

# Entrevista com a Professora Margarida Medeiros

Por Sara Magno e Sophie Pinto

PhD researchers - CECC (Research Centre for Communication and Culture)  
School of Human Sciences, Catholic University of Portugal

16 Nov 2018

## Introdução

A presente entrevista com a professora Margarida Medeiros dedica-se à fotografia e à sua relação com as noções de suspeita e verdade. A Professora Margarida Medeiros é docente na FCSH da Universidade Nova de Lisboa, e é investigadora nas áreas da Teoria da Fotografia, Cultura Visual, História da Imagem, e Fotografia e Cinema. Para além de inúmeras publicações, é autora de várias obras, nomeadamente, *Fotografia e Narcisismo – O Auto-Retrato Contemporâneo* (2000), *Fotografia e Verdade – Uma História de Fantasmas* (2010), e *A Última Imagem – Fotografia de uma Ficção* (2012). Desenvolve também projetos de curadoria e colabora no Jornal Público na área da crítica de fotografia.

Nesta entrevista, Margarida Medeiros explica-nos a ambiguidade inerente ao dispositivo fotográfico, que o situa entre encenação e indexicalidade da realidade desde o seu aparecimento no século XIX. Numa viagem pela história da fotografia, Margarida Medeiros argumenta que, apesar da fotografia oscilar entre a falsidade e a verdade, a fotografia é reconhecida fundamentalmente como uma ferramenta de

conhecimento com valor documental. É por este motivo que a fotografia acaba por responder à necessidade de objectividade do sujeito do final do século XIX e início do século XX, cuja visão é cada vez mais falível e corporalizada e cujo sentimento de impermanência se torna mais agudo à medida que aumenta o ritmo da era da industrialização e das metrópoles. Finalmente, Margarida Medeiros explora a relação entre a fotografia e a noção da pós-verdade no mundo de hoje.

S.P. Tem revelado interesse por um lado B da história da fotografia. Por exemplo, na introdução a *Fotogramas: Ensaios Sobre Fotografia*, refere que: “Com a libertação dos cânones de arrumação de imagens vêm ao de cima as características de crença e conhecimento, verdade e falsidade, seriedade e jogo que a fotografia desde os seus inícios demonstrou, entre a sua capacidade para registar, divulgar, documentar e a sua natureza de brinquedo, de objeto lúdico que é pretexto para as mais arrojadas e complexas encenações.” (Medeiros 2016: 8-9) Com efeito, a sua obra foca-se em fantasias que misturam conhecimento científico e imaginação e delírio. O que a motiva a explorar este território mais obscuro da fotografia?

M.M. Julgo que o que me motivou foi a percepção de que a história da fotografia era feita sob um modelo formalista da História da Arte, que parte da ideia da evolução das formas, das cronologias, dos antecessores e dos sucessores. A fotografia é um médium que é um pouco difícil de arrumar dessa maneira: primeiro porque a fotografia não é arte necessariamente, ou seja, a maior parte da fotografia não é artística; segundo porque é a fotografia não artística que vai ter muita importância na História da Arte. De vez em quando precisamos de “gavetas”, de cronologias como, por exemplo, uma organização segundo décadas, que são uma espécie de marcos que os historiadores criam para conseguir encaixar as coisas em termos de uma percepção unificadora. Mas, estas “gavetas” são falsas, são completamente artificiais.

A fotografia sofreu muito com a vontade que o século XIX tinha de tornar a fotografia numa arte. Só no século XX se separa de facto aquilo que pode ser a utilização artística da fotografia da sua utilização em massa – sobretudo através da fotografia vernacular, como o *snapshot* da Kodak, mas também através da sua utilização como ferramenta das ciências exatas e humanas, como a antropologia, a sociologia, a geografia, etc.

Portanto, o que me interessou foram duas coisas: por um lado, a necessidade de fazer outras histórias e de mostrar que a história da fotografia é um território plural – há um livro que me marcou nesse aspeto, é um livro só sobre os episódios anedóticos da fotografia, o *Cyanide & Spirits: an Inside-Out View of Early Photography* do Bill Jay. Ele debruça-se sobre os erros, os disparates, as discussões; por exemplo, se se devia fumar nos laboratórios ou não, etc. Por outro lado, interessou-me enfrentar o lado paradoxal da fotografia. O texto de Barthes de 1961, por exemplo, é um *statement* sobre o lado contraditório da fotografia onde o autor refere que ela é simultaneamente natureza e cultura, encenação e documento. E essa tensão, essa contradição irresolúvel é muito importante para as artes visuais e é aquilo que é mais interessante na fotografia. Portanto, era preciso explorar esses dois lados: a convicção de que a verdade da fotografia permite todos os delírios, permite que ela seja altamente encenada; e a necessidade de fazer uma história da fotografia não artística.

S.M. Se partirmos da noção de “hermenêutica da suspeita”, formulada por Paul Ricoeur como uma forma de interpretação de textos e de culturas que é fundamentalmente moderna, a qual associamos aos célebres “mestres da suspeita” Marx, Freud e Nietzsche, e se pensarmos na contemporaneidade destes autores e na invenção da fixação da imagem fotográfica (c. 1833), que relação podemos estabelecer entre a noção de suspeita e a prática fotográfica?

M.M. É uma relação muito complexa. Por exemplo, se tomarmos em atenção os textos de Jonathan Crary, ele considera que a fotografia não tem nada a ver com ilusão. Ou seja, que o dispositivo fotográfico aparece muito mais ligado à necessidade da verdade, do registo, do lado epistémico, do que, por exemplo, aos mecanismos de entretenimento visual como o caleidoscópio ou o taumatrópio. Ou seja, ele acha que há toda uma série de “brinquedos” ópticos que têm a ver com o desejo de ilusão, mas que a fotografia tem a ver com o desejo de verdade. O que se pode dizer relativamente a essa questão da suspeita é que, desde o início, a fotografia sofre de uma grande ambiguidade. Por exemplo, um dos primeiros retratos da História da Fotografia é um retrato encenado, o auto-retrato de Hippolyte Bayard que é, segundo diz Geoffrey Batchen, inspirado no quadro de Jacques-Louis David, *A Morte de Marat*. E, da mesma forma que este quadro é pintado com um texto escrito, também o auto-retrato de Bayard vem acompanhado de um texto, que diz: “Aqui jaz o Hippolite Bayard...”. O autor está vivo e morto ao mesmo tempo. Há uma série de questões relacionadas com a falsidade da fotografia e a capacidade de ela enganar que encontramos em coisas até mais vernáculas, como por exemplo, tirar fotografias a mortos como se fossem vivos porque não tiveram tempo de tirar uma fotografia em vida. Os anúncios da época diziam “tire a fotografia aos seus entes queridos, antes que seja tarde, ou mesmo depois” e para tal encenavam-se as pessoas como se estivessem vivas. Portanto, este dispositivo de falsidade está logo desde o início presente na fotografia.

Sobre a questão da suspeita, penso que a fotografia não é tanto um dispositivo relacionado com a questão de que fala o Foucault, e que tem a ver com uma ideia que vem desde Marx, Freud e Nietzsche: a ideia de que o sujeito é um ser que se engana facilmente, de que o sujeito não pensa bem, ou seja, não pensa bem sobre si próprio, tem muitas ilusões sobre si próprio. O Freud dizia que nós temos, ao contrário do que pensamos, muito mais apetência pela ilusão do que pela verdade. E, no entanto, a fotografia aparece como registo documental e o discurso sobre a

fotografia do Século XIX é essencialmente sobre a questão da *mimesis*, ou seja, da imitação. Na verdade, o lado documental e o lado falso estão ligados desde o princípio na fotografia, mas como dispositivo de discurso, a fotografia está muito mais associada à ideia da verdade do que à ideia da suspeita. A ideia da suspeita nos textos ligados à fotografia aparece mais associada à câmara obscura como inversão.

S. M. Marx, Freud e Nietzsche partilhavam a ideia de que a cultura oculta, ou que cria uma certa opacidade para comportamentos ou formas de pensar, ou de estar socialmente, e que através da suspeita se conseguia levantar esse véu e descobrir outras verdades sobre o sujeito. Neste sentido, pode a fotografia ser uma ferramenta de suspeita que nos dá a ver coisas que a olho nu não vemos?

M.M. Sim, aliás o texto do Oliver Wendell Holmes [“The Stereoscope and the Stereograph”, 1859] é precisamente sobre a ideia de no futuro existirem bibliotecas de fotografias estereoscópicas que dão a ilusão de profundidade (3D) e, como tal, nem precisarmos de sair do lugar para conhecer o mundo. Contudo, o que eu quero dizer é que a fotografia não está alinhada com o discurso de suspeita, é considerada uma ferramenta de conhecimento, apodíctica e é nessa base também que pode ser falsificada....

S.M. E de revelação?

Sim, e de revelação, apesar de obviamente mais tarde começar a haver muito mais essa noção de que há um corte, um enquadramento, que há toda uma fragmentação do real. Mas, nessa altura, o discurso que se vê nos vários textos é mais sobre uma certa euforia da capacidade da imagem revelar o que não se viu e, portanto, não está tanto associado a desconfiar do sujeito. No fundo, o que estes autores dizem é que o sujeito se engana, mas que a fotografia em si não é uma ferramenta de engano.

S.P. O tema da suspeita encontra-se particularmente presente em *A Última Imagem*, na ideia central da visão e dos olhos como lugar de erro e engano, à qual não está alheia a noção de subjetividade que surge no final do século XVIII, “doravante entendida não como lugar racional mas como lugar do conflito e da suspeita”, como também refere em *Fotogramas: Ensaios Sobre Fotografia* (Medeiros 2016: 13). De que forma as perspectivas sobre a visão e o sujeito se relacionam? Que consequências se destacam deste foco nos “mecanismos de enganos”?

M.M. Eu abordo esta ideia sobretudo na primeira parte do livro, e relaciona-se com questões propostas por Marx, Nietzsche e Freud, e que Crary mais tarde retoma no seu livro *Técnicas do Observador*. Ou seja, as teorias da visão e as teorias do sujeito no Século XIX vão no sentido da corporalização da visão, e ao irem neste sentido vão construir um sujeito frágil. Por exemplo, o Hermann von Helmholtz descobre o oftalmoscópio que mostra que a retina afinal não é opaca e apresenta muita coisa que até então se desconhecia. Várias descobertas sublinham que a visão não é uma questão meramente óptica mas é, também, uma questão físico-química. Ao longo do Século XIX, desenvolvem-se várias experiências no sentido de descobrir uma ciência da visão que não é somente física e matemática, não é só uma questão da direção de vetores e de refração da luz, mas é, também, uma questão de fotoquímica visual - uma ciência que se começa a desenvolver na altura. Por exemplo, o Helmholtz, quando lhe oferecem emprego em Heidelberg, diz que só o aceita se houver um laboratório de física, porque nessa altura a física e química começam a ser muito mais experimentais, e o experimental neste campo da ciência tem precisamente a ver com uma atenção aos aspetos da visão relacionados com a “carne”, o corpo. Para além da física e da óptica, no Século XIX, entram em ação a Química e a Biologia, que vão alterar muito a maneira como se vê a questão da “after-image”, da persistência retiniana. É a partir daí, da

secularização do sujeito, simbolizada na revolução francesa e na descentralização da esfera do político que se começa a chamar a atenção para o facto da visão ter defeitos, e como tal não ser objetiva. Portanto, é uma questão que está muito associada à corporalidade.

S.P. Podemos distinguir duas perspetivas sobre a fotografia em *A Última Imagem*: a fotografia como um expoente da objetividade, ou seja, como observação empírica, mas também como janela para um interior pulsional, como se a visão se dirigisse num contínuo tanto para o exterior como para o interior. Até que ponto são estas duas perspetivas conciliáveis?

M.M. No fundo o que eu estudo nesse livro é o mito de que era possível obter a “última imagem” - a última imagem vista pelo morto - que se relaciona com o facto da fotografia servir de metáfora nomeadamente para a própria visão. O mito sugere uma inversão de funções: já não é a câmara fotográfica que replica o mecanismo óptico, agora é o olho que funciona como uma câmara. É o próprio corpo que pode, de uma forma ainda mais direta, absorver a verdade do mundo exterior.

O sucesso da fotografia nos discursos de 1840 tem sobretudo a ver com a ideia do automatismo, como se a fotografia aparecesse como uma forma de não mediação. Como diz o John Berger, na fotografia não há composição, quando tiro uma fotografia já está tudo lá. À ideia de que a fotografia é um mecanismo automático estabelece-se um paralelo entre o próprio sujeito e a sua visão, ou o desejo de que também a visão do sujeito possa ser automática. É isso que eu exploro nessa obra: é a fantasia do automatismo numa altura em que se fala muito de automatismo psicológico, como o caso do Jean-Martin Charcot, do Pierre Janet, e do Freud, etc. que estudam a ideia do ser humano agir sem pensar, ou seja, ser ele próprio um autómatos. Nesse contexto, aparece a fantasia que o olho pode fotografar automaticamente e independentemente da vontade da pessoa. É basicamente a

ideia de que a fotografia vai servir de metáfora para falar das possibilidades de o corpo ser uma máquina e, portanto, a própria visão se tornar objetiva.

É claro que é uma perspectiva que contradiz toda a experiência da ilusão, a experiência da não objetividade. Mas é um ideal que existe precisamente porque, ao longo do Século XIX, o sujeito que se constrói nos grandes centros urbanos é o *flâneur*, é o sujeito disperso que sente o mundo a fugir e sente que a sua vida se estabelece à volta das mercadorias, dos objetos, das coisas que estão a fluir permanentemente. A fotografia vem responder ao desejo de fixar, de agarrar objetivamente, mesmo que ela não seja capaz de o fazer completamente. O desejo da fotografia é o de agarrar uma realidade que foge – aquilo que o Simmel dizia mais tarde no texto “Metrópole e Vida Mental”, que o indivíduo é uma *quantité négligeable*, e essa sensação de flutuação leva-o a desejar agarrar o mundo através de uma tecnologia que regista aparentemente de uma forma objetiva, que é o caso da fotografia. Ele sabe que, quando põe os olhos no estereoscópio ou no taumatópio, está a ser enganado, sabe que está a ter uma ilusão óptica, que é imperfeito. No entanto, a fantasia do automatismo vai no mesmo sentido de a fotografia conseguir qualquer coisa de objetivo que contrarie o que está a acontecer de facto no reino da subjetividade. O Século XIX é o reino da subjetividade. Como dizia o Richard Sennett, a psicanálise é o fruto do culto vitoriano da nostalgia, porque é o reino da subjetividade, do passado, da memória, das memórias interiores, etc...

S.M. A noção verdade sofreu, ou tem sofrido, uma grande reconfiguração desde o aparecimento da Fotografia. De certa forma, o seu livro *Fotografia e Verdade* acompanha esta reconfiguração focando-se na produção de fotografia espírita do Século XIX. No primeiro capítulo argumenta, “A preocupação central deste livro é, pois, pesquisar a forma como a natureza automática e indicial da fotografia se prestou à constituição de um sistema de verdade, de prova, de apodicticidade” (p.

61). No entanto, o que torna este livro particular é o enfoque nas imagens fotográficas que retratam uma dimensão do mundo, supostamente, invisível. Por essa razão, ao longo do livro podemos ver imagens de arquivo que reproduzem fotografias de fantasmas, de fluidos e de auras, e são estas que desencadeiam uma “estranha ligação entre a imagem fotográfica, cuja história começa na captação técnica do visível, e a possibilidade estendida de se poder também tornar prova do invisível” (p. 62). Qual é o cerne da relação tripartida entre fotografia, verdade e o “mundo invisível”? Que conceito de verdade para a imagem fotográfica pode derivar destas noções?

M.M. O centro desse livro é precisamente esse, ou seja, o estatuto documental da fotografia. Documento define-se como qualquer coisa que ensina algo, que informa. É daí que vem a ideia do documental, qualquer coisa que podemos acreditar que é verdadeiro. A fotografia desde o princípio tem essa duplicidade de ser ao mesmo tempo verdadeira e potencialmente falsa (como já falámos a propósito do auto-retrato como afogado de Hippolyte Bayard, ele está de facto lá, o que não está é afogado, ou seja, trata-se de uma encenação). No Século XIX, há uma série de conhecimentos que se vão desenvolver ao nível de ciências exatas, no sentido de teorizar novos fenómenos que não eram conhecidos até então, como a eletricidade, o magnetismo, enfim, uma série de questões que tiram a Física do reino do observável. Cabe aos cientistas apresentar ao público generalizado as coisas que nós não podemos ver a olho nu, como por exemplo os estudos da retina. A linguagem fica cada vez mais especializada, aliás, não é por acaso que o Helmholtz e o David Brewster são das primeiras pessoas a fazer o que chamam de *popular lectures on science*, ou seja, textos que explicam às pessoas comuns certos aspetos da ciência. Isto acontece porque a ciência está a começar a ficar muito especializada, a falar de coisas que nós não conseguimos diretamente observar, nomeadamente fenómenos da eletricidade, magnetismo, radiações, raios catódicos, etc. Portanto, há toda uma realidade que é factual, mas que não é da ordem do

observável, e, quando a fotografia aparece, surge com uma linguagem que mimetiza o observável e cria a expectativa de que ela é um documento, ou seja, que tudo o que a fotografia diz é verdade. O axioma é este: “tudo que está na fotografia é ou existe.” O que significa que a fotografia não é contestável, tal como não é contestável a existência do referente da fotografia. Isto vai permitir uma série de comportamentos diferentes relativamente à fotografia. Ou seja, são as histórias dos ateliers fotográficos, as histórias dos artistas, das pessoas que usam de facto esse lado verdadeiro da fotografia porque querem documentar, ou representar a realidade, porque querem usá-la como documento, por exemplo, em expedições.

Como a fotografia é considerada essa ferramenta apodítica – nós não temos dúvida que o que está lá existe – vai permitir inventar imagens que são sujeitas a interpretação, ou seja, que apontam para realidades precisamente não palpáveis, mas que supostamente existirão. O facto de a ontologia da fotografia ter esse lado documental, que é incontornável, permite precisamente que ela possa ser usada para a afirmação da existência de coisas não verdadeiras, não comprovadas, como é o caso da fotografia espírita. Mas, mais interessante do que o caso da fotografia espírita, é que alguns autores e cientistas – como o Hippolyte Baraduc, o Jules Bernard Luys, o William Crookes – começam a fazer fotografias muito mais abstratas, e muito mais próximas da “tela branca.” Como a fotografia é completamente abstrata, basta rodeá-la de uma teoria da presença, não de imagens concretas, mas de auras, fluidos, etc. Portanto, estes autores, de alguma forma, continuam a aproveitar esse lado apodítico da fotografia para a afirmação das suas teorias dos fluidos, da continuidade entre o corpo e o espírito, etc, teorias completamente especulativas e que apostam na fotografia como ‘prova’.

Por muito que nós possamos dizer que a fotografia é falsa, nada interessa na fotografia se não for o seu lado verdadeiro, porque para falso temos a pintura do Século XV - o falso mimético, o desenho em perspetiva. Portanto, o que a fotografia

vem acrescentar é, de facto, a sua aparência de verdade, a sua aparência de imagem automática, de imagem “pobre” (que é um adjetivo que eu gosto muito de usar na fotografia porque considero que é um dos seus aspetos mais importantes). É por isso que o Andy Warhol começa a usar fotografias de jornal, fotografias “pobres,” fotografias que vêm muito do mundo da comunicação social para chamar para a arte esse lado vernáculo, esse lado básico, ou documental. Assim, a relação entre o visível e o invisível tem a ver com a capacidade da fotografia em se afirmar como uma ferramenta de representação do mundo não palpável – devido ao seu estatuto de verdade. Ela até aqui reproduzia o visível, mas surge então a ideia de que também consegue mostrar o invisível.

S.M. Ficou famosa a frase de Nietzsche, “não existem factos, apenas interpretações” que se tornou mote da noção de pós-verdade que “assombra” os tempos que correm. Como é que descreveria a nossa relação atual entre fotografia e verdade; e de que forma o foco na fotografia espírita no seu livro contribui para esclarecer a atual confusão entre facto e ficção?

Eu acho que a fotografia continua a funcionar no dia-a-dia da mesma forma que sempre funcionou, ou seja, com essa aparência de documental. O que acontece é que hoje temos mais ferramentas de manipulação da fotografia. Sempre tivemos ferramentas de manipulação da fotografia na câmara obscura, com máscaras, fotomontagem etc., mas hoje temos o Photoshop, temos dispositivos que imediatamente nos transformam a fotografia noutra coisa, como o Instagram que tem velaturas dos anos 60, dos anos 20... Mas, tudo só funciona porque, como diz o Tom Gunning, apesar de tudo, o falso só interessa porque há uma relação com o verdadeiro – que é uma ideia que eu acho muito interessante. Por exemplo, um *morphing* só interessa porque sabemos que é um *morphing*. Um *morphing* é uma transformação de duas caras numa, há programas que fazem isso, juntam a cara da mãe com a cara do filho e o resultado é a cara de uma espécie de um híbrido.

Trata-se de uma imagem falsa, que não corresponde a ninguém, mas ela só tem interesse porque sabemos que ela é uma mistura de qualquer coisa real, porque há uma alteração da verdade. Portanto, a questão do *fake* de que hoje se fala muito, só funciona porque, apesar de tudo, estabelecemos uma relação com uma verdade qualquer que não é aparente. Podemos vir a saber que uma determinada fotografia não foi tirada no Egito, mas sim tirada dentro de casa ao pé de uma palmeira, apesar de sabermos que a fotografia pode ser desconstruída a qualquer momento ela está a atuar como verdade. Portanto, o que temos hoje são muito mais ferramentas de alteração, mas também estamos muito mais abertos à possibilidade de sermos desmascarados.

S.P. Acha que nos tornámos mais desconfiados? Suspeitamos mais das imagens?

M.M. Não sei, eu acho que continuamos a acreditar, se não as redes sociais não funcionariam. Se não, como funcionaria o Instagram, ou o Facebook, que são essencialmente ferramentas identitárias e narcísicas? Elas funcionam porque as pessoas apostam que “o outro” vai ver a imagem como uma parte de nós, ou como uma parte daquilo que queremos dizer sobre nós. Portanto, continua a funcionar esse lado de verdade. Não sei se estamos mais céticos, eu acho que estamos mais crédulos, usamos cada vez mais fotografia, não há quase nenhum documento informativo que prescindia de uma fotografia - apesar de às vezes ela não estar a fazer nada, está só a criar uma espécie de veículo para nos chamar a atenção ao próprio dispositivo da verdade. Acho que estamos mais céticos do que em 1839, porque a preocupação de então não era essa, ou seja, a agenda de 1839 era: “vamos tirar uma fotografia cada vez melhor, cada vez mais perfeita”. Enquanto na pintura, por exemplo, se começou a pintar desfocado a partir dos anos 50 do século XIX, a fotografia queria ficar cada vez mais focada, mais verdadeira, mais perfeita. Hoje já não temos essa agenda, mas em termos culturais a questão do desejo da fotografia permanece relacionado com a questão da verdade. Podemos estar

habilitados para ter mais espírito crítico, isso acho que sim, porque há todo um historial de falso que todos nós já conhecemos, mas não sei se irracionalmente estamos mais cétricos quando falo do dispositivo imediato. Temos de pensar que uma coisa somos nós enquanto intelectuais e outra coisa somos nós enquanto pessoa comum que vai na rua a olhar para as fotografias no Metro - aí o que funciona é o inconsciente, não é a racionalidade, na primeira atitude, no primeiro impacto, a publicidade sabe isso muito bem, que não estamos a pensar quando estamos a olhar para um anúncio no Metro, estamos a consumir, somos espectadores manipulados pela força de convicção da imagem.

S.M. E como é que podemos olhar para a questão da pós-verdade através do seu livro? Porque, no livro, quando se refere a fotografia e verdade refere-se a uma verdade contextualizada num período muito específico. Como se pode relacionar agora a fotografia com a pós-verdade?

A ideia de pós-verdade é a ideia de que a verdade já não tem importância e que nós vivemos num registo em que as verdades se sobrepõem umas às outras, ou seja, vivemos num mundo de ilusões. É verdade que vivemos num mundo de ilusões, porque de vez em quando somos completamente iludidos com o telejornal e no dia seguinte ficamos a saber que tudo foi uma montagem. Por exemplo, ainda recentemente na conferência do Left foi apresentada uma comunicação sobre o Robert Capa e a campanha que fez para o Estado de Israel, onde acompanhou a construção do Estado de Israel contribuindo para a ideologia de que Israel estava a ser construído numa *no man's land*, enquanto estava a ser roubada aos territórios da Palestina. Hoje sabemos coisas, devido à investigação que se vai fazendo, fora dos territórios mais formalistas onde ficamos a saber que fomos altamente enganados pela fotografia.

S.M. Mas a Internet também permite muito isso...

A Internet permite isso. Portanto é um bom exemplo de pós-verdade e de como a fotografia contribui para o regime em que vivemos. Acho que a fotografia ajuda contribuir para isso, mas também o audiovisual. O audiovisual tem mais impacto ao nível das notícias na Internet, mas é sempre uma matriz fotográfica, é sempre a matriz do realismo, é sempre a matriz do contacto. Como diz o Michael Taussig, o que interessa é o contacto, a ideia de que a imagem esteve em contacto com o que existe e que nos põe também em contacto com essa realidade.