográfico que defendia a presença no *front* como elemento indispensável à captação mais fidedigna à realidade, como na foto feita durante a Guerra Civil Espanhola (1936-1939), em que um soldado é flagrado no exato momento em que é atingido, com o corpo já em posição de queda.

Da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), agora em registros ainda mais chocantes, dada a gravidade do conflito, são cruéis (porque a realidade o foi) as imagens resultantes do Holocausto, com amontoados de corpos esqueléticos de judeus em campos de extermínio e que só puderem ser feitos quando as tropas inimigas invadiram a Alemanha. Sontag (2004) descreve, muitos anos depois, em um de seus ensaios, o que sentiu quando, ainda criança, viu algumas dessas fotos ao entrar numa livraria, em 1945, em plena guerra:

Jamais vi algo - seja em fotografia ou na vida real - que me atingisse de modo tão incisivo, profundo e instantâneo. Com efeito, parece-me plausível dividir minha vida em duas partes: antes de ver aquelas fotografias (tinha 12 anos) e depois, apesar de que somente vários anos mais tarde pude entender plenamente seu significado. (Ibid., p. 19)

Da Guerra do Vietnã (1969-1975), são inesquecíveis as inúmeras imagens de civis no meio do conflito armado e a célebre cena da criança correndo nua ao lado de outras, após um ataque aéreo com napalm, de autoria do repórter fotográfico Nick Ut. Não à toa, como lembrou Sontag (2003), foi justamente durante a Segunda Guerra Mundial, a partir da cobertura feita do episódio, que o fotojornalismo conquistou reconhecimento.

Mas como retratar uma guerra com precisão sem ser vítima direta dela? Como aceitar que um conjunto de imagens produzido por repórteres fotográficos, em certa medida alheios às dores de perder a casa e a família, possa ser visto como um documento realista da crueldade daquele episódio? As condições de autoria são fatores que, à luz dos questionamentos de Hirschhorn, podem e devem ser debatidos, especialmente no século XXI, quando a onipresença dos smartphones criou uma nova ordem mundial para a produção e circulação de imagens.

Em *Diante da dor dos outros*, Sontag (Ibid.) faz uma referência precisa sobre a questão do registro visual de fatos por não profissionais ao mencionar a exposição *Aqui é Nova*

York, realizada na cidade no fim de setembro de 2001, poucos dias após a queda do World Trade Center. Para a mostra, foram convocados todos os fotógrafos (amadores e profissionais) que tivessem alguma imagem do atentado ou de suas consequências. As imagens foram vendidas a 25 dólares e a renda total foi revertida para um fundo de amparo a filhos de pessoas que morreram na tragédia. Somente após adquirir a imagem é que a autoria poderia ser conhecida.

Após a compra, o cliente poderia saber se havia adquirido uma foto de Gilles Peress, de James Nachtwey, ou de uma professora aposentada que, debruçada na janela do quarto do seu apartamento alugado por um preço tabelado pelo governo, em Greenwich Village, flagrara com sua câmera automática a torre norte no momento da queda. “Uma democracia fotográfica”, subtítulo da exposição, passava a ideia de existirem obras de amadores tão boas quanto a dos profissionais experientes que participaram do evento. E de fato havia - o que prova algo a respeito da fotografia, ainda que não necessariamente a respeito da democracia cultural. A fotografia é a única arte importante em que um aprendizado profissional e anos de experiência não conferem uma vantagem insuperável sobre os inexperientes e os não preparados. (Ibid., p. 27-28)

Para a ensaísta, isso se deve a vários fatores, mas, sobretudo, a duas razões centrais: “O grande peso do acaso (ou da sorte) no ato de fotografar, além da preferência pelo espontâneo, pelo tosco, pelo imperfeito” (Ibid., p. 28).

Esses motivos, somados à imbatível (em comparação aos profissionais de imprensa) proximidade entre os moradores de cidades atingidas por guerras e os fatos, fazem dos registros fotográficos feitos por eles narrativas de importância inquestionável, ainda que sem domínio técnico.

Os gigantescos painéis da série Colagem de Pixels⁵, conforme a Figura 1, são, à primeira vista, como explosões visuais. Corpos mutilados, desfigurados, abandonados em áreas de conflitos, exibem-se para o público numa colagem pixelizada que ironiza a prática, cada vez mais comum, de os jornais não mais exibirem as chamadas “imagens fortes”, selecionando para a publicação fotografias de coberturas de guerras com planos gerais, abertos, nos quais, geralmente, não se vê detalhes.

Figura 1: Exposição Colagem de Pixels, de Thomas Hirschhorn, Galeria Chantal Crousel, Paris, 2016



Fonte: site da Galeria Chantal Crousel⁶.

Curiosamente, essa prática adotada em larga escala pela imprensa, contrária, de certa forma, um documento, tomado como código de ética internacional dos repórteres fotográficos e cinegrafistas, elaborado pela National Press Photographers Association⁷. Entre suas 25 recomendações, destacamos duas:

- A edição deve manter a integridade das imagens fotográficas, do seu conteúdo e contexto.
- Não manipular imagens de nenhuma forma que possa enganar os espectadores ou falsear os assuntos.

(NATIONAL PRESS PHOTOGRAPHERS ASSOCIATION, 2004, tradução nossa)

Se ao menos as duas recomendações do código supramencionadas fossem, de fato, aplicadas à prática na maioria dos veículos, e nos casos defendidos pelo artista, as páginas de jornais impressos e eletrônicos seriam bem diferentes do que se vê hoje e se assemelhariam, em fotojornalismo, aos criticados jornais ditos “populares”, que, de forma sensacionalista, têm como método a priorização de fatos violentos do cotidiano, com cobertura capaz de expor o máximo possível essa violência. Em tom jocoso, diz-se que, se essas publicações fossem espremidas, sairia sangue. Destaca-se no adjetivo “populares” uma forma de marcar o lugar socioeconômico do público-alvo desses jornais, geralmente produzidos sem muito apuro jornalístico (ausência de reportagens aprofundadas e investigativas) e vendidos por preços baixos.

A obra de Hirschhorn abre o debate, no campo jornalístico, sobre o sensacionalismo, prática amplamente criticada nas últimas décadas e que busca tão somente vender

jornais, em detrimento da qualidade jornalística e de sua função social. O perigo do sensacionalismo jornalístico e a pedagogia do horror no uso de fotos chocantes em prol do pacifismo, como propõe Hirschhorn, estarão sempre tensionados em sua obra, que critica o sistema do qual os grandes meios de comunicação são parte integrante e determinante.

Para o crítico de arte e curador alemão Tobi Maier (2016), a obra de Hirschhorn homenageia vítimas anônimas das guerras do século XXI, quase sempre ignoradas pela imprensa, que costuma abrir espaço apenas para os equipamentos bélicos, as manobras militares e as figuras políticas que protagonizam e decidem os rumos do conflito. Cabe sempre discussão sobre essa homenagem: as vítimas, se consultadas, autorizariam essa exposição fotográfica e artística de seus corpos dilacerados? A família, a quem cabe autorizar quando os mortos não o deixam registrado, consentiria? Esses questionamentos tornam-se ainda mais delicados se pensarmos que a maioria das imagens coletadas é de regiões de conflitos no Oriente Médio, ambiente de tradições religiosas ortodoxas, com dogmas sobre a relação com a morte.

A interação do público com as obras também é alvo do texto-manifesto. No item que encerra o documento, o artista fala da autoblindagem:

Às vezes, escuto espectadores dessas imagens de corpos destruídos dizerem: “Não suporto olhar para isso, sou sensível demais”. Isso é uma maneira de manter uma distância confortável, narcisista e excludente da realidade de hoje, do mundo. De nosso mundo, o único que existe. O discurso da sensibilidade - na verdade, da hipersensibilidade - diz respeito a preservar uma situação de conforto, calma e luxo. Só procura a distância quem não quer confrontar com os próprios olhos a incomensurabilidade da realidade. (HIRSCHHORN, 2016, p. 179)

A opção (lembremos que é voluntário o gesto de não olhar) constitui, na visão de Hirschhorn, uma recusa em tomar partido. Para ele, ao alegar que não suporta ver imagens como aquelas, o público torna-se um cúmplice da realidade cruel e da banalização da vida. Isolar-se no conforto de seu mundo é também posicionar-se de um dos lados: o do não engajamento. No Brasil, um provérbio popular ilustra essa exclusão alcançada pelo distanciamento da realidade: “O que os olhos não veem, o coração não sente”.

Em Colagem de Pixels, o artista subverte, através do uso de quadrados de plástico colorido (como pixels gigantes) colados sobre as fotografias, a exigência de imagens nítidas - uma imagem pixelizada, ou seja, com pixels visíveis em função de sua baixa

resolução/nitidez, é sempre descartada nos jornais – e metaforiza a proximidade necessária em cenas como as mostradas por ele, conforme a Figura 2. Ao discutir sobre a resolução/escala das imagens, Hirschhorn lança uma poderosa reflexão sobre circulação: os pixels, por serem próprios de imagens digitais, tornam-se também elementos indissociáveis do processo de compartilhamento.

Figura 2: Exposição Colagem de Pixels, de Thomas Hirschhorn, Galeria Chantal Crousel, Paris, 2016



Fonte: site da Galeria Chantal Crousel.

Ao mesmo tempo, o que o artista propõe é que nos aproximemos ao máximo (com um mergulho nos pixels) da crueza dessas imagens para dar conta de entender os efeitos irreversíveis de uma guerra. A sobreposição de pixels remete, também, à prática de censura de editores de jornais e revistas (alvo principal da crítica do artista), que “pixelizam” cenas fortes a fim de “proteger” seus leitores.

Esses recursos de vedação, espécies de “tapumes” visuais, funcionam ainda como dispositivos que buscam conferir credibilidade às imagens usadas no jornalismo, como escreve Jürgens (2016, on-line): “O uso crescente desse filtro interessa-lhe porque a pixelização e a desfocagem assumem-se hoje como uma garantia de autenticidade. Como se, para serem autênticas, certas imagens precisassem ser parcialmente pixelizadas”.

Figura 3: Exposição Colagem de Pixels, de Thomas Hirschhorn, Galeria Chantal Crousel, Paris, 2016



Fonte: site da Galeria Chantal Crousel.

Na série, os pixels são colocados sobre cenas do mundo da moda - modelos em editoriais e desfiles, como mostra a Figura 3. Assim, o artista constrói, para si e para o público, um novo sistema de classificação de imagens, pondo no cardápio de provocações de sua obra a “censura” às supermidiáticas fotografias de moda, como cenas das quais os leitores devem ser protegidos, ao contrário das fotos de pessoas mortas na guerra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em tempos de profundas transformações no campo do jornalismo, desde o surgimento de novas plataformas à presença cada vez mais constante das *fake news*, *deepfake* e pós-verdade, a arte, por tintas polêmicas, é capaz de incitar o debate sobre o sempre questionável *modus operandi* da imprensa e seus já conhecidos jogos de interesse - invariavelmente fruto de acordos políticos e econômicos.

A obra-manifesto Colagem de Pixels reverbera a profunda distopia em relação a um mundo alicerçado na banalização da vida (e da imagem), no efeito da autocensura pela imprensa e no distanciamento por parte do “hipersensível” público. No século XXI, sua descrença exagera a visão negativa de futuro para, só assim, fazer pensar sobre ele. As distopias “expressam o sentimento de impotência e desesperança do homem moderno assim como as utopias antigas expressavam o sentimento de autoconfiança e esperança do homem pós-medieval” (FROMM, 2009, p. 369). Nesse “mundo pior” de Hirschhorn, corpos mutilados e dilacerados em zonas de guerra dividem espaço com

plácidos editoriais de moda, pixelizados como as imagens que os jornais julgam cruéis e ofensivas aos seus leitores.

A incerteza da origem das fotos coletadas na internet e usadas na obra encontra ressonância na crítica dirigida ao gesto de supervalorização das fontes - no jornalismo elas são, na visão do autor, como notas dissonantes perante um mundo contemporâneo marcado muito mais pelo andar errante do que por passos guiados.

Outro aspecto importante nas imagens expostas pelo artista é propor uma discussão sensível sobre identidades. Ali, ainda que não se saiba nada sobre a vítima, sua existência é presença personificada, deixa de ser um corpo qualquer estendido no chão, de um lado ou de outro do conflito, para ser um homem, uma mulher, uma criança, como qualquer um de nós. Personagens baleados, degolados, mutilados, de olhos abertos, anônimos, sem parentes chorando e velando o corpo, se fazem presente para lembrar, através da arte, o absurdo de toda guerra, mas também para indagarmos se é justo e pertinente expô-los, ainda que numa obra de arte.

Resta-nos saber em que medida as propostas de Hirschhorn têm validade para serem postas em prática ou se só nos tira do lugar e fazem pensar porque, justamente, foram feitas para serem lidas no campo das ideias.

REFERÊNCIAS

CHIODETTO, Eder. **Fotojornalismo: realidades construídas e ficções documentais**. São Paulo, 2008. 182 p. Dissertação (Mestrado em Teoria e Pesquisa em Comunicação) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. Tradução Silvia Maria Mourão Netto. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

FROMM, Erich. Posfácio (1961). In: **1984**. Tradução Alexandre Hubner e Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 365-379.

HIRSCHHORN, Thomas. Por que é importante. **ZUM: Revista de Fotografia**, São Paulo, n. 11, p. 162-179, 2016.

JÜRGENS, Sandra Vieira. Thomas Hirschhorn: pixel-collage. **Wrong Wrong**, Lisboa, n. 4, 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/qHdnVA>>. Acesso em: 15 jul. 2017.

KOSSOY, Boris. **Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo**. 3. ed. rev. Cotia: Ateliê, 2014.

MAIER, Tobi. A realidade sem distância. **ZUM: Revista de Fotografia**, São Paulo, n. 11, p. 180-182, 2016.

MEYER, Pedro. Editorial: everyone is a photographer these days. **Zone Zero**, Ciudad de México, Jan. 2006. Disponível em: <<https://goo.gl/z1JpwD>>. Acesso em: 1º maio 2006.

NATIONAL PRESS PHOTOGRAPHERS ASSOCIATION. **NPPA: Code of Ethics**. Athens, Georgia, 31 July 2004. Disponível em: <<https://goo.gl/cT1jVc>>. Acesso em: 8 jul. 2017.

PERSICHETTI, Simonetta. A encruzilhada do fotojornalismo. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v.2, n.2, p. 180-190, 2006. Disponível em: <<https://bit.ly/2wjjujupC>>. Acesso em: 10 jun. 2017.

ROBERTS, Hilary. Uma batalha de imagens: fato e ficção na Primeira Guerra Mundial. **ZUM: Revista de Fotografia**, São Paulo, n. 7, p. 152-171, 2014.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **Sobre fotografia**. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

NOTAS

- 1 Há uma incerteza quanto à data correta. A maioria dos registros aponta 1826 como a data verdadeira da famosa imagem de Niépce, mas há referências que indicam o ano de 1827.
- 2 Um exemplo de obra que toma as redes sociais e a crise da representação da fotografia é *Não minta pra mim*, do artista visual baiano Paulo Coqueiro, vencedor do Prêmio Nacional de Fotografia Pierre Verger 2017.
- 3 Suas instalações, que já foram vistas nas principais mostras internacionais, como Documenta de Kassel e Bienal de Veneza, evocam, por meio do amontoado de diferentes objetos, a crítica ao consumo e à manipulação da informação. Como *objets trouvés*, sua arte é “encontrada” nas ruas e reconfigurada num novo contexto, alicerçado pelo discurso sociopolítico.
- 4 O texto-manifesto foi lançado em 2012. Em 2016, foi traduzido do inglês por Donaldson M. Garschagen e publicado na revista ZUM (edição 11), do Instituto Moreira Salles, ao lado das obras que compõe a série Colagem de Pixels, de 2016.
- 5 A série foi produzida em 2015 e apresentada pela primeira vez em 2016, na Galeria Chantal Crousel, em Paris.
- 6 Disponível em: <goo.gl/VWkuEN>. Acesso em: 27 jul. 2018.
- 7 A associação foi fundada nos Estados Unidos, onde está sediada atualmente. A tradução dos itens citados do código é nossa.

Artigo recebido em 29 de julho de 2017.

Artigo aceito em 15 de março de 2018.