



Significação: revista de cultura  
audiovisual

E-ISSN: 2316-7114

significacao@usp.br

Universidade de São Paulo  
Brasil

Bracchi, Daniela

Exposição e significação: uma análise sobre os retratos de prisioneiros do Camboja  
Significação: revista de cultura audiovisual, vol. 43, núm. 45, enero-junio, 2016, pp. 83-95  
Universidade de São Paulo  
São Paulo, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=609766519005>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto



# **Exposição e significação: uma análise sobre os retratos de prisioneiros do Camboja<sup>1</sup>**

*Exhibition and meaning:  
an analysis of the  
Cambodian prisoners  
portraits*

Daniela Bracchi<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Este artigo faz parte da pesquisa conduzida no grupo de pesquisa “Fotografia Contemporânea” do Laboratório de Fotografia do Núcleo de Design da UFPE.

<sup>2</sup>Possui graduação em Psicologia pela Universidade Federal da Bahia, Mestrado em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP e Doutorado em Semiótica pela USP. Professora Adjunta do curso de Design da Universidade Federal de Pernambuco, Centro Acadêmico do Agreste. Líder de pesquisa do grupo sobre Fotografia Contemporânea. E-mail: bracchi@gmail.com

**Resumo:** este artigo busca discutir as diferenças nos modos de exibição de fotografias como produção de formas distintas de compreensão das imagens. O exemplo dos retratos de prisioneiros políticos do Camboja é o ponto de partida para se compreender que as escolhas expográficas relativas a essas imagens podem valorizá-las tanto do ponto de vista estético quanto político. Apresenta-se, portanto, diferentes níveis de análise que organizam melhor a reflexão sobre o sentido das imagens em seu contexto expográfico.

**Palavras-chave:** fotografia; retrato; níveis de análise; semiótica.

**Abstract:** this article discusses the differences in photo exhibitions as production of different ways of understanding the images. The example of the portraits of political prisoners in Cambodia is the starting point for understanding that the exhibition choices relating to these images can value them in a political and artistic sense. Is presented therefore different levels of analysis that organize best the reflection on the image analysis and its expographic context.

**Key words:** photography; portrait; analysis levels; semiotics.

# Introdução

*“O cavalo de Troia que penetrou o museu é a fotografia.”*  
Thierry De Duve

Atualmente, proliferam-se estudos que buscam compreender a imagem fotográfica como objeto cultural, considerada na diversidade dos usos e modos pelos quais circula. Mesmo disciplinas que antes investigaram uma classificação baseada na ontologia da imagem fotográfica, tal como a semiótica, caminham hoje para a compreensão do sentido construído nos diversos modos de se mostrar imagens. Entende-se, por exemplo, que certas imagens postadas em redes sociais cumprem a função de atestar uma presença e pertença a uma comunidade de gostos enquanto outros circuitos, como museus e galerias, propõem uma fruição estética da fotografia como modo prioritário de se relacionar com o caráter artístico das imagens.

A diversidade desses usos já havia sido notada pela pesquisadora americana Susan Sontag, que na década de 1980 alertou sobre uma dessas inusitadas funções da fotografia. Haveria um uso “talisimânico” (SONTAG, 1986, p.25), no qual a imagem participa de uma busca por tornar mais próxima a presença do retratado. Levamos imagens de entes queridos na carteira como tentativa de evocar a proximidade emotiva de sua presença, enquanto a mesma imagem 3x4 serve como identificação dos traços fisionômicos do indivíduo para as instituições onde circula.

Pode-se alcançar, ainda, o sentido político dessas imagens de identificação. No filme de Sebastián Moreno, *La ciudad de los fotógrafos* (2006), as fotos 3x4 dos desaparecidos políticos durante a ditadura chilena habitam altares dentro das casas de famílias, construindo um lugar de proximidade emocional com essas pessoas. Ao mesmo tempo, os parentes desses desaparecidos, especialmente as mães, levam essas imagens alfinetadas ao peito em suas aparições em cerimônias oficiais e manifestações políticas. Expõe-se aí não apenas a intensidade emotiva da perda, mas a insistência em tornar essas imagens públicas também expressa o clamor político pela justiça.

Percebe-se, portanto, a dificuldade de se atestar a especificidade do fotográfico como dada *a priori*. Isso porque a fotografia assume funções diferentes em domínios sociais específicos. São papéis sociais que se fundam sobre práticas interpretativas, construindo assim um campo de expectativas e normas que contribuem para a fundação dos gêneros das imagens (diferenciando, portanto, os estatutos artístico, científico, publicitário, etc.). Concordamos, portanto, com a afirmação do semioticista francês Jean-Marie Floch (FLOCH, 1987, p.15), de que “A *Fotografia*

2016 | v. 43 | nº 45 | significação | 86

## A exposição das imagens e suas diferentes valorizações

As imagens de prisioneiros feitas durante a ditadura do Khmer Vermelho em um campo de extermínio no Camboja serviam a princípio como identificação dos capturados, que tinham a fotografia e uma biografia arquivada nas prisões do país. Depois de fotografados, os prisioneiros eram interrogados, torturados e executados. Após a invasão do país pelo Vietnã, a mais secreta dessas prisões é transformada em um museu. *Tuol Sleng* havia sido uma escola antes de se configurar numa prisão, passando a ser, em 1980, um local que preserva e expõe as marcas do genocídio ocorrido de 1975 a 1979. Expostas no local onde a barbárie aconteceu, essas imagens reconstróem um pouco da experiência dos fotografados e tornam mais encarnada a dor que tais retratos podem guardar. Na Figura<sup>3</sup> é possível perceber detalhes do lugar e do modo de exposição dessas fotos no museu do Camboja.

2016 | v. 43 | nº 45 | significação | 87

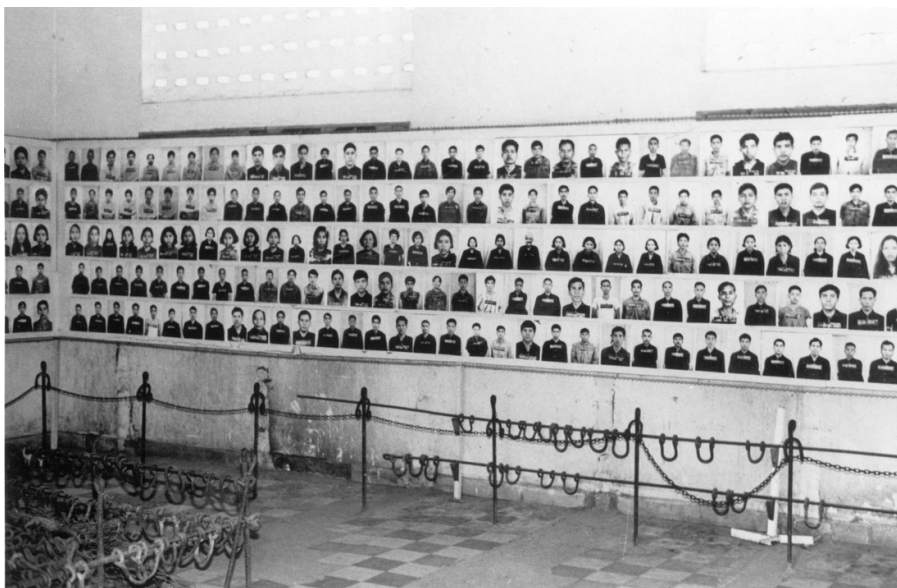


Figura 1: Fotos dos prisioneiros expostas em Tuol Sleng.

Em 1997, vinte e duas dessas fotografias foram adquiridas e ganharam as paredes da exposição *Photographs from S-21:1975-1979*<sup>4</sup>, no MOMA de Nova York. A galeria onde estavam expostas estas fotos no museu propunha uma colaboração entre o departamento de fotografia e o de educação, e o MOMA indica no seu comunicado de imprensa que os visitantes são convidados a sentarem e refletirem. O comunicado continua, no entanto, falando não mais sobre os acontecimentos históricos e políticos, nem mesmo sobre a colaboração dos Estados Unidos para tal guerra civil, mas sim sobre a importância de se compartilhar o interesse por determinadas fotografias e episódios relativos à história da fotografia e termina por exaltar a rica coleção de imagens pertencentes ao MOMA.

Percebe-se, portanto, que o museu coloca em primeiro plano uma discussão sobre a linguagem artística, evidente já na escolha por expor apenas as fotografias e não os outros objetos de tortura pertencentes ao contexto onde essas imagens foram geradas. O museu considera, portanto, apenas a exibição da fotografia e estimula a re-

<sup>4</sup>De Duve (2008, p.66) explica: “S-21” é o nome de um antigo colégio do bairro de Tuol Sleng, em Phnom Penh, que Pol Pot transformou em centro de tortura e campo de extermínio. Entre 1975 e 1979, 14.200 pessoas foram brutalmente executadas no S-21, no próprio local ou em campos próximos. Existem sete sobreviventes. Em razão do regulamento e da burocracia do regime, todo homem, mulher e criança que entrava no centro era fotografado antes de ser morto. Para desempenhar essa função hedionda, um membro do Khmer Vermelho de 15 anos de idade, chamado Nhem Ein, foi enviado a Xangai para estudar fotografia e, um ano depois, era promovido a “fotógrafo-chefe” no S-21, com cinco funcionários sob seu comando. Quando os vietnamitas libertaram o centro em 1979, cerca de 6.000 negativos foram achados”.

flexão sobre a história desse meio, deixando clara a posição de valorização da imagem no contexto artístico, enquanto outros artefatos da cultura ficam de fora da exposição. Tal postura do MOMA de compreensão da arte a partir de uma separação e diferente valorização da linguagem e materialidade utilizada para produção da obra é recorrente na história do museu e são famosos os episódios nos quais obras compostas por materiais diversos, como *One and Three Chairs* (*uma e três cadeiras*) (1965), de Joseph Kosuth, são desmembradas após sua exposição. Enquanto o objeto cadeira foi enviado ao departamento de design, a fotografia foi arquivada no departamento de fotografia e a definição de dicionário enviada à biblioteca.

Criado em 1929 para expor a arte moderna e ressaltar a identidade americana, o museu se viu constantemente em meio à polêmica não só de ter uma visão isolada dos meios artísticos, mas também de se furtar a expor obras com forte conteúdo político. O exemplo mais célebre é a recusa do museu em financiar *And babies* (*e bebês*) (1969), do grupo AWC, pois a obra claramente se colocava como contrária à guerra do Vietnã. No ano seguinte, no entanto, a instituição cria uma exposição na qual o trabalho do artista Hans Haacke surpreendeu o próprio museu no conteúdo político da obra revelada de última hora e que questionava a opinião dos visitantes sobre o apoio político do governador Rockefeller (um dos maiores sócios do museu) ao presidente Nixon.

Vale lembrar, então, que tal museu se configurou ao longo de sua existência como um local para colecionar e expor arte, conforme resalta Thierry De Duve (DE DUVE, 2008, p.70), e “não para promover o dever da memória ou testemunhar as monstruosidades geradas pela insanidade política”. Mader explica a ambientação *clean* adotada pelos curadores, que insinuava o possível valor estético dessas imagens:

As 22 fotos exibidas no MOMA não traziam legendas explicativas, atribuição de autoria ou identidade das vítimas. O texto de apresentação mencionava o Khmer Vermelho e ‘quatro anos de uma desastrosa guerra civil’, omitindo o papel desempenhado pelos Estados Unidos na destruição do Camboja e na sustentação do Khmer Vermelho após a intervenção do Vietnã. (MADER, 2011, p.48).

Ainda que o caráter serial e desindividualizado das imagens expostas possa evocar o sentido desumano e serial do extermínio desses prisioneiros, sente-se a ausência de outros elementos que evoquem tanto cognitivamente (no texto de exposição, por exemplo) quanto sensivelmente o contexto de barbárie no qual essas imagens foram produzidas. Não podemos dizer, contudo, que o MOMA tinha o intuito de alienar voluntariamente o potencial político do trabalho, mas o ponto de vista de













CRIMP, D. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DE DUVE, T. A arte diante do mal radical. *Ars*, São Paulo, n. 13, 2008.

DISCINI, N. *O estilo nos textos: história em quadrinhos, mídia, literatura*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2004.

DONDERO, M; BASSO FOSSALI, P. Sémiotique de la photographie. Limoges: PULIM, 2011.

FLOCH, J. *Les Formes de L'empreinte*. Périgueux: Pierre Fanlac, 1987.

FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

MADER, H. Na antessala da morte: retratos do genocídio do Camboja. IN: ZUM: Revista de Fotografia. Vol.1.São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2011, p.30.

O'DOHERTY, B. *No interior do cubo branco: a ideologia do espano na Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1999 (original inglês de 1976).

SONTAG, S. *Ensaio Sobre Fotografia*. Lisboa: Dom Quixote, 1986.

submetido em: 30 ago. 2015 | aprovado em: 19 jan. 2016.