



**HAL**  
open science

## Inocência no local do crime.

Arianna Lodeserto

► **To cite this version:**

Arianna Lodeserto. Inocência no local do crime.: Fotografia como prova e viagem da liberdade em The Innocents de Taryn Simon. Gianfranco Ferraro; Marta Faustino; Bartholomew Ryan. Rostos do Si: Autobiografia, Confissão, Terapia, Vendaval, pp.271-290, 2019, Rostos do Si: Autobiografia, Confissão, Terapia, 978-972-8984-17-5. hal-02105606

**HAL Id: hal-02105606**

**<https://hal.science/hal-02105606>**

Submitted on 21 Apr 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## Inocência no local do crime. Fotografia como prova e viagem da liberdade em *The Innocents* de Taryn Simon<sup>1</sup>

Arianna Lodeserto

*Reproduzir em fotografia significa voltar atrás no tempo para refazer o processo ao sujeito, rever uma antiga sentença, proferir uma nova.*

(Ando Gilardi)

*Toda a obra de arte fotográfica tem o seu inverso escondido e objectivado nos arquivos da polícia... toda a paisagem romântica encontra o seu eco mortal na vista aérea de um terreno assinalado.*

(Allan Sekula, *The Traffic in Photographs*)

De modo a compor a imagem da liberdade, devem levar-se a cabo pesquisas arquivísticas em busca de todas as imagens que reproduzem uma libertação da prisão, afirma o narrador em *Prison Images (Gefängnisbilder, 2000)*, de Harun Farocki. Isto tece considerações sobre um dos mais tocantes conjuntos de fragmentos – duas personagens ficcionais a sair, efetivamente, da prisão. Mas poderá uma imagem de um prisioneiro libertado ser uma imagem de liberdade?

Entre outros, o primeiro projecto de Taryn Simon, simplesmente intitulado *The Innocents* e publicado em 2003, sugere vincadamente uma resposta negativa. Em viagem pelos Estados Unidos, entre 2000 e 2002, Simon conheceu 45 protagonistas de *The Innocence Project*. Fundado em 1992, pelos célebres advogados e professores Barry C. Scheck e Peter J. Neufeld, da Benjamin N. Cardozo School of Law em Nova Iorque, *The Innocence Project* é uma (e a mais conhecida) das organizações independentes sem fins lucrativos que se dedica a ilibar indivíduos erradamente condenados, presos nos Estados Unidos. Tem como objectivo reformar o sistema criminal que fez com que 1800 pessoas inocentes fossem presas, desde o final dos anos 1980 (cf. Brown, 2016). O projecto providencia representação *pro bono* a prisioneiros por todo o país, que afirmam que um teste de ADN poderia provar a sua inocência, e colabora com advogados em campanhas pelas moratórias de penas de morte, a nível nacional. O projecto estuda também as acções judiciais de condenações injustas, de modo a propor soluções para reduzir a frequência de futuros erros de justiça (cf. Simon, 2003: 99).

---

<sup>1</sup> Tradução do inglês de Vanessa Rôla.

Desde a sua fundação, foram revogadas 342 condenações injustas, graças ao projecto e a 40 outras organizações semelhantes, mas há ainda 4000 pedidos pendentes. O trabalho paciente da equipa e dos estudantes de Direito que fazem parte de *The Innocence Project* tem revelado com regularidade “fissuras e tendências perturbadoras” no sistema criminal dos EUA, tais como incentivos dados a informadores, ciência forense inapropriada, erros processuais, má conduta governamental, falsas confissões e defesa desadequada, denunciando, por fim, a identificação incorrecta por parte de testemunhas oculares como sendo “o principal factor que contribui para as condenações injustas, que podiam ser provadas através de testes de ADN, representantes de mais de 70% das condenações”<sup>2</sup>.

No livro, Simon mostra em textos e imagens a verdadeira história de algumas das vítimas de condenações injustas, revogadas após 2, ou 10, ou até mesmo 18 anos de pena cumprida, a maioria delas libertada de penas perpétuas e algumas do corredor da morte. Os “Innocents”, retratados por Taryn Simon, nunca recuperarão a sua liberdade perdida. Na verdade, mesmo fora dos muros da prisão, nunca mais se sentirão livres, nem conseguirão andar por aí sem dois ou três alibis disponíveis (“Tudo poderia acontecer, sabe, tudo poderia acontecer-me... Só quero despachar-me e tratar disto de maneira a ter tantos alibis quanto conseguir e quero lá chegar rapidamente”, afirma Neil Miller, que cumpriu 10 anos de uma pena de 26 a 45 anos por um crime que não cometeu).

“Toda esta dor tem um propósito”, pode ler-se nas notas optimistas do livro, uma vez que “o melhoramento do cumprimento da lei não só protege os inocentes”, como “ajuda a prender os culpados”. Na sua conclusão, os inocentes são descritos como “sobreviventes, espíritos incríveis com capacidade de compaixão e sacrifício” (cf. Simon, 2003: 9). Por outro lado, os inocentes são obrigados a censurar a sua vida de modo a “jogar pelo seguro” quando a liberdade, finalmente, chega: mais do que vidas vazias sacrificadas para nada, são forçados a auto-educar-se, a auto-monitorizar-se<sup>3</sup> e a cultivar aquele “sentimento de culpa preventiva” que é tão adequado às nossas sociedades de controlo. As suas vidas inocentes “protegidas demasiado tarde” são, assim, passadas no esforço contínuo de nunca mais voltarem ao fosso do sistema de

---

<sup>2</sup> Cf. <https://www.innocenceproject.org/causes/eyewitness-misidentification/>.

<sup>3</sup> “Mantenho registos e notas sobre onde estive, o que lá fiz e durante quanto tempo lá estive. É um pequeno preço a pagar pela minha liberdade. Guardo apontamentos gerais, pequenos pedaços de papel. Se for a uma loja, guardo o recibo ou anoto no calendário. Até há pouco tempo mantinha um livro de registo – por isso já é um avanço. O meu medo é que, se parar, possa acontecer outra vez...”, afirma o inocente Anthony Robinson (*cit. in* Simon, 2003: 28).

justiça criminal, ao ponto de até considerarem desenvolver um dispositivo pessoal de auto-localização.

Adicionalmente, como um dos homens entrevistados indica, uma pessoa inocente que é, finalmente, libertada, não beneficia do sistema de apoio após sair da prisão. Pelo contrário, dificilmente será bem-sucedida em encontrar um emprego, ou em ter apoio para encontrar casa, educação e cuidados de saúde (os serviços disponibilizados aos que estão em liberdade condicional) e dificilmente sobreviverá se for cidadã de um dos muitos estados com leis de indemnização inadequadas, ou sem quaisquer leis de todo<sup>4</sup> – para não falar na obrigação de constantemente explicar o seu encarceramento<sup>5</sup>, evocando as dificuldades de reentrar na mesma sociedade que desconfiou dela, a rejeitou e rotulou de criminosa, numa primeira instância.

Se o projecto, dirigido por advogados e uma equipa legal-forense, mantém uma postura reformista e não questiona a prisão em si, seguindo um propósito abolicionista (excepção feita, talvez, para o corredor da morte), também ilumina o que todas as prisões não podem ignorar: “as condenações injustas podem acontecer a qualquer pessoa”, um aviso que nos lembra que “nenhum de nós está seguro de escapar à prisão” (Foucault / Vidal-Nacquet / Domenach, 2013), afirmado no manifesto GIP em 1971 (ao passo que o Grupo de Informação das Prisões e o seu legado, não confiando na justiça burguesa, também tratou de questionar o sistema penitenciário). No entanto, ao lembrar e demonstrar que “as condenações injustas podem acontecer a qualquer pessoa, com maior probabilidade para alguém pobre, negro, castanho ou com deficiência mental” (cf. Simon, 2003: 8), e que isto frequentemente acontece em acções processuais que recorrem ao uso de séries de fotografias, Simon contribui para o questionamento da crença dos americanos no seu próprio sistema judicial e a sua forma de esconder, manipular e descartar provas. Ao fazê-lo, em certa medida também contribui para a

---

<sup>4</sup> “Vinte estados não têm qualquer lei relativa a indemnização em casos de condenação injusta” (Rimer / Simon, 2000). Citação de um artigo do *New York Times*, cujas fotografias foram comissionadas a Simon em 2000 (comissão que serviu de ponto de partida do seu projeto, especialmente focado nos absolvidos do corredor da morte que se viram impossibilitados de refazer a sua vida após sair da prisão).

<sup>5</sup> “Se for libertado da prisão, em liberdade condicional, existem programas que lhe prestam assistência, que ajudam a encontrar emprego, um sítio para viver, grupos que o ajudam a reintegrar-se. Recorrendo a testes de ADN, uma vez libertado, está por sua conta. Não existe um responsável por prestar assistência a quem está em liberdade, não há grupos de entajuda, não há ajuda na procura de emprego, assistência na educação, não há um histórico de referências para as candidaturas a um emprego. Em alguns casos, não restam familiares ou amigos que ajudem. No entanto, a sociedade exige-lhe que participe e que se torne alguém... O que é melhor, então? Um lugar onde come três refeições por dia, toma duche, dorme e não toma decisões, ou o desconhecido a que chamam liberdade?” (declaração da irmã do inocente Richard Danzinger e da guardiã legal, Barbara, publicada em Simon, 2003: 38).

questão maior de como a categoria da culpa em si, e o seu estigma racial, têm sido estabelecidos.

Como afirmado acima, a maioria dos casos reportados estão relacionados com identificações erradas por parte de testemunhas oculares. O inquérito demonstra que “as testemunhas oculares são sensíveis à sugestão, especulação ou mesmo confabulação” (Courtney / Lyng, 2007: 184), especialmente durante o problemático procedimento de identificação inter-racial com recurso a testemunhas oculares (cf. Swarns, 2015). “A fotografia deu ao sistema de justiça criminal a ferramenta que transformou cidadãos inocentes em criminosos” (Simon, 2003: 6). Assim, Simon, que investiga em cada fotografia que tira a relação entre conhecimento e poder nas sociedades liberais ocidentais, obriga-nos a questionar, uma vez mais, a função da fotografia enquanto testemunha ocular credível e “árbitro da justiça”. Para além disso, escreve Simon, “estas identificações baseiam-se na suposição de uma memória visual [digamos, fotográfica]<sup>6</sup> precisa. Os agentes da polícia e os procuradores influenciam a memória – quer involuntariamente, quer intencionalmente – através do modo como conduzem o processo de identificação. Dá-se início a um efeito dominó no qual as vítimas se recordam, efectivamente, de uma cara, mas não necessariamente da cara que viram durante o acto do crime” (Simon, 2003: 7). Isto surge, especialmente, em alguns casos paradigmáticos testemunhados pela fotógrafa, como por exemplo o de Jennifer Thompson, que diz o seguinte a respeito do processo de identificação do homem que a violou:

Pediram-me que descesse e que olhasse para um conjunto de fotografias de diferentes homens. Escolhi a fotografia do Ron porque, na minha cabeça, era o que mais se assemelhava ao homem que me tinha atacado. Mas, na verdade, o que aconteceu foi que, por ter feito um retrato robô, ele, efetivamente, assemelhava-se mais ao meu retrato, por oposição ao verdadeiro atacante. Quando fizemos o reconhecimento físico, perguntaram-me se poderia identificar a pessoa fisicamente. Escolhi o Ronald porque, subconscientemente, na minha cabeça, ele assemelhava-se à fotografia, que se assemelhava ao retrato, que se assemelhava ao atacante. Todas as imagens se misturaram numa, que se tornou o Ron, e o Ron tornou-se o meu atacante. (Jennifer Thompson, *cit. in* Simon, 2003: 6)

---

<sup>6</sup> Em *Les Fils de Nadar*, Pierre Sorlin lembra que aquilo a que costumamos chamar “memória fotográfica” foi, antes dos meados do século XIX, chamado memória “fiel” (*fidèle*) ou “pronta” (*prompte*). É, então, no preciso momento em que começamos a acreditar/ fabricar as *pseudo-provas* ou auto-provas da imagem que o acto de lembrar se transformou num mecanismo (independente da nossa vontade) e deixou de ser uma qualidade (cf. Sorlin, 1997: 45).

Esta testemunha também explicou o caso de Frederic Daye, outro inocente que cumpriu 10 anos de uma sentença de prisão perpétua, devido a uma identificação errada. Quando – 10 anos mais tarde – o verdadeiro criminoso foi encontrado, a vítima recusou-se a apresentar queixa, afirmando que a polícia tinha alterado a sua memória de forma permanente (cf. Simon, 2003: 10).

Recordando o trabalho de Joel Sternfeld em *On this site* (cf. Neri, 2015) (um projeto fotográfico dos anos 90 que desafiou o racismo no sistema criminal dos EUA, ao ilustrar as paisagens comuns e esquecidas de tragédias violentas ou de “locais de crimes políticos”), a tentativa de Simon é de investigar o papel da fotografia no sistema criminal americano, o que, forçosamente, traz para o confronto a sua ambiguidade original e fundamental, bem como os riscos de recorrer às imagens como provas irrefutáveis.

Mas como coloca ele em prática esta investigação? Em primeiro lugar, assumindo fotograficamente a ambiguidade da fotografia em si, comprovada por toda a sua história. Como historiadores rigorosos da fotografia expuseram, os dispositivos e as técnicas fotográficas foram, frequentemente, melhorados pela (ou para a) Polícia Científica, que, por sua vez, baseou e construiu o seu “valor científico” na capacidade fotográfica de descrever e medir a fisionomia do homem<sup>7</sup>, provocando, assim, uma fé massiva e quase permanente no carácter autossuficientemente probatório e objectivo da fotografia, o que também popularizou o *medium*. Se a fotografia foi o primeiro dispositivo capaz de reter e fixar o traço humano (cf. Benjamin, 2012: 666)<sup>8</sup> e ainda é considerada como o meio capaz de comprovar a presença humana (cf. Barthes, 1984), então, nas fotografias da criminologia visual e nas fichas policiais ela representa, efectivamente, uma expressão do si, transformando-se de certo modo em confissões extorquidas, ou em formas de auto-revelação descontroladas.

Na nossa época peculiar, na qual é, cada vez mais, conferida aos fotógrafos a tarefa de promover e expandir o si, é necessário questionar a fotografia como “auto-confissão”, analisando o trabalho dos artistas cujo ponto de partida é a desconfiança das imagens.

---

<sup>7</sup> Desde as tentativas daguerreóticas, os fotorretratos foram considerados como “medidas matemáticas do semblante” e, conseqüentemente, como um facto da ciência (cf. Gilardi, 2003: xxix). Para uma perspectiva internacional, ver Gilardi, 2003 (em especial o capítulo I). Para uma crítica marxista do “realismo instrumental” da fotografia judicial, ver Sekula, 1986: 3-64 e também Sekula, 1981: 15-25.

<sup>8</sup> “A fotografia permite pela, primeira vez, fixar de maneira duradoura e inequívoca o rasto de um homem. A narrativa de um inquérito nasce quando é fortalecida a mais decisiva de todas as vitórias sobre o desconhecido do homem. Desde então, as tentativas de o prender nas palavras e nos factos foram infundáveis” (Benjamin, 2012: 666).

Significativamente, o suposto nascimento da fotografia (15 de Junho de 1839) foi oficialmente (e) entusiasticamente sustentado pelo Ministro da Polícia francês Duchâtel. Podemos identificar as primeiras utilizações da fotografia como um “meio de sugestão, persuasão e organização” (Gilardi, 2003: 27)<sup>9</sup> na própria pré-história da fotografia.<sup>10</sup> Excelentes ensaios (em particular “The body and the archive”, de Allan Sekula, e *Wanted!*, de Ando Gilardi) e poderosas exposições – caso da recente *Images of conviction. The construction of visual evidence* (Paris, 2015), *Fichés? Photographie et identification du Second Empire aux années 60* (Archives nationales, 2011), as menos recentes *Police pictures: The photograph as evidence* (San Francisco Museum of Modern Art, 1997–1998) e *City of Shadows: inner city crime and mayhem 1912-1948* (Justice and Police Museum, Sydney, 2006)<sup>11</sup>, mas também *L'impossible photographie. Prisons parisiennes 1851-2010* (Musée Carnavalet, Paris, 2010) e a mais recente *The Image as Question: An exploration of evidential photography* (Michael Hoppen Gallery, Londres, 2016) – questionaram não só a construção da prova (em contexto de crimes individuais ou até mesmo crimes de guerra), como a beleza desconcertante das fichas policiais e das provas.

E se, quer a fotorreportagem, quer a fotografia *interessada*, reclamam e reabilitam a fé no carácter probatório da fotografia nas “denúncias sociais” e no jornalismo de investigação, a fotomontagem política e a denominada “fotografia artística” tentam continuamente reapropriar-se da ferramenta e explorar arquivos judiciais ou a iconografia da loucura para diferentes propósitos<sup>12</sup>, como a des-estigmatização [*de-stigmatization*] ou a des-rotulação [*de-labeling*] das caras e figuras captadas.

Em vez de republicar e reelaborar as provas visuais incriminadoras usadas no erro da justiça, Taryn Simon opta por “re-fotografar” os indivíduos condenados erradamente num dos quatro locais que “assumiram particular importância” após a sua condenação

---

<sup>9</sup> O próprio Gilardi reparou que qualquer pessoa procurada era encontrada através dos retratos robô, quando demasiados casos de identificação errada são historicamente conhecidos. A prática de fazer fotografias para fichas policiais foi, na verdade, criticada como sendo arriscada desde os anos iniciais (cf. Namias, 1912).

<sup>10</sup> Relativamente ao caso inglês, John Tagg sublinha novamente o facto de a fotografia e o poder policial se terem desenvolvido ao mesmo tempo, e de a polícia inglesa ter começado a usar o retrato fotográfico desde 1840, institucionalizando-o em 1870 (cf. Tagg, 1981). Na Bélgica, o uso policial da fotografia remonta a 1843, e na Suíça a 1854 (cf. Gilardi, 2003: 40) mas, evidentemente, é apenas em 1882 que o ritual “métrico” da fotografia de locais de crime e criminosos é aperfeiçoado e estandardizado. Ver em especial Bertillon (1890), Galton (1879) e Ellero (1908), mas também os trabalhos de Reiss, Minovini, Paul, Haslue e Laussedat. Ellero também propôs transformar salas de audiência em salas de exibição, antecipando, talvez, a crescente importância do vídeo enquanto prova legal.

<sup>11</sup> Devo estas duas últimas sugestões a Katherine Biber, autora de um artigo rico no qual encontrei muitas das minhas preocupações (cf. Biber, 2006: 21).

<sup>12</sup> Para citar apenas os projectos recentes: Hahn, 1998, e especialmente Baruchello, 2013.

errada: o local da identificação errada, o local da detenção, o local do alibi e, acima de tudo, o local do crime, uma vez que “este local, onde nunca tinham estado, mudou as suas vidas para sempre” (cf. Simon, 2003: 7). No mínimo contraditórios, ao mesmo tempo estranhos e pouco familiares, os locais onde o seu destino foi definido sem que lá tivessem estado são, portanto, o doloroso cenário de algumas das sessões de Simon. É-lhes pedido que voltem a habitar um local de crime que nunca viram, durante o seu próprio processo de des-rotulação enquanto criminosos (evidentemente, nem todos os inocentes aceitaram lá apresentar-se, preferindo o tão esperado regresso a casa ao local do crime).

Este lugar tornou-se não só o local, como a “acusação” por si mesma (cf. Baumann, 2009: 32), mas aqui com a cumplicidade dos inocentes retratados que aceitaram posar para o fotógrafo, também o local de acusação da fotografia, ainda que, no que ao “crime fotográfico” diz respeito, o lugar onde a história real foi substituída pela ficção visual tenha sido, na verdade, a esquadra de polícia, onde os procedimentos de conjuntos de fotografias, retratos robô, alinhamentos ao vivo e até álbuns de criminosos existem e, eventualmente, são manipulados (mas talvez a sobreposição dos inocentes no local das vítimas os tenha feito sobressair como vítimas de uma forma mais directa?).<sup>13</sup>

A capa do livro *The Innocents* está adornada com fotografias das fichas policiais dos que foram condenados injustamente, grandes planos de “expressões de fichas policiais” (Gilardi, 2003: 102) automáticas, enquanto que no interior encontramos retratos de corpo inteiro, posando nestes lugares suspeitos, que Simon justapôs para retratar casos e testemunhas. Olhando para este conjunto de imagens, ficamos com a impressão constrangedora de que estes homens parecem estar no seu contexto próprio, dada a extraordinária consistência existente entre um qualquer homem e o ambiente anónimo, aquela bela paisagem americana (embora saibamos que a autora afirmou ter usado a luz “de forma exagerada para separar o sujeito do fundo”).<sup>14</sup> Dado que a sua realidade inocente já não pode ser substituída pela ficção, a impressão que fica é que cada lugar podia ser misturado, cada lugar parece “calmo” de uma forma arrepiante e significa tudo e nada aos nossos olhos, se não consultarmos a legenda rigorosa.

---

<sup>13</sup> Contudo, como Biber correctamente salienta, “a inanidade desses crimes – culpam o sistema – não tem imagem; este é o espaço vazio da criminalidade, sem rótulo, sem nome e invisível” (cf. Biber, 2006: 35).

<sup>14</sup> Se no projecto de Simon esta técnica é suposto ser “um sinal auto-referencial da presença do fotógrafo” (Durant, s.d.), o “destacamento” do sujeito relativamente ao fundo foi também uma antiga técnica de fotografia criminal.



No entanto, a fórmula de retrato das fotografias de Simon, esta espécie de natureza morta (cf. Batchen, 2015: 240<sup>15</sup>) produzida por uma auto-declarada “testemunha duvidosa”, põe em evidência a problemática relação entre eficiência e injustiça, que a autora sublinha ao mostrar as pseudo-provas não apenas em processos de conjuntos de fotografias, retratos robô, alinhamentos ao vivo e álbuns de criminosos, mas em cada *mise en scène* de uma “pessoa culpada”: essa qualidade audaciosa e perigosa da fotografia também chamada “ambiguidade”, aqui assumida ao declarar a sua explícita alteração e dissecação do “local” e o seu ajuste estético – de modo, lamentavelmente, a “torná-lo mais sedutor”, como afirmou (cf. Durant, s.d.).

Em vez de ser uma cópia adequada do estado de coisas e dos suspeitos, ambos normalmente registados sem “retocar” o local e o corpo, com a intermediação da luz fotográfica, Simon expõe a actividade compositória inerente a cada imagem. Adicionalmente, a autora revela, em certa medida, que a fotomontagem poderia ser baseada e fabricada sem cortes ou tesouras... Ou, melhor ainda, que cada fotografia, mesmo as de estilo documental, é um tipo de “fotomontagem”, na medida em que pode misturar de forma especializada verdade e ficção, neste caso apresentando de forma artificial um passado manipulado como prova conclusiva: a inocência do local do crime, situado no limiar entre a prova fictícia do que, na realidade, não aconteceu, e o longo encarceramento que uma identificação, na realidade, causou.

Expostas em grande formato, as imagens de Simon mostram cada pista que, aqui, personifica simbolicamente o duplo desaparecimento (a intangibilidade e invisibilidade da agressão e a ausência da verdade, cf. Boyadjian, 2015), como uma fotomontagem que não expõe a *mise en scène* mas sim a “*mise en scène de la mise en scène*”, sinal de uma ficção que mostra que a presença numa fotografia nem sempre consegue distinguir de forma adequada o inocente do culpado. Simon obriga-nos a olhar para elas e a considerar que, eventualmente, todo o homem culpado parece um inocente, e que o puro retrato da “inocência”, enquanto retrato da “liberdade”, nunca poderá ser dado.

Como nos projectos seguintes de Simon, em especial *An American Index of the Hidden and Unfamiliar* (2007), a tentativa de fotografar “o infotografável” implicava alargar a “visibilidade” e, conseqüentemente, esmagar todos os tipos de fórmulas de fantasia (cf. Simon, 2015: 325) para as quais “podíamos escapar”, ao deixar emergir não

---

<sup>15</sup> Batchen refere-se aos retratos do projecto de Simon *A Living Man Declared Dead and Other Chapters I – XVIII* (2011).

só os *regimes da luz* mas também a visibilidade impossível da complexa viagem da liberdade.

Consciente da “falibilidade” e desconfiando profundamente da imediatez e da transparência das imagens, Simon sugere constantemente, e enfatiza, “a importância da história e do contexto de uma imagem fotográfica” (Simon, 2003: 7). E dado que, como escreve, “não há nada em que os efeitos materiais de ignorar o contexto de uma fotografia sejam mais profundos do que na identificação errada, que conduz ao encarceramento ou execução de uma pessoa inocente” (Simon, 2003: 7), o esforço no sentido de dar mais credibilidade a estes casos obriga-a a fornecer, não só legendas, mas também perfis dos casos, testemunhas das vítimas, entrevistas em bruto e textos rigorosos sobre o contexto social e pessoal de cada caso de erro de justiça que ela visualmente anexa.

Não confio em nada, por isso quero sempre desmontar alguma coisa, até provas científicas, e explorar as possibilidades de erro e áreas cinzentas... [...]. Julgo que uso a fotografia e o texto para salientar o espaço manipulável e em constante mutação no qual o conhecimento é criado. Assim, tentei criar dois pólos, um fotográfico e outro textual, e o espectador move-se entre estes dois pólos e está constantemente a fazer novos julgamentos, e novas interpretações, e novas suposições a respeito das narrativas que são os temas da obra, e é esse espaço que me interessa, onde as pessoas “encontram respostas” e convicção e definem posições concretas, e para mim estou a tentar iluminar o espaço em que essas decisões são tomadas, que se revela maleável e que pode mudar, e ser muito mais turvo, e perigoso, e ambíguo, e realçador do que recorrendo a factos, olhando através desse espaço abstracto, através de narrativas reais, por oposição a olhar para a obstrução, através da obstrução ela mesma. (Neri, 2015)

Logo, mais que uma simples sobreposição de textos e imagens, Simon constrói e reconstrói em cada série este “espaço específico” que cresce entre os dois pólos complementares do “fotográfico” e do “textual”, este espaço estático abstracto que poderia apenas reemergir através de narrativas reais, muitas vezes marginais. De modo a assumir não só a ambiguidade da justiça, mas também a ambiguidade da fotografia como prova conclusiva, o seu projecto fotográfico necessita de um diálogo que implica uma pesquisa quer política, quer estética. Quer dizer, um contexto sólido em que algo que não a ambiguidade possa também falar. Se o diálogo não existisse, até os erros de justiça poderiam simplesmente criar novos ícones, imagens encantadoras, deixando-nos sem palavras e, no entanto, deixando a nossa fantasia divagar uma vez mais... Como a

paradigmática série de Mike Mandel e Larry Sultan, simplesmente chamada *Evidence* (1977), que prova, de uma vez por todas, o magnetismo ambíguo de provas mais cruéis.

Por outro lado, as narrativas reais dos efeitos materiais da identificação errada de testemunhas oculares, sobretudo a privação de liberdade e o isolamento das pessoas condenadas injustamente, também têm de ser contadas “sem censurar o sangue derramado” (Pierce, 2014: 247). Nas palavras do filósofo encarcerado Andre Pierce: “Onde a nossa história é feia, devemos contá-la sem o uso de cirurgia estética” (Pierce, 2014: 247). E talvez seja por isso que Simon, neste projecto, também introduz um terceiro elemento, uma entrevista em vídeo a 15 inocentes, projectada durante a exposição.<sup>16</sup> Esta simples e “crua” forma de entrevista em vídeo – uma forma que permite ao Autor “desvanecer”, como afirmou Simon (cf. Durant, s.d.) – estabelece um contraste explícito relativamente aos retratos formais, esteticamente irrepreensíveis, nas paisagens criminosas. Tudo o que as imagens congelaram sob o “gelo” (Durant, s.d.)<sup>17</sup> dos críticos fotográficos e dos auto-críticos pôde então reemergir de um modo diferente, como uma testemunha sólida das coisas impronunciáveis que os inocentes sofreram após a sua libertação. O relato oral do seu regresso à vida livre (ainda que afunilado e estreitado pela edição e pelo formato de entrevista) revela tudo o que as fotografias não conseguiam contar, em parte devido ao necessário e compreensível “respeito” da autora relativamente aos danos emocionais que as vítimas das condenações injustas dizem ter sofrido, com os quais ela não fingiria identificar-se. Sem poses, sem estarem estilizados e, por fim, sem serem sedutores, os inocentes que falam puderam transmitir o seu fardo insuportável e os seus traumas impensáveis, numa espécie de espaço não regulamentado ou, pelo menos, não tão regulamentado e, com isso, gradualmente traçam um auto-retrato da liberdade tão desesperadamente perseguida, o qual dificilmente poderia ser construído por uma formula estética única.

Livres de armadilhas e de procedimentos judiciais e contra judiciais, da escuridão total “que é estar encarcerado” (Anderson *cit. in* Simon, 2003: 88), na tentativa de aprender o que é a liberdade inesperada, as vozes do vídeo expressam aquele complexo processo de emancipação, impondo que não se deixe “entrar demasiada luz de uma só vez” (cf. Simon, 2003: 86). E penso que o vídeo representa não só a clara e simples declaração (e rendição) de emoções, como uma prova política construída para levar os

---

<sup>16</sup> *The Innocents* (2002), canal único de vídeo e *Letraset* na parede, actualmente disponível *online*.

<sup>17</sup> A neutralidade, o distanciamento e a contenção são características daquilo a que Herschdorfer chama “fotografia do rescaldo”, o novo género artístico de Simon e de outros artistas contemporâneos que lidam com dramas, conflitos e catástrofes (cf. Herschdorfer, 2011: 17).

espectadores a “aceitar uma boa causa”, não apenas aquela *liberdade condicional* finalmente “atribuída” aos inocentes, mas também o respeito pela variedade de reacções aos mesmos erros de justiça, às mesmas restrições de liberdade, aos mesmos usos perigosos da fotografia como prova. O vídeo apresenta, pois, a luta de cada um para reinventar e recompor a sua liberdade.

Como no projecto narrativo a preto e branco intitulado *The Deaths in Newport*, revelado já em 1989 (uma pesquisa dedicada ao mais longo e mais mediatizado julgamento na História dos Estados Unidos, da autoria do célebre fotógrafo Lewis Baltz), os protótipos visuais de um tribunal judiciário irão sempre clarificar os riscos da fotografia: uma prova falível e muitas vezes fugidia. Com uma poética semelhante à de Simon, Baltz também dedicou a sua carreira a erguer a “cortina” invisível dos novos centros de poder, concluindo que:

Aprendemos todos os factos, aprendemos com pontos de vista muito diferentes [e], no final, nada pode ser comprovado relativamente a isto [...] a História não revela nada. Quanto mais se vê, menos é revelado. A verdade, se é que há verdade, é inatingível e incognoscível (Baltz, *cit. in Roumette*, 1998)

Nas palavras mais moderadas de Simon, “o secretismo parece crescer, mesmo na luz”, em especial na aparente disponibilidade da (fragmentada) informação visual massiva da era pós internet (cf. Baker, 2015: 7-10), pelo menos na medida em que conseguimos cada vez mais detectar “uma confusa indiferença à exposição” (cf. Durant, s.d.).<sup>18</sup> E se em *The Innocents* ainda existe uma verdade que necessita fortemente de ser provada, uma clara inocência que, infelizmente, apenas um teste de ADN feito após a condenação pode provar<sup>19</sup>, o projecto também mostra que “as provas não existem num sistema fechado. Como a fotografia, não podem existir separadas do seu contexto, ou fora dos modos através dos quais circulam” (cf. Simon, 2003: 7). Para além disso, como a obra de Simon revela aqui, a “verdade fotográfica”, em todas as suas formas e

---

<sup>18</sup> Noutro local, Simon afirma mais directamente: “Não existe um resultado final. Só existe desorientação ou o desconhecido. É uma equação que se de desdobra sobre si mesma, sucessivamente. X+Y não equivale a algo. Também não equivale a infinito. Simplesmente se transforma noutra questão” (Simon, *cit. in Bhabha*, 2015: 228).

<sup>19</sup> Uma prova biológica, igualmente usada de forma indevida e ambígua nos seus usos e efeitos políticos, devido a falhas humanas e a ficar corrompida (uma vez que precisa de ser armazenada), aplicável apenas em 20% dos casos de delitos graves, demasiado dispendiosa para os prisioneiros e que ainda não é garantida em todos os estados (os testes realizados após a condenação dificilmente são permitidos, ao passo que as bases de dados de ADN que permite chegar a uma condenação ou bases de dados de ADN “preventivas” são obrigatórias, não apenas nos EUA), pelos menos até o *Innocence Protection Act* não ser promulgado.

objectivos (não apenas enquanto servidora da Lei), é sempre uma realidade fragmentada e um produto (político) resultante de uma complicada e perigosa batalha que envolve diferentes metodologias, impressões equívocas, armas imperfeitas e opacidades desafiantes.

Assim, o dever de “tornar visível” e a vontade de “revelar estruturas de poder” coincidem com a desconstrução do mito da prova fotográfica. Porque, por mais antigo que seja, este mito sobreviveu de forma surpreendente nos tempos modernos, tornando-se ainda mais perigoso no uso comum por parte de pessoas contagiadas pela “doença das imagens” (Wim Wenders, *cit. in* Baltz, 2012: 103) e munidas, cada vez mais, de armas de vigilância, necessitando frequentemente de justificar, através de provas fotográficas, a sua comida, o seu amor, as suas relações sociais, as suas rebeliões e até mesmo a sua própria existência.<sup>20</sup> Pessoas que, evidentemente, não querem acordar dos seus sonhos icónicos.

Se, seguramente, a fotografia “já não é a forma de prova mais poderosa e persuasiva apresentada aos jurados” (cf. Simon, 2003: 7), ainda é uma ferramenta usada para incriminar e condenar indivíduos em casos onde outras formas de prova não podem ser envolvidas e, acima de tudo, um instrumento de permanente recolha de dados, identificação e repressão de activistas e alegados criminosos.<sup>21</sup> É por isso que Simon trata “o fotográfico” como o meio imperfeito e temporário de um inquérito crítico que, sempre em processo, deveria questionar permanentemente os limites e os riscos dos seus próprios instrumentos, uma crítica que nos obriga a confrontarmo-nos com a “obscenidade” das nossas experiências colectivas, agindo “nos, com, contra os poderes da imagem” (cf. Foucault, 1989; Deleuze / Foucault, 1999: 81-104; Foucault, 2001: 1578). Questionando o papel e o futuro da fotografia (também o denominado futuro artístico e não apenas o fotojornalismo) como *Apparatus* político, quer no sentido pejorativo, quer no sentido “conveniente”, a abordagem de Simon representa uma pesquisa estética que não pretende meramente “envolver” o público letárgico, mas também repensar a aliança entre a arte fotográfica contemporânea e a crítica social. Se a cumplicidade da fotografia foi criticamente provada por diversas vezes, ainda que talvez

---

<sup>20</sup> “Fotos, ou não aconteceu” [*Pics or it didn't happen*], como diz o novo (velho) ditado.

<sup>21</sup> Activistas, realizadores e fotógrafos militantes debatem cada vez mais o uso de imagens de motins e o denominado “*riot porn*”, em particular num espaço e tempo turbulentos (como em França nos últimos meses). Uma vez que a necessidade de eficiência e clareza precisava de sair da névoa dos conflitos da desinformação, com o dever de respeitar o anonimato das identidades, até o próprio fotojornalismo está preocupado com a chamada “batalha das imagens”.

não suficientemente, a sua inocência mítica, pelo contrário, ainda necessita de vir a ser mostrada.

### **Referências bibliográficas**

ARTIÈRES, Philippe / QUÉRO, Laurent / ZANCARINI-FOURNEL, Michelle, *Le Groupe d'information sur les prisons: archives d'une lutte, 1970-1972*, Paris, IMEC, 2003.

BAKER, Simon et al. (ed.), *Rear Views, a Star-Forming Nebula, and the Office of Foreign Propaganda. The Works of Taryn Simon*, London, Tate publishing, 2015.

BAKER, Simon, "A Refusal to Float Free of Origin or Destination", in: S. Baker et al. (ed.), *Rear Views, a Star-Forming Nebula, and the Office of Foreign Propaganda. The Works of Taryn Simon*, London, Tate publishing, 2015, pp. 7-10.

BALDAZZI, Nicola, *Piccolo prontuario di fotografia segnaletica*, Ravenna, Osservatorio Fotografico, 2013.

BALTZ, Lewis, *Texts*, Göttingen, Steidl & Partners, 2012.

BARTHES, Roland, *Câmara clara*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

BARUCHELLO, Gianfranco, *Perdita di qualità, perdita di identità*, Roma, Edizioni Volume!, 2013.

BATCHEN, Geoffrey, "Revenant", in: S. Baker et al. (ed.), *Rear Views, a Star-Forming Nebula, and the Office of Foreign Propaganda. The Works of Taryn Simon*, London, Tate publishing, 2015, pp. 232-242.

BAUMANN, Stefanie, *A travers l'image. Une enquête sur la «portée réelle de la photographie» avec Walter Benjamin*, Master de recherche, Université Paris VIII – Vincennes / Saint-Denis, 2009.

BENJAMIN, Walter, *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, ed. G. Agamben / B. Chitussi / C. C. Härle, Vicenza, Neri Pozza, 2012.

BERTILLON, Alphonse, *La photographie judiciaire: avec un appendice sur la classification et l'identification anthropométriques*, Paris, Gauthier-Villars, 1890.

BHABHA, Homi, "Beyond Photography", in: S. Baker et al. (ed.), *Rear Views, a Star-Forming Nebula, and the Office of Foreign Propaganda. The Works of Taryn Simon*, London, Tate publishing, 2015, pp. 222-231.

BIBER, Katherine, "Photographs and Labels: Against a Criminology of Innocence", in: *Law Text Culture* 10, 2006, pp. 19-40.

- BOYADJIAN, Mirna, “La puissance rédemptrice de l’image chez Taryn Simon”, in: *Jeu de Paume Magazine*, 16/03/2015, online: [www.lemagazine.jeudepaume.org/2015/03/taryn-simon-2](http://www.lemagazine.jeudepaume.org/2015/03/taryn-simon-2) (consultado a 10/06/2016).
- BROWN, Karen, “Life After Wrongful Conviction”, in: *The New York Times*, 28/05/2016.
- COURTNEY, David / LYNG, Stephen, “Taryn Simon and The Innocents project”, in: *Crime, Media, Culture* 3 (2), 2007, pp. 175-191.
- DELEUZE, Gilles / FOUCAULT, Michel, *Gérald Fromanger: Photogenic Painting / La peinture photogénique*, London, Black Dog, 1999.
- DILTS, Andrew / ZURN, Perry, *Active Intolerance: Michel Foucault, the Prisons Information Group, and the Future of Abolition*, New York, Palgrave MacMillan, 2015.
- DURANT, Mark Alice, “Taryn Simon”, s.d., online: [www.saint-lucy.com/conversations/taryn-simon](http://www.saint-lucy.com/conversations/taryn-simon) (consultado a 05/03/2018).
- ELLERO, Umberto, *La Fotografia nelle Funzioni di Polizia e Processuali*, Milano, Società Editrice Libreria, 1908.
- FOUCAULT, Michel, “Photogenic painting”, trad. Pierre A. Walker, in: *Critical texts* 6 (3), 1989, pp. 1-12.
- FOUCAULT, Michel, “La peinture photogénique”, in: D. Defert / F. Ewald (ed.), *Dits et écrits I, 1954-1975*, Paris, Gallimard, 2001, pp. 1575-1583.
- FOUCAULT, Michel / VIDAL-NACQUET, Pierre / DOMENACH, Jean-Marie, *Manifesto of the Groupe d’Information sur les prisons*, trad. Stuart Elden, 2013, online: <https://progressivegeographies.com/2013/08/02/manifesto-of-the-groupe-dinformation-sur-les-prisons-a-full-translation/> (consultado a 21 de Fevereiro de 2017).
- GALTON, Francis, “Composite portraits made by combining those of many different persons into a single figure”, in: *Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland* 8, 1879, pp. 132–148.
- GILARDI, Ando, *Wanted! Storia, tecnica ed estetica della fotografia criminale, segnaletica e giudiziaria*, Milano, Bruno Mondadori, 2003.
- HAHN, Clarisse, *Boyzone*, Series of videos in progress, 1998.
- HERSCHDORFER, Nathalie, *Jours d’après: quand les photographes reviennent sur les lieux du drame*, Paris, Thames & Hudson / Musée de l’Élysée, 2011.
- NAMIAS, Rodolfo, “La mancata identificazione d’un delinquente e le deficienze tecniche del comune ritratto fotografico per quanto riflette la somiglianza”, in: *Progresso fotografico* 9, anno XIX, 1912.

- NERI, Andrea S., “Taryn Simon, l’occhio assoluto”, in: *Euronews*, 25/02/2015.
- PIERCE, Andre, “Organizing Dead Matter into Effective Energy”, in: S. Tyson / J. M. Hall (ed.), *Philosophy Imprisoned: The Love of Wisdom in the Age of Mass Incarceration*, Lanham, Lexington Books, 2014, pp. 235-254.
- RIMER, Sara / SIMON Taryn, “Life after Death Row”, in: *New York Times Magazine*, 10/12/2000.
- ROUMETTE, Sylvain, *Contacts: Lewis Baltz*, ARTE France, 1998.
- SEKULA, Allan, “The Traffic in Photographs”, in: *Art Journal*, Vol. 41, No. 1, Spring, 1981, pp. 15-25.
- SEKULA, Allan, “The Body and the Archive”, in: *October*, Vol. 39, Winter, 1986, pp. 3-64.
- SIMON, Taryn, *The Innocents*, New York, Umbrage Editions, 2003.
- SORLIN, Pierre, *Les Fils de Nadar, Le “siècle” de l’image analogique*, Paris, Nathan, 1997.
- SWARNS, Rachel L., “The Science Behind ‘They All Look Alike to Me’”, in: *The New York Times*, 20/09/2015, online: [www.nytimes.com/2015/09/20/nyregion/the-science-behind-they-all-look-alike-to-me.html](http://www.nytimes.com/2015/09/20/nyregion/the-science-behind-they-all-look-alike-to-me.html) (consultado a 08/02/2017).
- TAGG, John, “Power and Photography: Part One – A Means of Surveillance: The Photograph as Evidence in Law”, in: T. Bennett / G. Martin / C. Mercer / J. Wollacott (ed.), *Culture, Ideology and Social Process*, London, Batsford / The Open University, 1981, pp. 285-308.