

## **Nuno Faria**

*Esta investigação, de que te ocupaste nos últimos anos no Instituto Nacional de Medicina Legal e Ciências Forenses (INMLCF), resultou num projecto longo e meticuloso, quer do ponto de vista da recolha documental, quer do ponto de vista do teu envolvimento físico com a instituição e com o tema que escolheste, como aliás é costume acontecer com os teus projectos. Perguntava-te que novas questões processuais, metodológicas e conceptuais trouxe para o teu trabalho?*

## **Edgar Martins**

Para responder a isso tenho de realçar, primeiro, as semelhanças. Quem conhece o meu trabalho sabe que ele está largamente enraizado na fotografia paisagística e topográfica, mas onde se evidencia um vínculo ao cinematográfico, ao pictórico, ao escultórico. Isto também se reflecte neste projecto. Em termos técnicos e conceptuais o meu trabalho procurou sempre articular estratégias analógicas e digitais, de forma a realçar as possibilidades conceptuais e paradoxais da Fotografia enquanto um meio que percorre vários registos: o documental e o ficcional, o concreto e o metafórico, algo que também se manifesta neste projecto. Desde há muito tempo que o meu trabalho tem privilegiado temáticas em torno da tecnologia, da arquitectura, da paisagem e da noção de lugar, mas nos últimos nove anos, em particular, a minha prática artística tem incidido naquilo que eu denomino como ambientes de difícil acesso. Pois eu estou verdadeiramente interessado nas técnicas de expressão artística que estas colaborações podem accionar e no diálogo que podem promover. É também neste contexto que surge a minha colaboração com o Instituto Nacional de Medicina Legal e Ciências Forenses. Não obstante, porém, a grande diferença neste projecto é a ruptura clara que há a nível da metodologia de trabalho.

Neste projecto faço uso de fotografia de arquivo, fotografia histórica, fotografia documental, fotografia especulativa. É um trabalho bastante mais imergido na ontologia da Fotografia, na semiótica da imagem e da linguagem. Ele articula toda uma série de estratégias e meios como instalação, som, escultura, projecção, texto, entre outros, explorando o potencial narrativo, metafórico e fenomenológico destes (e entre estes). Portanto, é um projecto que vê a prática da Fotografia e da experiência das imagens de um modo muito mais híbrido, privilegiando uma certa interdisciplinaridade.

A série sempre foi a plataforma conceptual que deu sentido ao meu método de produção. A nível processual este trabalho distancia-se deste enquadramento, explorando, alternativamente, uma metalinguagem mais subversiva, diria mesmo desestabilizadora, focada na construção e desconstrução simultânea da imagem singular. Nos últimos projectos eu tenho pensado muito sobre a cultura de saturação e excessos visuais em que vivemos, sobre o consumo fetichista de

imagens, onde a nossa experiência fotográfica muitas vezes substitui a experiência real. Tenho reflectido sobre a minha prática artística e se esta tem contribuído para o canibalismo da fotografia e dos dispositivos visuais. Parafraseando a Susan Sontag, a câmara é o braço directo da consciência no seu modo mais possessivo e aquisitivo. Portanto, fotografar significa coleccionar o mundo, devorá-lo, apoderarmo-nos dele. Face a esta característica potencialmente opressiva do meio, à sua capacidade de deturpar e descontextualizar – a produção visual foi acompanhada por um processo de pesquisa e consulta/diálogo constante com órgãos jurídicos e éticos, grupos de apoio ao luto, grupos de apoio à vítima, especialistas como médicos- -legistas, psiquiatras, sociólogos, antropólogos, filósofos, curadores etc. Como consequência desta pesquisa o projecto adoptou uma linguagem de contenção, auto-reflexiva, que procura tornar visível e interpelar o seu próprio enquadramento semântico. E este foi o grande desafio.

*NF - Há um dado recorrente no teu processo de trabalho, que é o de actuares no interior de contextos institucionais, como foram a Agência Espacial Europeia, a EDP – Electricidade de Portugal, ou o grupo BMW, lembro-me destes três, que são exemplos distintivos. Todos eles são projectos de longo fôlego. Tu já falaste da motivação, mas eu perguntaria na mesma: qual a razão desta vertigem, no sentido do interesse por estes abismos institucionais? Referes a dificuldade de penetrar nestas instituições e de dar visibilidade àquilo que de um modo geral é muito controlado para o exterior – isso é algo que me interessa bastante no teu trabalho. Se olharmos para os projectos feitos com a Agência Espacial e agora com o arquivo do Instituto Nacional de Medicina Legal e Ciências Forenses, há relações muito interessantes a estabelecer entre estes dois imaginários, que são duas grandes expansões para o éter, para o negro, de duas maneiras diferentes, uma em negativo e a outra em positivo. Gostaria de te pedir para comparares estas abordagens e sinalizares o que as distingue metodologicamente e conceptualmente. Eu presumo que uma das questões que as separa seja o facto de teres encontrado um arquivo não sistematizado no INMLCF e, com a atenção e o tempo que dedicaste aos vários materiais de índole excepcional que lá existem, teres ajudado a essa sistematização.*

EM - Muitas das instituições de difícil acesso com que trabalhei nos últimos anos são espaços heterogéneos, locais onde há uma sobreposição, convergência e desfocagem de sentidos, funções, temporalidades. Estas características permitiram-me adoptar abordagens simultaneamente descritivas e especulativas. Documentei o valor científico e/ou histórico dos espaços e objectos que visitei, desconstruindo e explorando as suas ressonâncias culturais, ideológicas, políticas e sociais. Correlativamente, isto possibilitou reflexões mais abrangentes sobre a forma como nos relacionamos com estas instituições, sobre a forma como as influenciámos e estas nos influenciam a nós. A palavra “desconstruir” é pertinente neste discurso pois é o processo de “desconstrução” que confere ao trabalho uma multiplicidade de camadas. Derrida define – desconstrução – como

algo que capta o movimento duplo do conceito – Abbau – de Heidegger, ou seja, um modo de construção, que também é uma forma de desconstrução. Isto envolve a desagregação/separação/ desunião de algo, de uma maneira que respeita a lógica do seu próprio enquadramento arquitectónico e, assim, expõe as tensões internas que o definem/justificam e vexam. Só assim é possível fazer sentido do particular e do universal ao mesmo tempo, colocarmo-nos dentro e fora das imagens, dentro e fora destas instituições, simultaneamente comunicar e questionar algo, as convicções e expectativas do espectador, a fragilidade dos seus sistemas perceptivos e cognitivos. Não creio que se trata de uma questão de explorar o potencial narrativo da Fotografia, mas precisamente o seu carácter esquivo e fugidio, a sua incapacidade de ancorar significado. Todos estes trabalhos lidam em última instância com a condição do contemporâneo e do fotográfico, com a forma como nos posicionamos no mundo real e no mundo visual. As minhas fotografias sempre dependeram do legado e da capacidade histórica da fotografia para vincular o referente às estruturas do real. Mas há sempre uma evidência de um tempo mais dilatado, uma sugestão inquietante de que nem tudo é o que parece. Este processo de manipulação temporal, a sua revelação lenta e sentida, é crucial para a obra. Por exemplo, os projectos que desenvolvi com a EDP e a Agência Espacial Europeia seguem uma linha programática enraizada no documental, referenciando as convenções da representação topográfica. Todavia, muito para além de serem trabalhos sobre as instalações e actividades destas organizações (as centrais hidroeléctricas no caso da EDP e os centros de treinos e testes de astronautas, as naves espaciais, plataformas de lançamentos e laboratórios da ESA) estes projectos constituem-se, fundamentalmente, como ensaios sobre a nossa relação com a tecnologia. São trabalhos que oferecem um olhar parcelar sobre o enquadramento utópico das últimas sete décadas (incluindo a presente) relativamente à relação entre o homem e a máquina, entre o homem e a ciência, entre a narrativa ideológica do moderno e a do contemporâneo. No caso da colaboração com o Grupo BMW, de facto, o trabalho superficialmente lidava com a produção do automóvel moderno, mas o conceito que o sustenta é bastante mais subversivo. Sabemos que a fábrica automóvel é a apoteose do capitalismo, um local de produção, actividade e de comércio incessante. Dessa forma, propus à BMW fazer um projecto que só pudesse ser realizado enquanto a produção estivesse inerte ou interrompida. O trabalho representaria assim uma espécie de ponto de resistência contra o mundo de mobilidade e fluidez em que vivemos, mobilidade que segundo o filósofo Peter D. Osborne, nem sempre se traduz em velocidade, mas em incerteza e transiência. A logística de produzir um trabalho fotográfico nestas condições foi bastante complexa. Relativamente à minha colaboração com o INMLCF tudo foi um pouco diferente. Depois de vários projectos anteriores onde sobressaía a temática da tecnologia, caracterizados pela homogeneidade formal, eu quis desafiar-me como artista e como pessoa. Quis trabalhar num projecto onde pudesse explorar vários registos: biográfico, filosófico, ontológico, documental e que incluísse um conjunto mais diversificado

de tipos e de processos visuais. Essencialmente um projecto que entendesse uma perspectiva mais alargada da Fotografia. Quando comecei a trabalhar com o INMLCF eu tinha uma ideia muito diferente daquilo que pretendia fazer. Mas a partir do momento em que descobri o espólio fotográfico do Instituto, que não se pode chamar de um arquivo, propriamente dito, pois trata-se de um espólio que foi alvo de uma certa negligência benigna ao longo dos anos; estava inerte. Então nesse instante este passou a ser o meu ponto de partida.

*NF - Claro. Em dormência.*

EM - Sim, a investigação científica está sempre inclinada para o futuro e um arquivo é algo que está sempre num estado subjectivo de transformação temporal, em permanente evolução, mas sempre com um olho no passado. Isso requer um sério investimento de recursos (humano, financeiro... ) de forma que podemos efectivamente chamar-lhe um arquivo em dormência... a aguardar direcção e propósito.

Durante os três anos em que trabalhei sobre este arquivo iniciei um processo de conservação deste espólio, que espero que venha a salvaguardar este material num futuro próximo.

Sabes que o denominador comum a todas as instituições com que trabalhei, é que são instituições que não tinham uma cultura de diálogo com artistas. Portanto, a intervenção do artista neste espaço ajuda-os a valorizar o espólio que têm, a sua própria história e, claro está, a fomentar e dinamizar um diálogo mais assíduo com o público e as artes. Estes são os aspectos mais positivos que posso retirar de todas estas colaborações. Por exemplo, quando trabalhei com a Agência Espacial Europeia, eles não tinham contacto regular com artistas. Hoje já têm um programa de residências artísticas.

Eu procuro avidamente este tipo de situações e instituições onde existem boa vontade, curiosidade e interesse, mas onde não há um enquadramento histórico ou protocolos de colaboração predefinidos. Isto dá azo a uma maior reciprocidade e abertura. Enquanto artista e instituição se vão conhecendo e a metodologia e objectivos do trabalho se vão definindo, há um processo de descoberta e colaboração muito honesto e curioso. Totalmente interdisciplinar. Claro está, o grande desafio nestes contextos é saber gerir as expectativas que se podem ir criando, assimilar rapidamente a cultura operacional da instituição com que se está a colaborar, comunicar e esclarecer em cada etapa as vicissitudes do processo artístico e procurar sempre manter um certo distanciamento crítico... mas isso é uma conversa para outro dia.

Eu decidi abordar a Agência Espacial Europeia, em 2009, após ler um artigo de um dos seus directores que explicava a importância da organização se abrir ao público e de estabelecer um diálogo mais marcante com este. Isto foi no auge da crise financeira, onde creio eu, muitas instituições públicas sentiram necessidade de justificar os seus orçamentos e apoios. Nesse mesmo dia escrevi uma longa carta à ESA onde expliquei que queria produzir a mais completa descrição de sempre de uma das mais importantes organizações

científicas de exploração espacial e dos seus programas. Mencionei que acreditava que o futuro da exploração espacial exigia um contínuo diálogo social e cultural, no qual as artes, em particular a fotografia, podiam desempenhar um papel vital. E porquê a fotografia? Não nos podemos esquecer que as trajectórias da fotografia e da exploração espacial cruzaram-se e entrelaçaram-se há bem mais de 70 anos. Por exemplo, sabemos que a fotografia a cores foi inventada por um físico escocês enquanto fazia ensaios em electromagnetismo. E o nascimento, ou pelo menos a altura do nascimento, da fotografia digital deveu-se em grande parte ao programa Apollo. Por outro lado muitos dos avanços que se têm feito sentir nas teorias cosmológicas actuais atribuem-se aos avanços feitos no domínio da Óptica. Todos sabemos qual o contributo do telescópio Hubble. No decurso deste projecto tive ainda a oportunidade de fotografar um instrumento chamado NIRSPEC que será um de quatro instrumentos que irão constituir o telescópio James Webb (que será lançado em 2018). Dizem que irá mudar o nosso entendimento do universo. E, quer dizer, a fotografia e a exploração espacial já têm um historial em mobilizar audiências. Pense-se na célebre imagem 'Nascer da Terra' (Earthrise), tirada pelo astronauta da NASA Bill Anders, durante o programa Apollo e de como esta Fotografia, por si só, foi responsável por inspirar toda uma geração de pessoas. Dizem mesmo que deu origem ao movimento verde. Portanto, estava convicto de que a linguagem mediática da Fotografia representava o idioma ideal para estabelecer um diálogo com a ESA. E o mesmo se pode dizer de todas as restantes instituições com que colaborei.

*NF - Há duas questões que me interessam muito no teu trabalho que não são propriamente, ou estritamente, da ordem do visível; são questões, digamos, da ordem do discurso. A primeira tem que ver com a utilização da linguagem, e não me refiro somente à linguagem fotográfica, refiro-me às palavras e àquilo que elas engendram na relação com as imagens. Essa é uma preocupação muito grande no teu trabalho – a palavra – de que forma é que o discurso pela palavra se articula com o discurso pela imagem e cria essa dialogia que é tão própria da Fotografia enquanto metalinguagem. A segunda, é a pulsão arquivista do teu trabalho. Agora que olhei em retrospectiva para as tuas coisas, como um todo, veio-me à memória um trabalho de uma dupla de fotógrafos de que eu gosto muito, Larry Sultan e o Mike Mandel, o livro Evidence, editado em 1977. É um livro de que eu gosto muito, ao qual me refiro muito e que estudo bastante; é um livro que acho exemplar no que respeita à ficção do arquivo. De que forma é que um arquivo cria um imaginário que sendo real, sendo verdadeiro, sendo a imanência de algo que existiu, muitas vezes revela o lado ficcional e meta-narrativo da realidade. A Fotografia faz essa filtragem muito perturbante. Em Evidence, título é irónico e sagaz, os autores exploram o duplo sentido da palavra na língua inglesa (enquanto prova judicial e também enquanto evidência visual) para acederem à dimensão fatalmente anacrónica e obsoleta dos arquivos. Julgo que o teu trabalho se inscreve, embora não explicitamente, nesta linhagem. Criaste uma autoria própria e uma forma de trabalhares o arquivo,*

*mas lembro-me sempre do trabalho deles quando olho para o teu trabalho, sendo que nesse projecto Sultan e Mandel não fotografam, apenas recolhem imagens a partir de vários arquivos institucionais. Arquivos invisíveis que na realidade partem daquela pulsão de tudo documentar num contexto muito específico, no contexto da euforia, do progresso científico e tecnológico americano, em plena Guerra Fria – perante Evidence poderemos falar de autoria? A resposta é duas vezes sim!*

*No teu trabalho, a pulsão arquivista articula-se também com a questão da linguagem. Isso vê-se, desde logo, nos títulos que tu engendras – são títulos poéticos mas também muito precisos conceptualmente, que abrem um espectro grande; e vê-se, também, na forma como trabalhas a questão do arquivo sem nunca abandonar as possibilidades da imagem, que vão para além da própria realidade que supostamente documentam. Resumindo, pedia-te que falasses um pouco desta dupla natureza da linguagem do teu trabalho – verbal e visual.*

EM - O livro a que te referes – Evidence – do Larry Sultan e Mike Mandel, foi certamente uma referência neste projecto, é um livro que já conheço desde há muitos anos e que tive a oportunidade de rever durante este projecto. Mas houve outras referências igualmente importantes como a obra War against War de Ernst Friedrich, uma compilação de fotografias de vítimas da Segunda Guerra Mundial; a obra do surrealista Robert Cummings; do taxonómico John Divola; dos pós-modernistas Allan Sekula e Victor Burgin; do Atlas Group, da Roni Horn, Sophie Calle, assim como uma variedade de referências mais recentes. Para além disso posso salientar os projectos curatoriais do autor inglês (e amigo meu) David Company (sobretudo o projecto A Handful of Dust, um livro e exposição itinerante inspirada na obra Dust Breeding do Man Ray); a pesquisa e trabalho autoral do Eyal Weizman (Forensic Architecture); do Jacques Derrida (La Carte Postale); do Paul Virilio (The Aesthetics of Disappearance); do Jacques Rancière (The Politics of Aesthetics); da Kaja Silverman (The Miracle of Photography). A lista bibliográfica é extensa e inclui obra que lida especificamente com o arquivo e o seu imaginário (Simone Osthoff, Sven Spieker, Jacques Derrida), a imagética da morte, crime e conflito (Kelly Shagan, Susan Stewart, Elspeth Brown) e, claro está, a ontologia e semiótica da Fotografia e da imagem visual (Barthes, Elkins, Laruelle, Bachten, Flusser, Baudrillard, Krauss, Sontag, etc.) A articulação entre o visível e invisível, a abstração e a representação, a linguagem visual e a linguagem verbal, o ficcional e o documental não são mutuamente exclusivos; são dois lados da mesma moeda – o esbatimento das suas margens (sejam quais estas forem) é uma preocupação primordial no meu trabalho. James Elkins argumenta que embora se fale muito sobre as ressonâncias sociais, políticas, culturais e psicológicas do meio fotográfico, tem havido poucos esforços notáveis para abordar o próprio meio, examinar o seu carácter evolutivo, as suas propriedades sociais e culturais, as suas relações complexas com outros meios de comunicação. Concordo perfeitamente. A dialogia entre o discurso da palavra e o discurso da imagem, que tanto me interessa, está imbricada na semântica e

história da Fotografia. Não é por acaso que a teoria fotográfica das últimas décadas tem sido circunscrita por teóricos (na sua grande maioria escritores) que nunca foram praticantes ou por teóricos praticantes que moldaram o seu pensamento como uma resposta a movimentos históricos e ideologias políticas muito particulares. Desde então, o discurso tem estado firmemente enraizado no mundo literário. Eu estou interessado em explorar como é que a palavra, a literatura, o discurso verbal contribuiu para a mudança da nossa visão da Fotografia, do significado da imagem representada e se, nestes tempos pós-modernos de fetichização, saturação, consumo e fluxo incessante de imagens, é necessária uma nova abordagem fotográfica. Eu creio que sim. O pensamento visual não é definitivamente a solução para o fracasso das palavras e vice-versa. James Elkins refere também algo interessante a este respeito, que a ideia não é lutar contra a narrativa da ficção ou a desconstrução, mas combiná-las de maneira que não se produza um tipo de síntese. Pois a síntese é, muitas vezes, no debate interdisciplinar, o nome que se atribui à posição dominante de apenas uma das disciplinas. O discurso deve ser focado no corpus, pois só assim oferece as melhores garantias de gerar discussões precisas sobre aspectos e dimensões específicas da Fotografia, que em si deve ser interartística e intermédia. A interdisciplinaridade intensifica a nossa atenção para tudo o que escapa ou excede a linguagem verbal. Criar novos métodos de pensar a incerteza das referências é uma forma de captar o que está em falta, aquilo que separa a Fotografia da realidade, a Fotografia de outros meios de comunicação. Assim posso criar imagens ou combinações de imagens visualmente precisas que fogem a significados também eles precisos. Quando não podemos deduzir o que é real, o que é ficção, quando nos apercebemos que não é possível esgotar o significado de uma fotografia, a linguagem torna-se tão importante quanto a mensagem. Ou devo dizer, a linguagem torna-se parte da mensagem. A nível do arquivo, este processo para mim foi uma verdadeira revelação, porque sempre tive muito interesse por artistas que trabalhavam com arquivo, mas nunca considerei propriamente que estava a trabalhar em temas que me permitissem explorar esse lado da fotografia. Tudo isto se processou de um modo muito orgânico, a forma como encontrei este arquivo, como me debrucei sobre ele, como o racionalizei, como o incorporei na minha prática artística. Esta relação com o arquivo vai certamente continuar a informar projectos futuros. Por exemplo, o projecto que estou a desenvolver neste momento com a Agência Grain, em Birmingham, também faz uso de fotografia de arquivo. Eu estou a trabalhar com o espólio do CERN (mas também de jornais americanos), portanto o arquivo de uma instituição real, com o intuito de problematizar temas específicos a outra instituição actual (uma instituição prisional britânica). Neste projecto recorro a um discurso puramente ficcional, ou seja, uso esse arquivo para conceber a história de uma instituição inteiramente fictícia. Sempre vi a Fotografia como uma espécie de sofisma, como um discurso coerente e aparentemente racional, irrefutável, ligado às estruturas do real mas que na verdade não passa de uma ilusão; até mesmo de uma mentira. Na célebre

história clássica de Zeuxis e Parrhasios, Zeuxis pinta uvas que são tão realistas que atraem pássaros. Parrhasios convida-o então a retirar a cortina que envolve as suas obras-mestras, mas quando Zeuxis tenta fazê-lo, ele descobre que a própria cortina é uma pintura. As aves bicam algo que não podem comer, da mesma forma que nós somos cativados por imagens que prometem muito mais do que entregam. Esta alegoria re- fere-se à natureza deceptiva da representação. Uma imagem está lá para atrair o olhar, para capturá-lo (ao contrário do que pensamos não somos nós que captamos as imagens), para enganá-lo. Ou como referia o Francis Bacon a pintura é a criação de uma armadilha. O arquivo permite-nos também criar este tipo de discurso. É a imanência de algo que existiu, cria um imaginário ficcional e meta-narrativo completo. Este projecto lida com uma ideia um pouco mais radical do que aquela que desenvolvi no projecto realizado com o INMLCF. A ideia de que a história de algo é melhor contada não pela representação da coisa em si, mas pelo seu substituto – por uma espécie de meta-imagem que aponta para a ausência do original e se separa do enquadramento espaço-temporal-autoral que o define. Deste modo dou realce à noção de que a Fotografia está inexoravelmente dependente de outros meios para lhe dar sentido. Isto está de certo modo relacionado com o conceito de Destinerância – proposto pelo filósofo francês Jacques Derrida – nele com- binam-se noções de erro, errância e destino. Apropriámo-nos deste conceito para o título da nossa exposição. No seu livro *La Carte Postale*, o Derrida explica que todo o postal, toda a mensagem, tudo o que se comunica por escrito tem tendência a ser descontextualizado, a ter uma vida própria para além do seu propósito original; face à qualidade inerente da escrita se dissociar do seu autor e de continuar a significar muito após a morte. Eu achei este conceito muito interessante e quis estendê-lo à própria Fotografia, especificamente à fotografia de arquivo, mas também à carta e utensílio/ferramenta do suicida.

*NF - Falas no nome que nós demos a esta etapa do projecto. Falemos, então, da biografia deste projecto. É um projecto extenso, amplo, complexo, na sua arquitectura, na forma como se foi desenvolvendo, quer do ponto de vista das metodologias e da logística, quer também na forma como se apresenta – no formato publicação, um vector importantíssimo, desde sempre fulcral no teu trabalho, ou no formato exposição.*

*Para o leitor perceber o desenho do projecto, gostava de regressar à linha condutora e às várias incidências por que passou. Quando, numa fase ainda embrionária, me propuseste colaborarmos no projecto interessei-me pela relação de proximidade com o nosso próprio processo de trabalho e com a identidade de programação do Centro: as questões do arquivo, do documento, da imagem em segundo grau, daquilo que está para além da História (o mote definitivo do nosso trabalho), daquilo que está escondido, imerso. A história oral que também tem que ver, obviamente, com a história das imagens – uma espécie de história subversiva que pode influenciar o curso narrativo oficial da História. Portanto, eu fiquei logo rendido ao projecto. Depois, pelas próprias*



*contingências institucionais, a coisa demorou, o projecto foi ganhando uma forma e chega ao Centro já depois de tu teres feito duas apresentações, ambas em Lis- boa, e de teres publicado o livro Silóquios e Solilóquios sobre a Morte, a Vida e Outros Interlúdios, que é, de uma certa forma, a abertura conceptual do projecto.*

EM - A exposição realizada no CIAJG distingue-se das outras, realizadas, respectivamente, no MAAT e na Galeria Cristina Guerra Contemporary Art, primeiro porque se trata de um momento, eu não diria culminante, mas consideravelmente mais abrangente do projecto, trazendo um conjunto de materiais da colecção do INMLCF que as outras exposições não apresentavam. Também porque introduz, por várias razões, e eu penso discernir algumas, outras talvez não, momentos de renovação, de maior risco, coisas que não tinham sido ainda vistas no teu trabalho, nomeadamente a instalação sonora e escultórica que tu realizaste para esta exposição. Portanto, quer pela sua abrangência, quer pela sua diversidade, quer também pela sua liberdade conceptual, associada ao rigor que é reconhecido no teu trabalho, esta exposição leva-nos para novos rumos. Penso que este é o mote para falares, da forma como melhor entenderes, sobre algumas das questões que eu aqui lancei e dares algumas achegas que consideres importantes sobre a biografia do projecto. O projecto tem uma vida própria para além da morte. Sem dúvida, de facto o projecto apresentado no CIAJG foi uma exposição muito mais próxima daquilo que eu sempre imaginei que poderia vir a ser. As exposições anteriores do projecto tiveram a sua relevância, mas foram exposições mais focadas, que não exploraram o potencial conceptual do trabalho da forma que conseguimos com a apresentação no CIAJG. Mas creio que isto foi um processo de amadurecimento (também da minha parte) e racionalização do próprio trabalho que teve obrigatoriamente de passar por várias etapas, cada qual com a sua importância. Sempre tive interesse em expor no CIAJG, não só pelo percurso que vocês têm vindo a fazer, mas também pelo carácter antropológico da própria colecção, a relação que sempre tentaram fomentar entre as exposições temporárias e as exposições permanentes. Este projecto inseria-se muito bem nesse contexto. De facto as características do espaço permitiram-me pensar nesta exposição de uma forma muito mais interdisciplinar e experimental, explorando vários registos e plataformas. A dimensão da própria sala de exposições colocou-me um desafio artístico interessante. Tive de tentar perceber se a minha obra era capaz de comandar, impor-se num espaço desta natureza. Apesar de já trabalhar com projecção de slides há vários anos esta foi a primeira vez que concebi uma projecção sincronizada, representando as várias facetas do projecto de uma forma mais cinemática. A projecção referenciava directamente a imagética jornalística e médico-legista, explorando também um lado mais especulativo através de outros géneros como natureza-morta, paisagem, retrato e desenho. Outra faceta da exposição era uma instalação de aviões produzidos a partir de papel fotográfico exposto, que fazia um contraponto com uma fotografia de grande dimensão do

mesmo objecto, apresentada no mesmo espaço. Esta obra e instalação representam um ponto de entrada para o conceito de Destinerância e daí terem sido apresentadas logo na galeria de entrada. O avião de papel foi inspirado numa carta de despedida que foi atirada por um prisioneiro, da sua cela, em Portugal, no início do séc. XIX. A carta incluía a seguinte mensagem: 'Quem apanhar esta carta por favor leve-a à Manoela na Calçada de Santa Ana e lá recebe 20 escudos. Quem apanhar esta carta, vá já!'. Por baixo dizia também: "Mãe para ler esta mensagem ponha-a em frente ao espelho". Não se sabe se esta carta chegou ao seu destinatário. Eu vejo-a como uma versão distópica da mensagem na garrafa. Esta instalação escultórica foi ainda acompanhada de uma peça sonora composta por sons ambientais que gravei num estabelecimento prisional em Inglaterra. Constitui-se de registos sonoros exteriores à prisão que os detidos ouvem diariamente dentro das suas celas: um avião a passar, crianças a brincar num parque, gaivotas a berrar, um edifício em construção, passos de transeuntes à noite, etc. Interessou-me explorar esta dialogia e dualismo entre a comunicação do exterior e interior e vice-versa. Ambas as instalações encorajam-nos a habitar o seu espaço audiovisual, não apenas a observá-lo. A peça sonora transporta-nos para o domínio do auditivo e força-nos a questionar ligações, divisões e conceitos mais latos e profundos estabelecidos ao nível da nossa experiência. Qual é a imagem do som? Qual é o som de uma imagem? Que relação existe entre o visual e o auditivo, entre ver e ouvir? E mais, poderá o registo sonoro criar destinerâncias e falar sobre a fotografia, da mesma forma que a palavra escrita o faz, evidenciando as suas falhas e potencialidades? Adicionalmente, a exposição contava com duas lanternas mágicas do final do séc. XIX (chamadas Radioptican). Estas lanternas foram fabricadas para a projecção de postais de turismo e não de positivos ou slides, o que me permitiu fazer uso de fotografias. No entanto, neste caso concreto o público era obrigado a olhar pela lente, para dentro dos próprios aparelhos para poder visualizar as duas fotografias neles expostas. A iluminação do próprio espaço anulava a luz da projecção, que era muito ténue. Para além disso, a exposição contava com vários objectos forenses do espólio do INMLCF, nomeadamente uma máscara fúnebre, uma pedra utilizada num suicídio por afogamento, fotografias e desenhos do seu espólio e arquivo, entre outros. Muitos destes objectos foram expostos em plintos e mesas, juntamente com uma série de fotografias de armas brancas, fotografadas por mim, e de paisagens de crimes publicadas e editadas por jornais americanos (que continham também algumas intervenções minhas). Cada núcleo de imagens foi acompanhado por um texto específico, texto este que foi pesquisado a partir de várias fontes: da internet, dos processos históricos do Instituto, de artigos actuais e históricos publicados nos meios de comunicação social, de literatura ficcional etc. A articulação de todos estes registos criou um corpo de trabalho complexo e envolvente.

Voltando um pouco atrás, à biografia do trabalho em si, embora eu tenha sempre tido um fascínio por esta temática (tentei trabalhar este tema há mais de uma

década) senti que não estava preparado enquanto artista, mas também enquanto pessoa, para pensar nestas ideias. Foi só o passar do tempo, mais de vinte anos a tentar libertar-me das restrições e constrangimentos do meio e a tentar descobrir o que mais me interessava na Fotografia, em todos os seus géneros e contradições, bem como dois incidentes na minha vida pessoal, que me convenceram que afinal estava preparado para atacar este tema. Esses acontecimentos foram a morte de um amigo meu que foi assassinado enquanto documentava a guerra na Líbia; e a morte de uma pessoa que vim a conhecer como consequência do homicídio desse amigo meu e que um ano depois foi decapitado pelo ISIS na Síria. A cobertura de ambas as histórias nos meios de comunicação social foi extremamente problemática, diria mesmo irresponsável. No entanto, enquanto no primeiro caso nunca foi encontrado o corpo e isso apesar de ter ajudado o processo de luto da família e amigos, paradoxalmente não deu qualquer tipo de conclusão ao mesmo; no segundo caso o facto de haver um corpo físico mutilado e deste ter sido extensamente divulgado, confirmou o quão problemática é a representação do cadáver. Em ambas as circunstâncias apercebi-me que não estamos preparados para questões como – O quê é que significa a representação do corpo morto? Qual a importância e significado deste? De forma que o trabalho, hoje, procura tornar visível e interpelar as tensões e contradições inerentes à representação da morte violenta, ao mesmo tempo que procura compreender o papel decisivo, mas fundamentalmente paradoxal, que a Fotografia tem exercido na sua percepção e inteligibilidade. Estas intenções colidem, sobrepõem-se e desfocam-se no trabalho. Eu sempre tive um relacionamento recalcitrante com a Fotografia. Conforme já discutimos é um meio que tem tendência a descontextualizar e deturpar. É por isso que raramente fotografo pessoas. De forma que eu estava muito ciente das implicações éticas de um projecto como este e foi por isso que ele foi produzido não só com o INMLCF, que é a instituição em Portugal que tem jurisdição legal sobre o corpo após a morte, mas também com uma variedade de órgãos éticos e grupos de apoio ao luto/vítima. Juntamente com as imagens do arquivo do Instituto e que eu produzi da sua colecção forense, comecei a recuperar também imagens do meu próprio arquivo, como um contraponto visual, narrativo e conceptual. O projecto situa-se precisamente nesse contraponto, entre imagens e imaginários relacionados com a morte e o corpo morto, realidade e ficção, passado, presente e futuro. Eu estava interessado em responder a perguntas como – Quais são as considerações e responsabilidades do autor e consumidor deste tipo de imagens? O que distingue uma imagem de um corpo morto de uma fotografia que convoca a imagem mental de um corpo morto? Que efeito é que essas diferenças têm na imaginação do espectador? É apenas no domínio da filosofia, da metafísica e da arte que podemos verdadeiramente abordar este tema. Apesar de existir uma vasta literatura e pesquisa sobre a morte e a sua imagética, continua a faltar uma síntese abrangente capaz de reflectir sobre o tema numa perspectiva mais envolvente. Este projecto propõe uma aproximação ao tema, simultaneamente objectiva e

especulativa, com uma dimensão indubitavelmente conceptual e humanista. Ele olha para as condições de produção e recepção deste tipo de imagens, analisa e desconstrói algumas tendências na conceptualização e representação da morte e estabelece uma dialogia entre corpo morto e corpo ausente, realidade e invisibilidade, ocultação e revelação, indivíduo e instituição.

*NF - Quando abordando este tema da morte, a institucionalização da morte, falamos um pouco da reconstituição do crime violento ou do suicídio, da reconstituição desse momento, através de documentação, através de indícios muitas vezes opacos, de uma certa forma, tu trabalhas sobre essa opacidade neste projecto.*

*O teu trabalho é sempre metalinguístico, mas este é talvez o trabalho que aborda de forma mais evidente, passe a contradição, a Fotografia como uma linguagem aparentemente transparente, mas na realidade opaca. É aqui que se leva ao limite essa questão, abordando o tema da Fotografia ligada à institucionalização do morto, do corpo, do indivíduo que perde os seus direitos em face da procura da reconstituição de uma certa verdade, digamos, jurídica. Por outro lado, nessa linhagem da Fotografia ligada ao registo criminal, onde há um certo controlo do estado sobre o indivíduo, remete também para a forma como o teu trabalho de um modo geral e em particular neste projecto lida com a Fotografia como uma linguagem moderna, no sentido em que foi uma linguagem que se desenvolveu a par de várias outras emergentes, como a psicanálise, a ciência laboratorial, as ciências criminais, etc.*

*A Fotografia, enquanto disciplina transversal que não é só, nem sobretudo, uma linguagem artística, acompanha o advento da modernidade, como testemunho e como o ecrã sobre o qual se vai tematizando a construção da modernidade.*

*Esta questão da Fotografia como uma linguagem artística é uma coisa bastante mais recente e eu acho que o teu trabalho vai buscar os fundamentos da Fotografia como uma disciplina ontológica e fenomenologicamente mais ampla, não sei se concordas?*

EM - A crítica pós-moderna é assombrada pelo abismo entre sinal e referente na construção de significado. E não obstante este trabalho invocar alguma desconfiança nas possibilidades representativas da linguagem, ele interessa-se também pela história da Fotografia, pela história das ciências criminais, pelo modelo documental. Ao longo da história recente da ciência forense, a fotografia desempenhou um papel central no contributo para desenvolvimentos fundamentais deste campo do conhecimento. Nos primórdios da Fotografia esta foi usada principalmente para fins de catalogação e educacionais, com o fotógrafo a desempenhar simultaneamente o papel de retocador/ilustrador, devido às limitações técnicas do meio (as longas exposições e lentes de má qualidade implicavam, muitas vezes, focagens e reproduções de baixa qualidade). Os primeiros fotógrafos praticantes no campo médico-forense, eram obrigados a retocar as fotografias através da pintura, com o objectivo de colmatar as deficiências e tornar as imagens mais nítidas e, por vezes,

totalmente híbridas (embora realistas). Este procedimento técnico reflectiu-se no fortalecimento da ideia da Fotografia como meio auxiliar para a Pintura e está patente em muitas das fotografias do espólio do IN-MLCF. Este projecto evidencia este tipo de processos, estabelece este tipo de conexões. Embora a documentação da evidência tenha sido, desde sem- pre, central para a prática da ciência forense, o valor da Fotografia tem sido intensificado nos últimos anos, com crescentes preocupações no controle da qualidade nos laboratórios, a segurança das provas, e o facto de, em muitos casos, decorrer um longo período de tempo, por vezes de anos, entre o registo inicial das provas e a sua apresentação em tribunal. Portanto, o meio com que estou a trabalhar tem um historial, uma dimensão socio-cultural importante que prefiro referenciar e evidenciar, em vez de ignorar ou subjugar. Esta preocupação reflecte-se claramente nos textos que seleccionei e que acompanham as imagens; são textos que revelam os pontos de encontro mas também de colisão na história e evolução da fotografia, das ciências criminais, do jornalismo; são textos que acentuam a história comum destas disciplinas. A ficção, a dimensão conceptual do trabalho é um método apenas. É uma forma de abordar e narrar histórias dolorosas, árduas, que de outro modo seriam difíceis de entender e representar. É uma forma de interpelar os nossos próprios modos de apropriação e racionalização deste tipo de temática. Um exemplo concreto que te posso dar são as fotografias que referenciam o post-it. Há um conjunto de fotografias no projecto, centrais ao tema, trabalho e exposição, que representam um post-it ou a sua cor e forma. Em alguns casos o post-it (ou o seu simulacro) é impresso directamente na fotografia, noutros flutua por cima desta e, claro está, há também um conjunto de fotogramas de post-its. O post-it referencia uma carta de despedida, uma nota que um senhor deixou à sua família antes de se suicidar, em Portugal, penso que em 2013. De todo o material forense a que tive acesso durante a minha incursão pelo INMLCF, este foi dos objectos que mais mexeu comigo. Eu fiquei impressionado com a natureza transitória do meio tendo em conta a finalidade da mensagem nele contida. As estratégias representativas que descrevi permitiram-me comunicar este tipo de observações e reflexões, sem no entanto divulgar o conteúdo da nota em si. Para além do mais, pude também estabelecer uma espécie de metáfora entre o post-it, enquanto suporte inadequado para a comunicação de uma mensagem desta natureza; e a Fotografia enquanto um meio inadequado para a comunicação (em geral). Esta dialética entre ocultação e revelação está implícita em todo o projeto. O trabalho investe na retórica e tradição do documental, mas enuncia um entendimento mais alargado do seu sujeito. A Fotografia enquanto linguagem artística só ganhou algum reconhecimento institucional com a desconstrução ou destruição da sua significação ontológica, face ao papel que mais tarde começou a desempenhar na documentação da performance e das práticas artísticas conceptuais dos anos 60. Desde essa altura o discurso teórico foi evoluindo, mas há temas que persistem, ou que continuam a ser importantes; por exemplo, questões sobre a referencialidade, a indexalidade, materialidade e a sua

significância. O que eu acho que tem estado sempre ausente deste debate é; compreender como é que a fotografia é influenciada por outros meios, como é que os processos de diferentes práticas artísticas contribuem para o entendimento da imagem representada, ou como é que a fisicalidade do meio e as suas propriedades sociais e culturais, podem transformar o conhecimento. Isto faz-me lembrar um pouco da primeira tentativa de definir a Fotografia, que também teve lugar em 1966, do então Director de Fotografia do MOMA – John Szarkowski. Ele propôs cinco categorias distintas, todas elas algo problemáticas: “The Frame”, “The Detail”, “Time”, “Vantage Point”, e “The Thing Itself”. Portanto, “O enquadramento”; “O pormenor”; “Tempo”; “Perspectiva”; e “A Coisa em Si”. De facto é “A Coisa em Si” que mais me interessa, porque isto implica examinar o carácter fluido e evolutivo da Fotografia.

*NF - Só para esclarecer, tu dizes que é “A Coisa em Si” o que mais te interessa.*

EM - Sim, porque as outras quatro categorias parecem invocar diretamente os procedimentos da câmara, a mecânica da fotografia. “A Coisa em Si” é uma categoria que trata do assunto, o sujeito fotográfico, que entende a Fotografia nas suas relações complexas com o mundo e com outros meios, nos seus fracassos ao nível das representações e significados. “A Coisa em si” potencia um diálogo sobre a teoria de Sublimação de “a Coisa” de Lacan. Ao nível do pensamento, imaginação e da linguagem, “a Coisa” representa um vácuo, uma ausência, um espaço vazio para além das possibilidades representativas da imagem, estes são elementos dos quais a fotografia apenas se pode aproximar. O que se problematiza aqui não é o fosso entre a realidade e a sua representação, mas o facto de o real resultar de complexos processos históricos e culturais. O real já está contaminado pela nossa linguagem e o mundo dos sinais. Neste sentido, a fotografia não consegue reproduzir o real, porque o real já é uma fotografia. Portanto, a única forma de aceder ao mundo real é através do artificial, de algo construído, que na sua reconstrução revela o acto de criação. Por estes motivos, eu quero propor um novo modelo para a Fotografia, um modelo híbrido, que implica dismantlar ou desconstruir a nossa experiência do fotográfico, a forma como nos relacionamos com a Fotografia. Um dos meus argumentos é que a imagem fotográfica pode dissociar-se do seu referente, dos enquadramentos espaço-temporal e autoral que a regem; e continuar relevante. A Fotografia não precisa de ser somente uma arte da lente baseada no espaço, ou uma arte do tempo baseada no obturador. Seria óptimo se pudéssemos pensar na fotografia como um dispositivo que não atenua, não controla ou limita a experiência, como um meio semi-independente da evidência e memória, capaz de revelar as complexidades do nosso sistema perceptivo, as relações obscuras que estão por debaixo da superfície. É nesse sentido que a ficção sempre foi importante no meu trabalho, mas também, neste caso concreto, o arquivo, porque ambos ajudam-nos a alcançar esse objectivo. As práticas artísticas da fotografia continuaram a proliferar nas últimas décadas, mas não estou seguro se testemunhámos um crescimento análogo na teoria fotográfica.

Não me parece que tenha surgido um novo paradigma de pensar sobre a Fotografia, que continua largamente a ser analisada em termos “semi-modificados” ou ideológicos. Tem de haver um novo foco no enquadramento materialista e dialéctico do meio, na exploração de categorias há muito negligenciadas; tais como – verdade, história e agência. É necessário repensar a posição do documental e entender a fotografia contemporânea como mais do que uma mera consequência do pós-modernismo.

*NF - Nesta exposição usas, a um tempo, imagens recolhidas, retrabalhadas e repropostas, transpostas em alguns casos para outros meios ou suportes, e imagens feitas por ti próprio que depois articulas com aquelas de que te apropriaste, ao ponto de se confundirem na forma como se apresentam. Sabendo nós, embora, claramente, sem nenhuma ambiguidade, que umas são da tua autoria e outras não.*

*Neste teu projecto há esta dupla dimensão da imagem, uma imagem supostamente fria, objectiva, e a outra em que perpassa uma certa nostalgia, talvez ligada a esta paralaxe em que se constitui a personificação do corpo já sem vida, esvaído da sua alma. Há aqui uma dupla temperatura da imagem que me interpelou.*

EM - É um dado adquirido de que a morte tem um longo percurso na Arte, e a Fotografia sempre esteve inextricavelmente relacionada com a morte. Em grande parte, a narrativa de Roland Barthes na Camera Lucida relaciona-se com isso. Neste texto, Barthes discute uma velha fotografia dele próprio, enquanto criança, com a sua recém falecida mãe (conhecida como Winter Garden Photograph) e, mais tarde, uma fotografia de Lewis Payne (de 1865, por Alexander Gardiner), na sua cela, enquanto aguardava execução; chegando à conclusão de que toda a fotografia contém o sinal da sua morte, de que o cerne da fotografia é a mensagem ‘Isto foi’. A fotografia para Barthes revive a imagem de algo perdido, faz presente o que está ausente. O trauma da morte da mãe de Barthes e a sua crescente insatisfação com os discursos críticos da sociologia, da semiologia e da psicanálise, produzem nele um desejo de certeza e unidade pré-linguística, a convicção de que as suas próprias emoções são uma fonte primordial de percepção. É no intimismo e através de devaneios regressistas que Barthes encontra a sua ideia de realismo foto-gráfico. Mas não obstante a singularidade ontológica de Camera Lucida, a Fotografia não é uma emanção alquimista. Por isso, e num sentido puramente ideológico e conceptual, ao nível da experiência fotográfica, eu tentei que o trabalho se distanciasse das fantasias nostálgicas propostas por Barthes. Mas a verdade é que a consciência da morte e da finitude temporal introduz nas nossas vidas a consciência da perda: a perda das certezas, da segurança e, ultimamente, da identidade e da personalidade. A nossa desconfortável relação social com a morte, a tragédia e o controle, colocam questões importantes, que por sua vez despoletam outras perguntas em torno da epistemologia, metafísica e sobre a concepção que fazemos de nós próprios. A psicanálise diz que a experiência de perda cria um desejo, a vontade

de encontrar algo que acreditamos ter possuído uma vez. Portanto, fala de uma certa ausência que nos acompanha a vida inteira, de algo que está sempre para além do nosso alcance. Portanto, a perda que se experiencia a nível fotográfico, substitui a perda física. Examinar a morte lança-nos mais profundamente para a exploração dos limites e das fronteiras instáveis. E por isso, num sentido processual, ao nível da materialidade e fisicalidade da imagem, aí sim, admito que haja uma certa nostalgia. Os fotogramas são um excelente exemplo disso. Estas imagens resultam da colocação de objectos (neste caso cartas de despedida) em contacto directo com o papel fotográfico, criando aquilo que a Rosalind Krauss descreve como “traços fantasmáticos”. O próprio Man Ray chamava-os de “um resíduo de uma experiência (...) as cinzas imperturbadas de um objecto consumido por chamas”. O que parece dar ao fotograma a sua especificidade neste discurso melancólico é a visão aparentemente irreduzível do referente. É a sugestão de que o que ocorreu, ocorreu apenas uma vez. Isso também foi fundamental para a concepção de Barthes sobre a temporalidade da fotografia desenvolvida em *Camera Lucida*. Neste sentido, penso que há de facto uma certa nostalgia que percorre algumas imagens. Relativamente à imagem do corpo morto, é neste tipo de imagética que as tensões conceptuais e possibilidades perceptivas da fotografia ganham especial complexidade. É neste domínio necessariamente contraditório, entre ocultação e revelação, invisibilidade e visibilidade, ser e parecer, corpo ausente e imagem presente, que podemos começar a entender a morte e o corpo morto como temas visuais.

*NF - Num livro intitulado *Mestres da verdade invisível*, que resulta de uma tese de Doutoramento, o antropólogo, escritor e poeta Luís Quintais debruça-se sobre a ciência forense para dissecar a relação subterrânea, retórica e circular que ela estabelece com o exercício de controlo que as instituições operam sobre o indivíduo e, em última instância, sobre o corpo do indivíduo, como a privação da liberdade e outras formas de subjugação.*

*Enquanto prática que pretende tornar visível, representar ou evidenciar, criar prova material a partir de indícios, que tenta objectivar aquilo que é subjectivo por natureza ou descortinar o fio dos acontecimentos para reconstituir aquilo que já passou, a ciência forense está muito próxima da Fotografia.*

*Parece-me que tu estás a trabalhar neste projecto sobre a questão da invisibilidade, ou a parte de invisibilidade que a imagem traz quando torna visível, quando se manifesta. Por isso há tantas estratégias de meta-representação, de elisão da imagem, de apagamento da imagem no teu trabalho. Salvo melhor opinião, julgo eu que tu trazes para este projecto imagens anteriores em que lidas com questões muito básicas da Fotografia do ponto de vista técnico como a sobreposição, a encenação e vários outros artifícios, com o objectivo de tratares essa questão da verdade da Fotografia, que neste contexto é obviamente uma das questões mais candentes. Dentro desta lógica, mas de maneira diferente, são muito interessantes as escolhas que fizeste de fotografias desenhadas ou pintadas, porque há aqui também uma espécie de assunção de que a Fotografia não pode tudo, parecendo um meio mais objectivo dá-nos*



*muitas vezes uma ideia insuficiente da materialidade da realidade. Gostava de ouvir-te falar sobre essa questão da verdade, da objectividade e do invisível contido na imagem fotográfica, sobretudo neste contexto da ciência forense.*

EM - Recordo-me perfeitamente desse livro, que me emprestaste há uns tempos. Eu sempre parti do principio que a Fotografia é um meio carente, insuficiente, um meio definido pela ausência, analisado mais pelo que exclui ou pelo que não é capaz de incluir, do que propriamente pelo que representa. A imagem fotográfica é um meio singularmente inadequado para se comunicar algo complexo. A fotografia, no seu estado padrão, apenas consegue apontar para algo. Como diz o David Company, não nos consegue dizer porquê e o que é que está em falta. Apenas que está em falta. O trabalho assume isto e é por isso que recorre a todas as estratégias de meta-representação a que te referes. O que eu espero, portanto, é que cada imagem individual ou que cada núcleo de imagens evidencie um processo de raciocínio sobre a Fotografia: a forma como penso e articulo as imagens que produzo e como antecipo o olhar e a reacção de quem as vê e consome. A forma como vemos algo pressupõe sempre o olhar de outros. O olhar do Outro é quase sempre incorporado no nosso ponto de vista. O Lacan argumenta que qualquer teoria psicanalítica da visão tem de ter como ponto de partida o facto de que antes de olharmos, somos olhados. Portanto, para além do observador e do objecto (neste caso a fotografia) há que ter em conta também a pessoa que observa o observador. Isto é um todo inseparável, que implica uma certa dinâmica e inter-dependência dos nossos dispositivos visuais. Um processo que só pode funcionar num tempo dilatado, para além do espaço de exposição, para além das páginas do livro. A história viva nunca pode ser contada de forma linear, apenas através de fragmentos, de indícios, através de uma temporalidade mais alargada. Não é o próprio Freud que diz – os nossos interesses são sempre concentrados nas partes e não no todo. Um paralelo interessante que posso fazer aqui com o mundo da medicina legal é lembrar a forma como indivíduos que experienciam grandes traumas quase sempre os descrevem através de aspectos triviais e crepusculares. A imagem do todo é inacessível e são os pequenos dados visuais que substituem o que não se consegue visualizar. Quando se trabalha num contexto deste âmbito médico-legal, onde a evidência é tudo, o trabalho também tem de seguir essa linha programática. Pelo menos como ponto de partida. Mas mesmo para fazer sentido do documental, do óbvio, é necessário fazer uma miríade de ligações e conexões entre documentos, fotografias e objectos forenses, pesquisar centenas de processos, estudar a forma como determinados casos foram retratados na comunicação social. Eu assumi vários papéis no decurso deste projecto: cientista forense, sociólogo, antropólogo, filósofo, linguista, historiador, arquivista, conservador, artista, editor. Portanto, mesmo o objectivo requer um grau de mediação, de intervenção, de apropriação. O grande desafio foi tentar caminhar as margens da evidência e da invisibilidade, do documental e do conceptual, sem cancelar estes dualismos mas expondo as tensões internas que os vexam. É fácil revelar algo, mais difícil é adoptar uma linguagem mais contida. As

decisões de não evidenciar muito do material a que tive acesso, o seu conteúdo, não partiram do INMLCF, vieram de mim próprio – apesar de haver regulamentos e protocolos internos que eu teria de seguir em todo o caso, sobretudo no que concerne ao anonimato das pessoas e à imagem médica. Por exemplo, há um díptico no projecto que retrata uma jovem a chorar e uma película fotográfica. As imagens são acompanhadas por um texto publicado num jornal americano no final do séc. XIX que fala sobre o assassinato de Katie Conway e da sua mãe. Explicando ainda que o polícia que investigou o caso decidiu mandar fazer ampliações das fotografias dos olhos de Katie, pois estava esperançoso que estes tivessem gravado a figura do seu agressor. A relação com o retrato é imediata, pois o foco de ambos são os olhos da jovem. Na fotografia da película, em si, temos menos leitura. É um componente de estabilizador anesteo díptico. Todavia, a história por trás da imagem da película fotográfica é incrivelmente interessante, mas não é revelada, nem no livro nem na exposição em si, apenas em contextos como estes, neste tipo de conversas e nas visitas guiadas que faço às exposições. Para mim é muito importante que um projecto desta natureza continue a manter alguns segredos, que não revele tudo. Aliás o próprio acto de olhar envolve uma acção inerente de exclusão ou ocultação. Recentemente, li um livro muito interessante do autor Darian Leader, intitulado *Stealing the Mona Lisa*, que usa o roubo histórico da Mona Lisa no início de 1911 a fim de problematizar o nosso relacionamento com a arte e o próprio olhar. Quando esta pintura foi roubada houve um influxo de visitantes ao Louvre para verem o espaço vazio onde jazia a pintura, incluindo pessoas que nunca antes lá tinham ido ou que nunca haviam demonstrado qualquer interesse em arte. Neste livro, ele menciona que as primeiras ideias de Freud sobre a escopofilia, o prazer de olhar, também giram em torno dessa noção de exclusão e que a nossa curiosidade visual é organizada em torno de algo escondido. Precisa sempre de haver algo que nos escapa. Esta exclusão, esta característica ausente, desencadeia a nossa curiosidade que procura completar a imagem revelando as suas partes escondidas. Para Freud o nosso campo visual está sempre incompleto, despertando em nós o desejo de ver o que nunca pode ser visto. A ideia de que a nossa imersão no mundo do visual envolve deixar algo fora explica também porque é que a fotografia segue esta mesma lógica; isto faz todo o sentido para mim. Mas para saciar a curiosidade de quem eventualmente poderá ler esta entrevista, deixa-me explicar então a narrativa por detrás da dita imagem a que fiz referência há pouco. No decurso das minhas incursões pelo Instituto eu tive oportunidade de presenciar autópsias, observar técnicas e métodos das investigações em curso, visualizar todo o tipo de material relativo a cenas de crime históricas etc. A película em questão representa uma cena de crime. Apesar de ter tirado esta fotografia, nunca tive intenção de a apresentar ao público. O que me interessava comunicar era precisamente as tensões e ansiedades que senti relativamente à dita imagem, assim como o meu processo de raciocínio enquanto debatia qual o significado de uma imagem desta natureza

e o que reter, o que revelar. De forma que em vez de processar a película da cena de crime e apresentar a sua fotografia, decidi fotografar o respectivo negativo, expondo-o à luz, conseqüentemente contaminando-o e tornando-o obsoleto. De forma que há aqui um exercício conceptual bastante interessante. Esta metodologia repete-se em várias imagens. É no seio destas tensões, nestas oscilações entre o visível e invisível, presente e passado, corpo morto e corpo vivo, sujeito e sua imagem que se vão estabelecendo as linhas discursivas do projecto.

*NF - Houve algumas decisões que foram tomadas no âmbito da montagem da exposição que eu acho bastante relevantes. Têm a ver com um exercício de contenção, de retenção, uma recusa de enveredar pela espectacularização dos materiais recolhidos que admirável e lucidamente tu foste capaz de fazer. Como é que se revela um segredo? Tal é o paradoxo: por um lado tens de contar, por outro lado tens de encontrar estratégias para que o segredo se mantenha uma coisa secreta. Finalmente, como é que se fala do negativo neste projecto, como é que se fala do desaparecimento? O que é perturbante no INMLCF e também na linguagem que, depois de a morte se dar emana destes lugares, é perceber que os vestígios que subsistem já não têm intimidade ou ligação com aquele ser que encontrou a morte de forma violenta – em suma, estamos a falar de um tipo de investigação que, através de vestígios procura a verdade dos acontecimentos, mas que de facto se constitui como uma realidade paralela à realidade da vida humana. Perde-se, progressivamente, o lastro antropológico da empreitada. À medida que a investigação forense avança e que os processos e vestígios se concentram, em dormência, nos arquivos, perde-se o contacto com a entidade humana. É esse sentimento vertiginoso que mais me marcou neste lugar enunciado pelo teu projecto.*

*Mas, para não nos perdermos, gostava de centrar a conversa nas estratégias de montagem. A montagem é muito importante quer na linguagem forense, quer na linguagem expositiva. As estratégias expositivas não são apenas documentais, também podem ser ficcionais. Eu gostava que falasses sobre estas duas estratégias: em primeiro lugar, a vizinhança da imagem e do texto, que estão ligadas mas que não se correspondem na realidade; em segundo lugar, a construção de composições visuais, nas quais usas por vezes imagens de outros projectos: os conjuntos de imagens, o diaporama, as séries etc.*

EM - Não obstante ter produzido um dossier compreensivo com toda a informação possível sobre cada imagem, apercebi-me, desde cedo, que não poderia haver uma relação muito directa entre os textos e as imagens. Não podia haver dependência da imagem ao texto e vice-versa. Ou seja, eu tive de repensar e desconstruir o meu próprio processo de trabalho, repensar e desconstruir as relações entre as imagens e os textos.

Pensei nisto quase como um puzzle complexo onde é necessário desmanchar as peças todas, mudar-lhes as formas e criar um novo puzzle com as mesmas

peças. Logo à partida, considerei absolutamente crucial que os textos pudessem ser alternáveis, de contexto para contexto, exposição para exposição, exposição para livro. Que pudessem acompanhar imagens diferentes e que as próprias combinações de imagens pudessem ser flexíveis (até determinado ponto). Em muitos casos os textos parecem complementar as imagens, parecem explorar elementos visuais representados nas mesmas, mas por vezes apercebemo-nos que também os contradizem, que nos lançam para novas ligações sensoriais e cognitivas. Assim, texto e imagem referenciam mas liberam-se ao mesmo tempo de cronologias históricas fixas. Essa interrupção oferece uma visão alternativa de como podemos entender e conceptualizar a história da imagem. As digressões literárias, os trompe-l'oeil e as dimensões imaginárias do trabalho ressoam muito depois de nos confrontarmos com a imagem ou texto. É esta temporalidade mais alargada de que falava à pouco, também a razão pela qual considerei importante recuperar imagens 'históricas' do meu próprio arquivo e produzir novas fotografias pensadas como contraponto visual, narrativo e conceptual. No entanto, devo confessar também que a apresentação no CIAJG ajudou-me a fixar e resolver algumas das composições visuais com que vinha experimentando há vários meses. Desde o CIAJG passa a haver grupos de imagens mais constantes, determinados pontos de referência em torno dos quais se constrói o projecto. Tudo isto é um processo de evolução do trabalho, quer a nível da relação dos vários grupos visuais, quer das suas plataformas distintas de apresentação. O grande desafio foi criar um ritmo expositivo multidimensional que oscilasse entre abordagens objectivas, factuais, poéticas, metafóricas, conceptuais. Com isto, tentar narrar um conjunto de histórias individuais muito particulares, mas sem nunca perder o fio à meada, sem nunca nos esquecermos do todo.

*NF - Finalmente, gostaria de falar de duas questões nesta exposição que desde o início tínhamos pensado incluir no projecto: por um lado, os desenhos ou as fotografias e os materiais produzidos no âmbito do INMLCF; por outro lado, um conjunto de núcleos que são fotografados de forma o mais objectiva possível, com uma tipologia documental repetitiva, portanto uniforme, quer ao nível da escala, quer ao nível do fundo, quer ao nível da iluminação – um conjunto de instrumentos usados para matar ou para o suicídio: ferramentas, armas, cordas, materiais de enforcamento etc. Esta parte do projecto pareceu-me ser um dos aspectos mais interessantes da inclusão destes materiais, para além de todas as ressonâncias que estabelecia com as outras imagens do projecto, por contraste ou não. Existe um certo aspecto inconclusivo das imagens, ou seja, em relação àquilo que deviam ser imagens, o mais claras possível, o mais conclusivas possível. Aqui a natureza da própria imagem é mais flutuante, parece que as coisas estão a pairar no ar. Parece-me que neste projecto tu questionas de várias formas esta natureza objectiva da imagem e as limitações extremas da Fotografia enquanto processo documental, e isso é desnorteante, porque é difícil encontrar neste projecto várias pré-concepções quando entramos nele. Portanto,*

*finalmente perguntamos – é um projecto sobre o quê –, é um projecto sobre fotografias, é um projecto que usa a fotografia como forma de pensar sobre os limites da Fotografia, é um projecto sobre a natureza humana. Eu acho definitivamente que a chave de descodificação está no título, é um projecto sobre a Fotografia e a vida humana enquanto fronteira, enquanto algo que está entre limites, entre ser e não ser, entre ver e não ver, entre visibilidade e invisibilidade, entre o passado e o presente. Portanto, há aqui um trabalho muito interessante entre o passado e o futuro, um trabalho muito importante sobre uma questão que é absolutamente chave quando falamos sobre Fotografia como uma ideia, como uma linguagem e como um território, algo que tu fazes de forma muito subtil neste projecto. A Fotografia como uma materialização do tempo presente. O presente é de uma certa forma aquilo que nós, sobretudo na sociedade ocidental, não sabemos viver, é a dimensão com a qual, paradoxalmente, vivemos pior. Ou seja, convivemos com o passado por inerência histórica, sabemos muito bem projectar o futuro, tu trabalhaste o futuro na Agência Espacial Europeia, por exemplo, é um trabalho, julgo eu, sobre essa antecipação do futuro, sobre esse desejo de futuro, mas eu penso que aqui estás a trabalhar curiosamente com o tempo presente. Essa é a principal questão que eu tento trabalhar no CIAJG, porque o que está em causa não são os objectos, nem as imagens que lá estão, o que está em causa é a maneira como os corpos vivos e as consciências que habitam aquele espaço vão significar o que ali está. Eu acho que há neste trabalho uma subtil diferença em relação a outros, há um reforço desta ideia de a Fotografia estar sobretudo ligada a uma vivência do tempo presente, naquele momento, apesar dela reenviar como um caleidoscópio para todas as dimensões temporais da realidade e da imaginação.*

EM - O centro de gravidade da fotografia documental não é fixo ou inamovível. Ele muda há medida que as expectativas e convicções das pessoas vão mudando ou são desafiadas e questionadas.

Tudo aquilo que noutra contexto seria entendido como puramente ou inquestionavelmente objectivo, adquire aqui uma qualidade mais fluida. Ao fazer tantas ligações e desligações, o trabalho reestrutura a nossa imaginação. Abre novos caminhos, engendra novas passagens e transferências entre a realidade e a sua imagem, realidade e ficção, texto e fotografia, passado, presente e futuro, visibilidade e invisibilidade. Talvez por isso, por nos tornarmos conscientes das relações do olhar, do acto perceptivo estar a ser problematizado de forma desestabilizadora e obsidante, o objectivo passa a ser relacional. Isto resolve-se no tempo presente. Portanto, o trabalho coloca o público no limiar do passado, da história, da fotografia, mas também na actualidade e futuro. O Bill Viola argumenta que o ponto mais alto a que se consegue chegar na leitura de uma obra é a suspensão da descrença. Para mim, o ponto mais alto a que posso aspirar enquanto artista é quando todas as nossas certezas e expectativas se desmoronam e nos apercebemos das relações complexas por detrás do olhar e

dos aspectos construídos da nossa percepção. Eu creio que este projecto nos traz uma duplicidade, não é somente o modo como nos relacionamos com a Fotografia através do real, mas a forma como nos relacionamos com as estruturas do real através da fotografia em si e, por extensão, a arte. Trata-se de um projecto que evidencia os limites dos nossos códigos de linguagem. Declara que qualquer imagem pode ser manipulada para suportar toda e qualquer narrativa. O próprio ponto de partida para o projecto, o seu título circunscreve todas estas ideias (estou-me a referir neste momento ao título do trabalho e não o da exposição). Incide sobre as limitações extremas da Fotografia enquanto processo documental, sobre o acto de percepção enquanto colocação filosófica de grande complexidade. Perguntam-me muitas vezes o que significa a palavra Silóquio, no título, Silóquios e Solilóquios sobre a Morte, a Vida e outros Interlúdios. Cheguei pela primeira vez a esta palavra na obra *Adventures in Pataphysics* do surrealista e dramaturgo Alfred Jarry. A palavra, em si, não existe no dicionário de Oxford. Embora Jarry nunca realmente descreva o que um Silóquio representa, a minha interpretação é a seguinte: enquanto que um Solilóquio é um dispositivo que permite ao autor/actor falar consigo mesmo, comunicando os seus pensamentos íntimos a uma audiência (uma espécie de monólogo que é exteriorizado), vejo um Silóquio como o monólogo interno que precede ao monólogo que se exterioriza. Em outras palavras, é quase como o processo que precede à consciência, o pensamento na sua forma “mais pura”, mais honesta e contraditória, antes de ser filtrado pela linguagem, cultura e consciência humana. É onde somos confrontados com o nosso ímpeto dialéctico. O Silóquio é o modelo para a compreensão da morte e, correlativamente, a Fotografia. Este paralelo fala da dificuldade ou disjunção que existe na conceptualização e comunicação ou representação do real. O abismo entre a realidade e imagem, referente e significado, não é um sintoma da linguagem, mas a condição da sua existência. Por isso a linguagem, mas particularmente a Fotografia, distorce, limita a experiência do mundo. Tanto o acto de fotografar como a fotografia são dispositivos atropaicos, que filtram e atenuam a nossa experiência do mundo. Mas paradoxalmente a Fotografia dá-nos um sentido imaginário de totalidade à experiência da realidade fragmentária.

*NF - Há este paradoxo, a Fotografia, de um modo geral a imagem, reenvia sempre para um lugar que não é forçosamente o lugar em que a testemunhamos. Aquilo que é perturbante neste trabalho, na natureza das imagens que tu dás a ver, é verdadeiramente esta espécie de vertigem em que nós permanentemente vivemos, ou seja, vivemos sempre sob uma espécie de ameaça meio consciente, meio inconsciente, da morte. Vivemos sempre nesta fronteira e por isso mesmo vivemos permanentemente entre os estados de nostalgia e euforia, próprios à condição humana. A forma como tu apresentas esta exposição e estes materiais é perturbante porque o que estás a convocar é esta espécie de reflexão, no sentido de espelhamento, sobre aquilo que é presencial ou fantasmagórico na Fotografia. Mas o que acontece é que, esta exposição, estes materiais, revelam-nos uma espécie de falha constante na*

*nossa vivência quotidiana: a incapacidade de habitar o tempo presente. Isto é muito ocidental, porque tem a ver com uma espécie de vertigem metafísica, com a forma nostálgica como vivemos e como encaramos a representação do mundo. Ali, justa- mente naquele lugar. A ressonância disto é muito forte, porque, perante uma grande maioria de imagens apresentam ou representam corpos, somos, enquanto espectadores, convocados para uma experiência de morte. Mas essa dimensão, essa espécie de fronteira de que estamos a falar, é essa tênue superfície que tu representas tão bem nas cartas que fotografas de perfil. Esse é verdadeiramente o próprio tema da exposição – a ideia de fronteira –, como está tão bem descrito no subtítulo da exposição – o lugar da Fotografia é o lugar do morto – e portanto há aqui essa subtil convocação da percepção do espectador para o exacto mo- mento em que se projecta naquelas imagens e em que se esquece do seu próprio corpo. Aí há verdadeiramente um trabalho sobre a ontologia da Fotografia e sobre a forma como a Fotografia hoje em dia perdeu o seu lado substancial, e nos faz conviver com fantasmas, com as imagens, com representações de nós próprios. Há nesta exposição também um lado claramente político de convocar o espectador para uma reflexão sobre si próprio e sobre a sua consciência perceptiva. Nesse sentido, é um trabalho que nos leva para além de qualquer materialização, não é um trabalho de um fotógrafo, é um trabalho muito mais amplo do que isso. Não sei se com isto haverá aqui alguma transformação substancial no teu projecto autoral.*

EM - Este trabalho convoca uma dialogia entre o conceito de morte e ausência e a fotografia enquanto um dispositivo que engenha o desaparecimento, a busca do inalcançável.

O lugar do morto é absoluto, é incontestável, tal como o vínculo aparente da fotografia às estruturas do real. No entanto, da mesma forma que a morte nos atira para as antinomias da percepção e da existência, para a exploração dos limites e das geografias instáveis etc., a fotografia também o faz. A fotografia é um meio estruturado em torno de tensões conceptuais e isso permite-me fazer confluir temporalidades distintas, estratégias contraditórias, por vezes irresolúveis.

O Walter Benjamin diz que o mero reflexo da realidade já pouco comunica sobre essa realidade. O Siegfried Kracauer também argumenta que a coerência da superfície da fotografia precisa de ser destruída, para que a história, a substância e a ideia se apresentem. Creio que ambos estão a defender a importância de significado construído na imagem. O David Company também refere algo interessante; que a nossa cultura frequentemente usa a fotografia como uma espécie de substituto, um simulacro, mas muito raramente nos encoraja a reflectir sobre a significância e consequência deste acto de substituição. Este tipo de reflexões são, mais do que nunca, temas essenciais de discussão. Apesar de haver vários pontos comuns com trabalhos anteriores, sobretudo no que se prende ao seu aspecto auto-reflexivo, este trabalho marca uma transição significativa na minha trajectória criativa. É mais ambicioso. Explora a fotografia de uma forma mais interdisciplinar. Apesar dos meus

interesses terem ido sempre muito para além da Fotografia, a interdisciplinaridade nunca foi uma componente muito presente na minha prática artística. Por exemplo, eu sempre trabalhei com peças de som, mas raramente as usei em exposições, sempre escrevi, sempre produzi peças esculturais, mas raramente senti a necessidade de articular estes dispositivos, estas obras com o meu trabalho fotográfico. Mas por qualquer motivo, neste contexto específico, senti essa necessidade e creio que mudou a minha metodologia de trabalho. Foi o próprio tema que ditou a abordagem. Ou talvez seja uma questão de tempo. Neste lugar, a esta hora tudo convergiu. Conforme discutimos há uns momentos tenho pensado cada vez mais num novo modelo para a Fotografia. Tenho andado a pensar se fotografia pode existir fora de um relacionamento com o que representa, ou seja, independente da memória e evidência (ou, mesmo, evidência criada a partir da memória). Se isso invalida a sua capacidade de comunicar e abordar assuntos sérios e complexos como conflito, guerra, morte – com todas as suas implicações epistemológicas, estéticas e éticas. Quero defender uma experiência alucinante (para usar um termo do Barthes) da imagem, um modelo interdisciplinar que busca pontos de tensão entre documentação, abstracção, paisagem, natureza morta e figuração e que não domina ou limita a experiência, mas revela as relações complexas por debaixo da superfície, por detrás da construção de significado.

O que estou a sugerir é que a nossa experiência fotográfica precisa ser desmantelada, precisamos de repensar o conjunto de práticas, relações e estruturas com as quais olhamos e nos relacionamos com fotografias. Precisamos de aceitar que a nossa experiência fotográfica pode ser fluida, contraditória, contingente, subjectiva, fragmentária. A fotografia não pode apenas reproduzir, deve reestruturar, desencadear um conjunto diferente de destinos e significados. O índice fotográfico não se deve fundamentar apenas na verdade, na história, no passado, no ponto de origem, mas na actualidade, nos novos destinos e significados que engendra.

*NF - Há uma frase num pequeno opúsculo sobre Fotografia, da autoria do Agamben, em que ele propõe esta descrição: a Fotografia dá-nos o mundo como no dia do Juízo Final. Eu acho que esta podia ser uma boa conclusão para a conversa, uma conclusão inconclusiva. A Fotografia é, em última instância, algo que está dentro de nós, é uma projecção, uma emanção e não propriamente algo que nos seja exterior. Por isso eu acho que tu, neste projecto, constróis a Fotografia como algo que nos é interior e não algo que nos é exterior. Não como questão visual, mas como questão inconsciente, como matéria do pensamento. Nesse sentido, aquela frase do Agamben, não somente pelo tema do projecto, é uma frase que se adequa bastante bem à grandeza, à vertigem e à loucura que este projecto representa. É um projecto que se baseia não na procura de uma resposta, mas na forma como se poderiam formular questões. Desse ponto de vista, há aqui um lado experimental do projecto que parte de um conhecimento para o desestruturar e para repropor novas formas de percepção. Supostamente, tudo o que representa a ambição do arquivo morto.*



Publicado originalmente em *Destinerrância, o Lugar do Morto é o Lugar da Fotografia*, por Edgar Martins, CIAJG, Guimarães, Janeiro de 2018