

## A antropologia política da imagem na XVII Bienal de Fotografia da Cidade do México

### The political anthropology of image in the 17<sup>th</sup> Photography Biennial of Mexico City

**Dra. Virgínia Gil Araujo**

**Como citar:**

ARAUJO, V.G. A antropologia política da imagem na XVII Bienal de Fotografia da Cidade do México. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 2, n.3, p.138-154, set. 2018. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/2372>>; DOI: <<https://doi.org/10.24978/mod.v2i3.2372>>.

Imagem: Sofia Ayarzagotia. Da série *Every night temo ser la dinner* (2015-2016). Fotografia da autora.

## A antropologia política da imagem na XVII Bienal de Fotografia da Cidade do México

The political anthropology of image in the 17<sup>th</sup> Photography Biennial of Mexico City

Dra. Virgínia Gil Araujo\*

### Resumo

O ensaio interroga os modos como a mais recente produção fotográfica exposta na *XVII Bienal de Fotografia* da cidade do México (2016) se articula com a proposta da curadoria da exposição e com a função social do *Centro de la Imagen* como instituição pública empenhada em abandonar posições restritivas e adotar discursos inclusivos. A partir dos múltiplos desvios que colocam em crise a fotografia documental, a autora busca entender a fotografia contemporânea no México como experiência imersiva que circunscreve as profundas mudanças no imaginário social. Para elucidar tal problemática, busca articular a crítica aos apontamentos teóricos e conceituais.

### Palavras-chave

Fotografia contemporânea; antropologia; políticas da imagem; exposições fotográficas, México.

### Abstract

The essay examines the ways in which the most recent photographic production exhibited at the 17<sup>th</sup> Photography Biennial of Mexico City is articulated with the proposal of exhibition curators and with the social function of the *Centro de la Imagen* as a public institution committed to abandon restrictive positions and adopt inclusive discourses. From the multiple deviations that put documentary photography in crisis, the author seeks to understand contemporary photography in Mexico as an immersive experience that circumscribes the profound changes in the social imaginary. To elucidate this problematic, the author will articulate critique to theoretical and conceptual questions.

### Keywords

Contemporary photography; anthropology; politics of image; photographic exhibitions, Mexico.

Ao visitar a *XVII Bienal de Fotografía 2016* no *Centro de la Imagen* da Cidade do México, pude conhecer a mais recente produção fotográfica contemporânea preocupada com as constantes mudanças no imaginário social, pois a bienal entende a fotografia em sua função imagética que ativa a memória no dinamismo do tempo. Esta produção coloca em crise a fotografia documental, quando grande parte dos trabalhos aborda a impossibilidade de representar a violência alarmante no país em Estado de exceção. O tema curatorial proposto por Amanda de la Garza e Irving Domínguez, *Anacronismo de las imágenes: documentos y otras recuperaciones*, pretendeu questionar as formas de disseminação, circulação e transferência das imagens e acabou por expandir os regimes de percepção. Quando na seleção destacou aqueles trabalhos com ampla capacidade crítica e experimental, estabeleceu uma ruptura com a noção de ordem política e normalidade social imposta e destinada aos indivíduos, enfrentando o paradigma do arquivo presente no discurso artístico que desafia certa maneira de ver e perceber do público. Para compreendermos este conflito dos regimes de percepção é interessante apontar a situação da pesquisa sobre a fotografia contemporânea no México em relação às especificidades de um fazer fotográfico no país. Para elucidar esta problemática, farei alguns apontamentos que possibilitam mostrar que existe uma história específica do fazer fotográfico no México. Porém, defini-lo hoje em sua condição nacional nos parece impossível.

### **Diferentes gerações da fotografia no México**

Existe uma produção significativa de fotografias modernas no México, cujos estudos acadêmicos confirmam seu alinhamento ao Estado nacionalista no intuito de ampliar um debate sobre os usos e funções da fotografia. Nos anos 1950, Héctor Garcia e o colombiano Rodrigo Moya imprimiram um dinamismo autoral ao fotojornalismo militante. Ambos são de uma geração anterior àquela moderna de Manuel Álvarez Bravo, Lola Álvarez Bravo e Tina Modotti. Depois deles, veio a geração de Graciela Iturbide, Flor Garduño, Pablo Ortiz Monasterio, Marco Antonio Cruz, Francisco Mata e Pedro Meyer, este último nascido na Espanha, para mencionar somente alguns nomes, que colocaram novamente a fotografia do México no mapa internacional. Caracterizada sua produção por um interesse a princípio pelo documental, ao admitir o duplo eixo memória-esquecimento ela constitui uma opção por se diferenciar e haver modificado o curso da fotografia no país entre o final dos anos setenta e o princípio dos anos noventa. Desta geração surge o grupo que funda o Conselho Mexicano de Fotografia em 1978, organiza os Colóquios Latino-americanos de Fotografia de 1979 e 1981, participa nas bienais de fotografia nos anos 1980 (a primeira entre as quais se organiza apenas em 1980), colabora na série de exposições internacionais em torno aos 150 anos da fotografia em 1989, e acaba apoiando a fundação da *Casa de la Imagen* inaugurada em 1994, atual *Centro de la Imagen*, junto à Biblioteca Pública Nacional José Vasconcelos. Seguramente, é a geração responsável por transformar a fotografia moderna no México ao evidenciar imagens dialéticas da realidade, conforme aponta o crítico Octavio Paz:

Em suma, também para a dialética a imagem constitui um escândalo e um desafio, também viola as leis do pensamento. A razão dessa insuficiência – porque é uma insuficiência não poder explicar algo que está aí, diante dos nossos olhos, tão real como o resto da chamada realidade – talvez consista em que a dialética é uma tentativa de salvar os princípios lógicos – especialmente o da contradição – ameaçados por sua incapacidade cada vez mais visível de digerir o caráter contraditório da realidade (Paz, 2012: 106).

Mas gerações com tendências construtivas e artísticas, como a de Lourdes Grobet, Adolfo Patiño, Lourdes Almeida, Javier Hinijosa e Gerardo Suter foram responsáveis por articular um discurso experimental e conceitual que se opõe ao cânone realista, latino-americanista e de denúncia socialmente dominante no México, no princípio dos anos oitenta, pela fotografia documental de esquerda como compromisso social. Cabe aqui salientar que os próprios Colóquios Latino-americanos de Fotografia de 1979 e de 1981 devem ser ainda pesquisados com maior precisão, já que no material de arquivo sediado no *Centro de la Imagen* também podemos encontrar a presença, nos citados Colóquios, do conceitualismo político em experimentações fotográficas das neovanguardas artísticas vinculadas aos movimentos de solidariedade dos anos 1960 na América do sul. Com isso, pode-se inferir que a noção de América Latina nos Colóquios se articula com o discurso ideológico.

A fotografia contemporânea aparece como antropologia política da imagem com Daniela Rossell, Gerardo Montiel Klint, Maya Goded e Maruch Sántiz Gómez, já que a proposta destes quatro artistas da geração dos anos 1990 transcende a oposição entre documentação e arte e permite ao espectador conhecer a fotografia do México atual. Hoje encontramos no país uma fotografia contemporânea que experimenta a imersão no modo de trabalho dos artistas, experimenta o espaço expositivo, assim como experimenta tecnologias de contato com o mundo virtual, modificando um modo de percepção da fotografia: antes pensada dentro de um único sistema de representação, hoje defasado, para gerar uma imagem como produto de uma prática exemplarmente separada, entre arte e não-arte, em representações da realidade.

### **Fotografia contemporânea**

Somente nos últimos vinte anos temos visto compilações de informação primária em torno dos fenômenos de conceitualização, produção, difusão e crítica da fotografia contemporânea no México. Se esta fotografia fica longe de deixar-se levar por uma visão do exótico, pelos estereótipos primitivistas do México profundo é uma questão. Conforme esclarece a pesquisadora Laura González Flores, do Instituto de Estética da Universidade Nacional do México:

Mas podemos apontar um certo dismantelamento e desvio dos tópicos recorrentes em torno do caráter uniforme da fotografia nacional, em cuja definição opera inevitavelmente uma redução semântica: uma coisa é o que a fotografia mexicana parece ser (uma abstração subjetiva, uma construção simbólica constituída por razões ideológicas e implantada por uma elite intelectual) do que uma fotografia feita no México é na realidade (um meio heterogêneo em sua complexidade), em vias de definição ontológica e técnica, com múltiplas funções em seu tempo e seu espaço sociais (Flores, 2007: 12, tradução da autora)

Para compreendermos estes desvios, devemos considerar principalmente a predominância dos caminhos abertos pela arte conceitual desde os anos 1960, na relação que aproxima palavra e imagem, nos processos alegóricos de apropriação e montagem, na fotografia expandida em outras formas de exposição como a do arquivo e do livro de artista, entre outras configurações do fotográfico. Diante de tantas combinações da fotografia com outros meios, podemos compreendê-la como objeto transcultural:

A fotografia como linguagem e como forma de conhecimento tem gerado uma série de questionamentos que envolvem a especificidade do seu meio e a possibilidade de pensá-la como um “objeto teórico” transcultural, instalando o fotográfico como qualidade de outras práticas artísticas (Tell; Ruiz, 2015: 121, tradução da autora).

Mas o modo de dizer dos artistas sobre o tempo das imagens, sobre o anacronismo como temática curatorial desta XVII Bienal, recuperou micropolíticas da arte e questões pouco discutidas ainda no âmbito da mediação das exposições, tais como autoria, alteridade, gênero e intimidade. Evidenciou, porém, uma divergência ao abordar o real, ou seja, partiu da experiência sensível através de ações, vivências e olhares subjetivos que se propõem a construir memórias no espectador. Neste sentido, proponho compreender as imagens desta mostra segundo o conceito de “imagens pensativas”, elaborado por Jacques Rancière (2012: 117), ou seja, ver as imagens como ponto de partida para uma reflexão e não como ponto de chegada, tendo em vista que elas combinam diversas linguagens e meios em favor de uma lógica expressiva indeterminada. Nelas, fotografia, gravura, *fanzine*, livro, escultura, filme, desenho, caligrafia, poema e áudio vêm misturar seus poderes e intercambiar suas singularidades.

### ***La XVII Bienal de Fotografía***

A antropologia política da imagem aparece exemplarmente nesta mostra, na seleção e premiação dos trabalhos, realizadas via concurso. O evento aberto contou com mais de oitocentos inscritos e selecionou quarenta e nove autores, dos quais dois artistas receberam o primeiro e o segundo prêmios de aquisição, Sofía Ayarzagotia e Diego Barruecos, respectivamente, e outros onze artistas foram contemplados com menções honrosas: Jota Izquierdo, Bela Limenes, Abigaíl Marmolejo, Nahatan Navarro, Mauricio Palos, Isolina Peralta, Adrián Regnier, Marcela Rico, Bruno Ruiz, Pavka Segura, Victor Sulser. Esta *XII Bienal de Fotografía no Centro de la Imagen* nos permite descobrir e conhecer as especificidades da fotografia contemporânea numa contribuição sobre os últimos anos da produção de fotografia reconhecida no plano cultural, pois os artistas que dela participaram iniciaram seus projetos subsidiados por bolsas de pesquisa ou residência artística. Para elucidar estes projetos farei um recorte elencando os trabalhos mais exemplares das questões relacionadas às políticas da memória e da imagem.

O corpo e o desejo, em uma multiplicidade de imagens, compõem a série fotográfica de Sofía Ayarzagotia, que estabelece um vínculo íntimo, corporal e vivencial com seus sujeitos fotografados: imigrantes africanos em Madri. Em alguns momentos, sua maneira de fotografar é instantânea, pois usa a câmera como uma atividade lúdica para encurtar o tempo do registro e se conectar mais com os fotografados. Além disso, utiliza o flash frontal para descobrir em seguida na imagem aquilo que foi suprimido pela visão noturna no momento da foto. Em suas imagens oníricas, em que peixes aparecem em contato direto com o corpo dos retratados, percebe-se uma conexão com algumas fotografias de Graciela Iturbide, em que elege o autorretrato.

Através destas imagens questiona-se a experiência imersiva de Sofía Ayarzagotia em relação aqueles sujeitos fotografados, tentando elaborar o deslocamento que implica o encontro com o outro cultural. Nesse deslocamento, explora as fronteiras entre memória, ficção e expansão do corpo, para além do trabalho de campo da artista como etnógrafa (Foster, 2014: 183), pois está disposta a aceitar o desejo

como experiência lúdica. A atividade exploratória de Ayarzagoitia acaba por descobrir o outro cultural nela mesma. Ao transformar seu livro fotográfico *Every night temo ser la dinner* (2015-2016) em uma série de imagens de várias dimensões, imprime uma forma de vida ou figuralidade aos retratados com toda a intensidade dos encontros com eles no *Lavapiés*, bairro madrileno da multiculturalidade e do ativismo. Nesses encontros, busca uma narrativa visual construída como documento etnográfico, mas elaborado no conjunto das imagens como uma prática performativa dos retratos exemplarmente posados, como o daquele senegalês inseparável de sua manta que pode chegar a pesar 25 kilos, uma antiga proteção que hoje não o impede de ser um alvo da polícia na caça imigrantes em Madri. A luminosidade das imagens causa uma sensação de incerteza entre o desejo, diante da sensualidade dos corpos, e os seus sonhos ou pesadelos, já que o ambiente também evidencia as restrições, a precariedade enfrentada no cotidiano. O título do trabalho revela, ainda, a necessidade da troca e da comunicação entre eles ao mesclar dois idiomas, o inglês e o espanhol. Para a bienal, reuniu também as distintas fases de articulação do seu diário de estada na Europa, restituídas em desenhos, provas de impressões, anotações de trabalho, rascunhos e textos.



Fig.1. Sofia Ayarzagoitia. Série *Every night temo ser la dinner*. Madri (2015-2016), 29 peças, 80 x 60 cm (4), 50 x 30 cm (13), 30 x 20 cm (9) – Primeiro Prêmio de Aquisição Arca. Foto: V.G.Araujo.

Pavka Segura, desde uma ótica subjetiva e ao mesmo tempo metafórica, propõe um projeto em processo por meio da intervenção em imagens recuperadas de arquivos vernáculos de seus familiares na década de 1950 e imagens atuais. Na Bienal, apresentou imagens impressas e um fotolivro estruturado à maneira de uma narrativa visual, em que o espaço urbano e os indivíduos que o habitam aparecem ordenadamente construídos e confluem a partir de três figuras simbólicas: o vento, a luz e o fantasma, que podemos entender como “palimpsestos em campos de escavações” (Fabris, 2015: 12). Sobrepõe aos retratos uma luz abstrata em forma de “poeira estelar” que parece se desprender das imagens, como modo poético para dar forma de vida ou figuralidade à sua história particular. Desse

modo, constrói um imaginário pessoal como analogia e evocação das transformações urbanas. Mas surgem também imagens de pássaros silvestres e domésticos, como alusão ao que sobrevive às mudanças. Observa as aporias da memória de uma época através dos vestígios do imaginário moderno, aludindo ao dismantelamento de uma utopia e indagando sobre as expectativas de um futuro.



Fig. 2. Pavka Segura. *A Particular Windy Day...* México, 2015, 3 peças, impressão (80 x 46 cm) e Livro de artista (28,4 x 21 cm) 52pp. Foto: A. Felden.

Jota Izquierdo se interessa em explorar como o uso da imagem em formato de meme, ou *rage faces*, permite a um indivíduo passar da invisibilidade à hipervisibilidade. Isto nos leva a pensar se existe uma mudança na representação ou se este crescente número de imagens, desprendidas e movediças, correspondem com um número crescente de pessoas privadas de direitos, invisíveis ou inclusive desaparecidas e ausentes. O projeto *Lory Money featuring...* (em colaboração com *Lory*) indaga sobre as estratégias de cópia e assimilação de mensagens contagiantes, utilizadas nos novos processos de produção e circulação de imagens, a partir de um vendedor de pirataria senegalês radicado em Valencia, Espanha, que transformou sua condição de imigrante ilegal em um cantor de rap de muito sucesso no Youtube: *Lory Money*.

Com humor, emerge como identidade *online-offline*, resultado das fotografias encenadas que geram um ser ficcional: nem senegalês e nem espanhol, nem africano e nem europeu. O imaginário produzido por este personagem e seus mais de cem mil seguidores determina a condição problemática de sua situação: a presença midiática de um outro cultural, crítico mas assimilado como mimese, como um exemplo de “êxito” que contesta a incompetência da política europeia em face da constante chegada de imigrantes. Na instalação busca dar forma de vida ou figuralidade aos imigrantes ilegais senegaleses e valoriza o rap como linguagem poética. O artista parece questionar se a memeficação de *Lory* é uma

demanda imposta pelo próprio olhar que nega sua existência *offline*, e se a sua figuralidade cultural é um modo de antropologia política.



Fig. 3 Jota Izquierdo, *Lory Money featuring...* (em colaboração com Lory Money), México 2012-2016, instalação de vídeos monocanal, 22:57min. / Impressão digital 609 x 270 cm (Foto: V.G.Araujo)

As reflexões sobre essa modalidade de trabalho também supõem a necessidade de abordar o novo contexto da fotografia na passagem do analógico ao digital e as transformações que as imagens enfrentam. Essa transição implica uma mudança de ordem ontológica para este meio como sistema de representação.

De outro modo, a presença da fotografia como arte informacional, nas políticas da imagem e da memória, inconformadas com a insegurança jurídica, econômica e social, interroga o que podemos esperar das imagens e do dispositivo fotográfico, quando coloca em xeque a função social utópica do fotojornalismo diante da “hipertrofia da memória” no mundo contemporâneo (Huysen, 2003: 7).

Paradoxalmente, a ideia de fotografia documental como uma imagem calcada no real, no dado factual, vem construindo como testemunho um realismo crítico que permeia a maior parte desta Bienal, assim como Agamben (2008: 146) se refere à impossibilidade de dizer: “denominamos testemunho o sistema

das relações entre o dentro e o fora da *langue*, entre o dizível e o não-dizível em toda língua – ou seja, entre uma potência de dizer e sua existência, entre uma possibilidade e uma impossibilidade de dizer”.

Uma questão se sobressai: no que consiste exatamente o realismo na arte quando comparado com a realidade na vida? O método fotográfico cria uma situação ambígua com imagens realistas, pois ao passo que recorta a realidade, constrói também uma referência crítica sobre a realidade da vida e a imagem passa a ser vista dentro das possibilidades de seu deslocamento para desafiar os modos de ver e perceber. Conforme Brizuela:

A âncora do argumento que sublinha o realismo na fotografia é aquilo a que a fotografia remete, ou seja, seu referente. É na relação indexical com o referente – com o passado da imagem – que radica seu realismo. Esse realismo supostamente inegável da fotografia entra em crise se entendermos a fotografia não com relação a seu passado, mas antes com relação a seu presente. Se entendermos que a fotografia muda, que é outra em cada instância em que é olhada, então não há uma realidade a que está remeta. Cada fotografia se torna uma evidência material de algo inegável e passa a ser o lugar de uma relação dialética entre passado e presente (2014: 42).



Fig. 4. Gladys Serrano. *Mario*. Sinaloa, 2015-2016, 3 peças, videoinstalação com sequência de gifs, impressão digital 30 x 20 cm (2) e 30 x 40 cm (8); *Fanzine* impressão offset, 21 x 14,5 cm, tiragem de 1000 exemplares. Foto: A. Felden.

Gladys Serrano faz uma crítica à classe política mexicana e às figuras midiáticas que os partidos vêm criando mediante o uso de redes oficiais de comunicação, através do deslocamento de arquivos

fotográficos. Faz também uma crítica em torno da fotografia documental utilizada para construir realidades. Em *Mario*, a fotojornalista seleciona e se apropria de imagens da conta oficial no Flickr do governador do Estado de Sinaloa, que contém muitas fotografias documentais realizadas durante os cinco anos de seu mandato. As fotos das diversas situações, em que o governador posa para postagem no Flickr, constroem um perfil de exemplar desportista e gestor da paz social desse personagem despreocupado. Mostram diversos momentos do homem público, em que podemos questionar sua hipervisibilidade: não corresponde às denúncias sobre seus vínculos com o narcotráfico. Gladys Serrano recupera em arquivo a fotografia que não deixou de ser um meio para construir e legitimar um verdadeiro teatro. O personagem perde suas várias máscaras ao se desdobrar em um *fanzine*, que integra o trabalho de Serrano para a mostra, como arte informacional que promove uma contra comunicação à mídia oficial e é capaz de gerar um espaço crítico de circulação para este “figurão”. A relevância deste projeto fica evidente quando este propõe uma reflexão sobre o poder que tem a fotografia em comparação com a palavra escrita, em uma época que parece privilegiar a imagem em detrimento do texto. Questionar a incidência da imagem em nossa percepção da realidade, perguntando-se qual das formas de comunicação outorgamos maior veracidade, desperta a visão crítica sobre o teatro das aparências ao colocar em xeque a forma de vida deste homem público.



Fig. 5. Bruno Ruiz. Da série *Días Rojos*. Cidade do México, 2015, videoinstalação (medidas variáveis), *Fanzine*, risografia sobre papel reciclado 24 x 21 cm, 20pp; vídeo / 1:59 min. Foto: V.G. Araujo.

A videoinstalação *Días rojos*, de Bruno Ruiz, tem como referência a arte pobre e o Teatro do Oprimido de Augusto Boal no Brasil para dar forma de vida ou figuralidade aos jovens de rua durante uma sessão de tatuagem. Dentro do precário constructo escultórico composto por manchetes de jornais e câmeras de papel, encontramos pequenas aberturas que mostram os vídeos dessa experiência imersiva. A palavra se destaca nesta poética do que está dentro e do que está fora. A manchete “*Premian a alumnos*”

*indígenas*” justaposta em parataxe junto à outra, “*Increíble pero Cierto!*”, funciona como um alerta ao sistema excludente. A estratégia da montagem recupera a capacidade crítica e também desvela a ineficácia da mídia em face à constante proliferação das imagens intoleráveis, da marginalidade, da repressão policial, da miséria, ou do corpo trágico, e que se tornaram descartáveis por não empregarem modos de relação sensíveis presentes na política da imagem. Segundo Rancière:

a política da imagem chega a esse impasse diante do sentimento que alimenta a vontade de dar às imagens um objetivo que não seja a produção de elos sociais em geral, mas a subversão dos elos sociais determinados, aqueles que prescrevem as formas dos mercados, as decisões dominantes e a comunicação midiática, quando os trabalhos colocam em curto-circuito as formas plásticas para propor modos de relações sensíveis, significações que podem neles ser lidas antecipando os efeitos produzidos (2012: 51).

Considerando a insuficiência da razão para compreender as contradições colocadas pela realidade, assim como sua complexidade, as estratégias da produção artística e da edição curatorial compartilharam a vontade de mostrar uma antropologia política da imagem que testa os limites da percepção e extrapola em alguns casos o fotográfico, emancipando o público da exposição para decidir que memória lhe pertence, conforme as palavras de Hans Belting “as imagens fotográficas simbolizam tanto como as mentais nossa percepção do mundo e nossa lembrança do mundo” (2007: 265, tradução da autora).

Conforme o texto curatorial, um dos eixos centrais da exposição estava delimitado em obras que aludiam às diferentes formas de violência social, como um “imaginário perdido”:

Nelas se destaca o modo de compreender e interpretar este fenômeno que tem penetrado e destruído o tecido social no país. As propostas abordam tanto os ataques às populações civis por parte de organizações criminais e integrantes dos corpos de segurança do Estado, como a violência como produto do descrédito da política, a corrupção das elites e do sistema de justiça. A resposta a esse entorno é o “imaginário perdido”, um termo de George Didi-Huberman que descreve também o efeito de inverossimilhança produzido pela superabundância de informações e imagens da atrocidade (Garza; Domínguez, 2016: 17, tradução da autora).

As manifestações da arte da memória no mundo vêm atualizando os fatos dolorosos que marcaram o século XX e ainda marcam o nosso século XXI, tais como o holocausto, os genocídios, as guerras, as perseguições étnicas, religiosas, e, particularmente no México, têm buscado elaborar acontecimentos, não somente o estado de exceção instaurado pela globalização neoliberal, mas a violência difusa que permeia a sociedade, praticada por agentes do Estado em nome da lei, contra às comunidades pobres e várias minorias indefesas. Para compreendermos melhor essa política da memória recorreremos uma vez mais a Agamben:

O totalitarismo moderno pode ser definido como a instauração, por meio do estado de exceção, de uma guerra civil legal que permite a eliminação física não só dos adversários políticos, mas também de categorias inteiras de cidadãos que, por qualquer razão, pareçam não integráveis ao sistema político. Desde então, a criação voluntária de um estado de emergência permanente (ainda que, eventualmente, não declarado no sentido técnico)

tornou-se uma das práticas essenciais dos Estados contemporâneos, inclusive dos chamados democráticos (2004: 13).

Ao apontar o problema do “imaginário perdido” diante das violências do poder, a mostra incluiu também uma importante premiação do público, recebida pelo fotógrafo Yael Martínez da cidade de Taxco, localizada no estado de Guerrero, segundo estado mais pobre e onde a crise do Estado de direito é significativa no país, cujo território é disputado pelo crime organizado. A memória recente sobre a desapareição dos estudantes da Escola Normal Rural Raul Isidoro Burgos de Ayotzinapa em 2014, em circunstâncias ainda não esclarecidas, ressurge na série de Martínez. Desde 2013, ele vem documentando a vida cotidiana de sua família como de outros guerrerenses, cujos familiares também estão desaparecidos. A série fotográfica de Martínez apresenta uma “testemunha imagética”, aquela que “pode falar por quem não pode falar”, segundo Agamben (2008: 147).



Fig. 6. Yael Martínez. *II. raíz rota*. Guerrero, 2014-2015, 13 peças, injeção de tinta sobre papel algodão, 53 x 80 cm (12) Áudio 3:12 min. Foto: V.G.Araujo.

*II. raíz rota* é o título do trabalho de Martínez que reúne doze fotografias sequenciais, em que o olhar subjetivo pode ser compreendido como o olhar de alguém estreitamente vinculado à sua comunidade, que também está sob violência. Faz da luta que encarna para sobreviver uma razão para mostrar poeticamente as texturas ranhosas da pele dos corpos, dos objetos e do interior das casas, onde predominam os tons terrosos.

Os problemas da zona rural resistente à desterritorialização, que ocasiona a desintegração dos parentes e amigos, aparecem como o principal motivo da subsequente deterioração da identidade mexicana. As fotografias em sequência constroem uma narrativa visual, em que o artista diligente luta pelo Outro cultural ou étnico, sendo que o sujeito para quem o artista se empenha é baseado numa identidade cultural. Nesta narrativa encontramos a literatura fora de si, pois parece lembrar ao leitor de Juan Rulfo (2014: 123) as imagens literárias dos personagens presentes no conto *Luvina*, obrigados à ausência de si próprios.

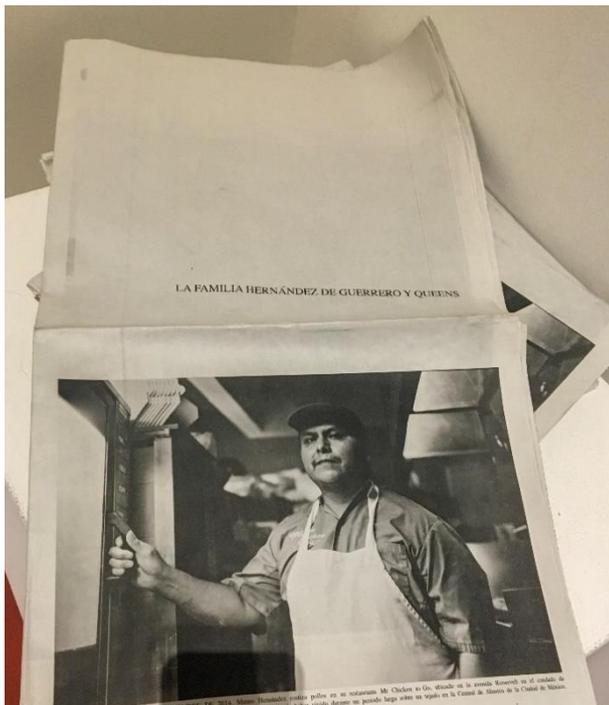


Fig. 7. Mauricio Palos. *La familia Hernández de Guerrero y Queens*. Estados Unidos-México, 2014, 2 peças, injeção de tinta sobre algodão, 100 x 66,5 cm, Newsprint, Impressão em offset sobre papel revolução, 60 x 50,5 cm, tiragem de 1000 exemplares. Foto: V.G.Araujo.

Segundo Rancière (2012: 122), “a pensatividade da imagem é então essa relação entre duas operações que põe fora de si mesmos a forma pura demais ou o acontecimento carregado demais de realidade”. Junto à série fotográfica encontra-se o testemunho em áudio de Amada Cruz, que precisa encontrar seus três filhos jovens desaparecidos e não consegue obter uma resposta das autoridades. Mas o desgaste emocional do testemunho ganha uma forma de vida ou figuralidade, quando as noções de presença-ausência, figuralidade e invisibilidade são obtidas pela combinação da fotografia junto ao áudio. Para entendermos o encadeamento narrativo recorremos a Rancière:

o que me interessa aqui é a maneira como põe em prática o trabalho da figura em três níveis. Em primeiro lugar, radicaliza a forma de figuralidade que consiste em entrelaçar duas lógicas de encadeamento: cada elemento é articulado a cada um dos outros segundo duas lógicas, a do encadeamento narrativo e da metaforização infinita. Num segundo nível, a figuralidade é o modo como várias artes e várias mídias intercambiam seus poderes. Mas, num terceiro nível, é o modo como uma arte serve para construir o imaginário de outra (2012: 123).

A persistência em recobrar a memória recente vai mais longe. Este é o caso de Mauricio Palos, quando nos mostra uma síntese de seu ensaio fotográfico, *La familia Hernández de Guerrero e Queens* de 2014. Em uma publicação impressa, Palos apresenta uma narrativa sobre a vida cotidiana de uma família de migrantes mexicanos na cidade de Nova York. O fotógrafo viaja para a comunidade de origem dos Hernández no município de Iguala, Guerrero, para conhecer os familiares restantes. Ao realizar esse trajeto imigratório e recuperar esta história, desvela o impacto das desapareções forçadas dos

estudantes, em que estiveram implicadas autoridades do governo, forças de segurança, e o cartel *Guerreros Unidos* dos grupos criminais ligados ao narcotráfico na região. A partir desta série, evidencia a relação de dois fenômenos aparentemente não ligados, mas que permitem entender as situações que enfrentam os imigrantes mexicanos sem documentos nos Estados Unidos, quando regressam ao seu lugar de origem. Ao passo que lemos essa história, confirmamos a opacidade das imagens em relação ao texto que as acompanha. O texto acaba por fazer emergir a família Hernández em forma de vida ou figuralidade. Do mesmo modo, ao publicar um impresso como meio de exibição do trabalho, Palos gera um espaço crítico dentro do sistema das artes visuais.

Ao fim das contas, podemos reconhecer nesta relação entre imagem e palavra aquela “imagem-incandescente”, explicada por Didi-Huberman:

Uma “conjunção fulgurante” que faz a *beleza* mesma da imagem e que lhe confere também seu valor crítico, entendido doravante como valor de *verdade*, que Benjamin quer apreender nas obras de arte através de uma torção surpreendente do motivo platônico, clássico, do belo como revelação do verdadeiro: certo, diz ele, “a verdade é um conteúdo do belo. Mas este não aparece no desvelamento – e sim num processo que se poderia designar analogicamente como a incandescência do invólucro (...), um incêndio da obra, no qual a forma atinge seu mais elevado grau de luz”. E, nesse momento crítico por excelência – núcleo da dialética –, o choque aparecerá primeiro como um lapso ou como o “inexprimível” (...) (2010:173).

A fronteira como território e espaço social é submetida a constantes interpelações, exigências de justificativas, especialmente depois das declarações de Donald Trump sobre a necessidade de ampliar a construção do muro fronteiriço entre os Estados Unidos e o México iniciado em 1994, conhecido como Muro do México, que cobre um terço do território e pode ser considerado uma “barreira ideológica”, equivalente ao Muro de Berlim. É o caso da série *Los que se quedan* (2015) de Nahatan Navarro, ao indicar o espaço distópico (Russell, 2007: 31) como consequência nefasta do totalitarismo e seu opressivo controle da sociedade. Considera, porém, a presença daqueles que ali se encontram, fazendo convergir histórias ao interessar-se pela crise humanitária em consequência da migração. Viaja ao deserto de Sonora, no noroeste do México, para conhecer as pessoas que ali habitam e descobre que se trata de um não-lugar, onde predominam depósitos arruinados pelo tempo, que mais se parecem a cenários do desterro. Navarro, entretanto, notabiliza aqueles homens que em sua rota migratória foram bloqueados no território da fronteira. A opacidade do meio fotográfico joga com a vontade de transparência nas imagens, porém não impede que o retrato frontal devolva uma forma de vida ou figuralidade para uma população sujeita à completa privação de direitos sociais, que de maneira temporal ou permanente habita o local, o que acaba por circunscrevê-la em novas identidades como resultado desta desolação.

Diante do estado de exceção, cabe indagar sobre a função da arte na esfera pública. Este trabalho mostra uma reflexão e parece concordar com Deutsche, quando ela salienta a exposição da alteridade:

Ser público é estar exposto à alteridade. Consequentemente, artistas que querem aprofundar e estender a esfera pública têm uma tarefa dupla: criar trabalhos que, um, ajudam aqueles que foram tornados invisíveis a “fazer sua aparição” e, dois, desenvolvem

a capacidade do espectador para a vida pública ao solicitar-lhe que responda a essa aparição, mais do que contra ela (Deutsche, 2009: 176).



Fig. 8 Nahatan Navarro. Da série *Los que se quedan*. Sonora, 2015, 9 peças, injeção de tinta sobre papel algodão, 40 x 70cm. Foto: V.G.Araujo.

Deve-se considerar o modo insurgente que a mostra no *Centro de la Imagen* se lançou para as questões emergentes, fazendo confluír arte e vida ao adotar os discursos inclusivos. Esta percepção foi ampliada quando os discursos artísticos deram forma de vida ou figuralidade ao interdito, ao indizível e ao invisível através das narrativas, ligando-se à eficácia do dissenso. Os artistas muitas vezes adotaram um modo de trabalho de campo, que tratou das questões silenciadas na sociedade, construindo desvios a partir da “imagem pensativa” como ponto de partida para que esses assuntos venham à tona.

A experiência de imersão no modo de trabalho de campo dos artistas expressa uma horizontalidade de suas ações que, pela atuação no território, levaram em consideração os aspectos mais prementes de uma localidade ou grupo de pessoas, os problemas estruturais dos locais e as histórias que um grupo de pessoas deseja narrar. Assim, os artistas “trabalham horizontalmente, num movimento sincrônico de questão em questão social, de debate em debate político, mais do que verticalmente, num envolvimento diacrônico com as formas disciplinares de dado gênero ou meio” (Foster, 2014: 183). Nesta Bienal, pudemos perceber uma antropologia política da imagem conectando ideias e sentimentos.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. Tradução: Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2004.

\_\_\_\_\_, *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. Tradução: Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

- BELTING, Hans. *Antropología de la imagen*. Traducción: Gonzalo María Vélez Esinosa. Buenos Aires: Katz Editores, 2007.
- BRIZUELA, Natalia. *Depois da fotografia: uma literatura fora de si*. Tradução: Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- CUEVAS, Vesta Mónica Herrerías. O escandaloso caso do retrato fotográfico da burguesia mexicana e suas convenções desalmadas. In: CARVALHO, Ana Maria Albani de; SANTOS, Alexandre. *Imagens: arte e cultura*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, pp.65-76. Tradução: Rodrigo Montero
- DEBROISE, Olivier. *Fuga mexicana: un recorrido por la fotografía eí México*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005.
- DEUTSCHE, Rosalyn. A arte de ser testemunha na esfera pública dos tempos de guerra. *Revista Concinnitas*, ano 10, volume 2, número 15, dez. 2009, p. 174-183.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.
- FABRIS, Annateresa. Fotografia e memória: teses em confronto. In: *Em torno da imagem e da memória*. Rio de Janeiro: Jaguaritica, 2016.
- FLORES, Laura González. Instantáneas del fin de la fotografía mexicana. In: CARRERAS, Claudi. *Conversaciones con fotógrafos mexicanos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007.
- FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. Tradução: Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Bad new days: art, criticism, emergency*. New York: Verso, 2017.
- GARZA, Amanda de la; DOMÍNGUEZ, Irving. Anacronismos de las imágenes: documentos y otras recuperaciones. In: CATÁLOGO da XVII Bienal de Fotografía 2016. Ciudad de México: Centro de la Imagen de la Secretaría de Cultura, 2016, pp. 13-21.
- GUASCH, Anna Maria. El momento archival (Los modos del archivo). In: *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-2007*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2009, p. 436-448.
- HUYSSSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio, 2003.
- MOLINA, Fulvia. Arte, memória e direitos humanos. Lua Nova Revista de Cultura e Política. In: *A memória (ativa) da arte*, 2015, n. 96, p.101-115.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução: Ari Roitman e Paulina Whacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Tradução: Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WFM Martins Fontes, 2012.
- RULFO, Juan. Luvina. In: RULFO, J. *Obras*. Barcelona: Editorial RM & Fundación Rulfo, 2014.
- RUSSELL, Jacoby. *Imagem imperfeita: pensamento utópico para uma época antiutópica*. Tradução: Carolina de Melo Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- SCHMELZ, Itala. Introducción. In: CATÁLOGO da XVII Bienal de Fotografía 2016. Ciudad de México: Centro de la Imagen de la Secretaría de Cultura, 2016, p. 9-12.
- TELL, Verónica e RUIZ, Iván. La fotografía y lo fotográfico: cuestionamientos mediales. In: *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigaciones en Arte (CAIA)*, n. 7 / 2do Semestre 2015, p.121-123.
- TRUEBA, César Carrillo. *El racismo en México*. México: Fundación W. K. Kellogg, 2016.

## Nota

---

\* Docente do Programa de Pós-Graduação em História da Arte e do Departamento de História da Arte na Escola de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo. E-mail: [virginia.gil@unifesp.br](mailto:virginia.gil@unifesp.br).

Artigo recebido em abril de 2018. Aprovado em junho de 2018.