

Geoffrey Batchen acha que o seu álbum de família devia ser público

A história da fotografia não devia ser só dos grandes mestres, defende Geoffrey Batchen. Mas onde começar, quando todos os segundos contam, e todos os segundos há mais 550 fotografias no mundo?

Kathleen Gomes

● Dir-se-ia que no mundo só se fizeram umas cem fotografias - tudo obras-primas, é certo. A história da fotografia tem sido selecta e, por isso, redutora. Pensem bem: qual é a fotografia mais praticada o tempo todo? A mesma que, muito provavelmente, salvariam de um incêndio em casa.

O australiano Geoffrey Batchen defende uma espécie de *affirmative action* para a fotografia. Chegou o momento, diz ele, de o discurso histórico sobre a fotografia incluir tudo aquilo que o cânone tradicionalmente tem ignorado. O que quer dizer as fotografias lá de casa, as suas e as de toda a gente [em inglês, *snapshots*, quase sempre traduzidas aqui como instantâneos].

O que é que fazemos com as memórias privadas e anónimas dos outros? Batchen não tem necessariamente todas as respostas. Um dos mais influentes historiadores de fotografia actuais, autor de obras-referência como *Burning with Desire* (1997) ou *Each Wild Idea* (2001), passou por Lisboa, a convite do Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens da Universidade Nova de Lisboa, onde apresentou duas conferências, antes de seguir para a PhotoEspaña, em Madrid.

A Phaidon acaba de publicar a sua breve monografia sobre o inglês William Henry Fox Talbot, um dos precursores da fotografia. Apaixonado por Roland Barthes, prepara uma antologia de ensaios sobre *A Câmara Clara*. Deve ser nele que pensa quando Batchen diz que as histórias da fotografia talvez tenham de ser mais parecidas com os romances. Promete dar o seu contributo dentro de uns anos. **Toda a gente tem fotografias de família em casa. O que é que ganhamos em olhar para fotografias anónimas do mesmo género?**

Elas condensam alguns dos nossos valores mais preciosos: as nossas noções de identidade, de relação com os outros. A família, por exemplo, é qualquer coisa que é constantemente reiterada nessas fotografias. Se quisermos perceber a história dessas relações, dos nossos elos emocionais com outras pessoas e lugares, devemos estudar a fotografia vernacular. Além disso, trata-se da prática fotográfica mais numerosa, portanto para ter uma verdadeira noção da história da fotografia, temos de incluí-la.

O nosso olhar não é, à partida, diferente quando olhamos para os chamados instantâneos e para o trabalho de um fotógrafo famoso?

Como todos temos instantâneos, tendemos a relativizá-los ou desprezá-los. São tão familiares e estão em todo o lado que até pessoas como eu, com um olhar profissional sobre a fotografia, tendem a ignorá-los. Todos conhecemos as suas convenções, todos fomos fotografados. Quando olhamos para um instantâneo de outra pessoa percebemos, quase sem pensar, como e em que circunstâncias essa fotografia foi tirada. Ao mesmo tempo, os instantâneos podem ter uma ressonância em nós que uma obra-prima de Alfred Stieglitz dificilmente consegue. Os instantâneos têm o potencial de ser invisíveis mas também são susceptíveis de gerar uma reacção emocional, funda, mesmo que sejam de outras pessoas.

Defende que as histórias da fotografia de que dispomos são selectivas e que para serem representativas devem incluir a fotografia vernacular. Não está a abrir uma caixa de Pandora? Talvez. O problema começa logo no infundável número de instantâneos que estão a ser feitos o tempo todo. Supostamente, são 550 por segundo. Que argumento vamos usar para incluir uns e excluir outros? Mas se

quisermos uma história da fotografia a sério e não apenas uma história selectiva de umas tantas fotografias artísticas, ela vai ter de expandir as suas fronteiras e incluir uma série de coisas que até agora tem ignorado, como os instantâneos.

Mas a selecção sempre fez parte da própria natureza da fotografia.

Fotografar é seleccionar. Fixar qualquer coisa em imagem é conferir-lhe importância.

É uma boa questão. É verdade, e

Porque é que as pessoas dão tanto valor a

fotografias - do avô, da avó, da mãe, do pai, etc. -

que são tão aborrecidas

para os outros? Porque é

que as pessoas choram

por causa de fotografias

que não têm qualidade

estética?



o desafio é encontrar uma lógica que dê uma ideia não só do que é mostrado mas também do que ficou de fora. Nesse sentido, as futuras histórias da fotografia vão ter de dar a ver a sua metodologia: já não serão apenas sobre as fotografias de que falamos mas também sobre os seus próprios processos de selecção. **Algumas histórias da fotografia publicadas nos últimos anos têm vindo a dedicar espaço aos instantâneos.**

A de Michel Frizot, editada em 1994, provavelmente o levantamento mais exaustivo de que dispomos, tem uma secção dedicada à fotografia amadora, com uma página sobre instantâneos, e outra secção dedicada aos álbuns de fotografia com uma breve introdução e uma série de ilustrações. Mas tendo em conta que os instantâneos são a forma de fotografia mais praticada, o espaço que ocupam é extremamente pequeno face à dimensão de uma história da produção fotográfica. E isso é desproporcionado. Por outras palavras, quando alguém abre esse livro, o que conclui é que os instantâneos são um género infinitamente pequeno quando comparado com Alfred Stieglitz, que provavelmente tem direito a meia dúzia de páginas. Mesmo em histórias mais recentes, como a de Mary Warner Marien [*Photography: A Cultural History*, de 2002], os instantâneos ocupam muito pouco espaço, umas quantas páginas. Continua a ser um buraco. Em parte, isso acontece porque é muito difícil encontrar uma forma de falar deles. O que é que há a dizer? São tão monótonos e banais, tão pouco criativos... Mas o desafio é esse. Vamos ter de saber falar dessa monotonia e ubiquidade porque são coisas que dizem respeito à maioria das fotografias.

Tem havido tentativas no sentido de investir os instantâneos de dignidade enquanto prática

fotográfica. O que é curioso é que o façam imitando o próprio modelo das histórias da fotografia que você critica. Isto é, seleccionam as imagens mais singulares, artísticas.

Não tenho nada contra a ideia de que algumas histórias da fotografia devem ser sobre o melhor. Nesse caso, não iremos descobrir muitos instantâneos porque, francamente, normalmente não são muito interessantes. Mas se quisermos uma história que diga "isto é o que a fotografia tem sido, isto é o que ela tem feito e estas são as suas contribuições para a vida e cultura modernas", então ela vai ter de considerar os instantâneos. E para ser verdadeiramente representativa, terá de abordar a banalidade e o carácter repetitivo dessas imagens. Porque é que as pessoas dão tanto valor a fotografias - do avô, da avó, da mãe, do pai, etc. - que são tão aborrecidas para os outros? Porque é que as pessoas choram por causa de fotografias que não têm qualidade estética? São questões com as quais os historiadores vão ter de aprender a lidar.

Mas isso não tem a ver com o fotográfico per se, isso implica lidar com outras coisas, como emoções.

Acho que uma parte da história da fotografia tem de situar a fotografia numa rede mais vasta - de relações sociais, de trocas económicas e políticas. Enquanto historiadores, vamos ter de saber lidar com o sentimento. Que é uma coisa que a história tem tendência a ignorar. Mas não se pode falar dos instantâneos sem falar das emoções que induzem nas pessoas. Se calhar, isso significa que temos de começar a escrever histórias da fotografia mais parecidas com romances.

Diria que o modelo das histórias da fotografia existentes é xenófobo?

Se olharmos para a evolução da



história da fotografia, no século XIX ela era sobretudo centrada na técnica, os livros e manuais documentavam as inovações tecnológicas. No início do século XX, pela primeira vez, começamos a assistir à publicação de biografias de grandes fotógrafos. Na década de 1930, a história da fotografia começa a ser escrita como uma história de arte. Basicamente, os princípios estabelecidos para a história da pintura transitaram para a história da fotografia. Foi a primeira vez que tivemos mestres e obras-primas e se fixou uma espécie de cânone. Se olharmos para a maior parte das histórias da fotografia ficamos a pensar que só se fizeram umas cem fotografias porque as mesmas obras-primas são repetidas de livro para livro. Esse tem sido o padrão dominante porque as mais influentes instituições no mundo, como o MoMA de Nova Iorque, estabeleceram o modelo e todas as outras quiseram emular esse modelo - até aqui em Lisboa, calculo. Mas acho que chegou o momento de começar a escrever histórias da fotografia que sejam mais sintomáticas das especificidades locais, histórias de alcance global, que incluam África, Ásia ou a América Latina. E que lidem com os géneros que tradicionalmente têm sido excluídos desse modelo: fotografia comercial, industrial, instantâneos, objectos híbridos...

Mesmo que sejam legitimados, os instantâneos não serão sempre considerados uma espécie de fotografia de segunda categoria?

Pergunte a si própria quantas vezes viu alguém chorar por causa de uma fotografia de Alfred Stieglitz. As fotografias de Stieglitz fazem outras coisas, propõem leituras metafísicas sobre a natureza da vida e do mundo moderno, por exemplo. Coisa que os instantâneos não fazem. Eles tendem a ser conformistas, perpetuando pontos de vista bastante conservadores sobre a família, sobre as relações entre homens e mulheres... Mas é por essa razão que os instantâneos têm muito a dizer, sobretudo agora que são uma coisa do passado.

Mas a história que contam é parcial...

Temos tendência para não tirar ou preservar fotografias em que ficámos mal, momentos de tensão familiar...

Para que só reste uma versão idealizada da nossa existência.

Se formos fotógrafos suficientemente bons para isso [risos]. Sim, precisamos de manter uma certa reserva de cepticismo, elas não são uma janela transparente da vida familiar. O que revelam, como todas as fotografias, é uma representação, uma construção do mundo que nos mostram. Mas essa construção, só por si, é significativa, podemos aprender coisas a partir da forma como as pessoas se dão a ver numa fotografia.

A fotografia parece viver numa perpétua crise de identidade. 169 anos após a sua invenção, continua a questionar-se em relação ao que é e ao que devia ser. Porquê?

É isso que faz dela um objecto de estudo tão fascinante: não existe uma resposta simples. Roland Barthes disse uma vez: a boa literatura é a pergunta sem a resposta. A fotografia tem essa característica de ser uma pergunta permanente. Nunca haverá uma história definitiva da fotografia, ela será sempre parcial e falhada. E por isso nunca deixará de constituir um desafio.

Enquanto lia este texto, foram produzidas 231 mil novas fotografias.