
A montagem das assinaturas nos arquivos e coleções de fotografias

Leandro Pimentel¹

Resumo

Enquanto a apropriação das fotografias pela História valoriza o seu poder ilustrativo e a memória factual, no âmbito da arte e outras abordagens históricas menos ortodoxas são evidenciados e assumidos os apagamentos, lacunas, opacidades e anacronismos das lembranças evocadas pelas coleções e arquivos fotográficos. Este ensaio, ao buscar perceber a latência de vozes caladas pela história oficial, visa repensar a potência política desses acervos e a capacidade da fotografia produzir memórias e afetos partilháveis, que cintilam discretos como relíquias veladas que aguardam uma nova montagem para se manifestar.

Palavras-chave: arquivo; arte contemporânea; assinatura; memória; montagem

Resumen

Mientras que en la historia oficial las fotografías cumplen el rol de ilustración y certificación de la credibilidad de las narrativas, en el ámbito de la arte y entre historiadores menos ortodoxos, las colecciones fotográficas y los trazos visuales ponen de manifiesto los vacíos, omisiones opacidades y anacronismos de los procesos de la memoria. En este ensayo, intenté llamar la atención para la estos voces silenciadas por la gran historia, latencias que permiten repensar el poder político de los archivos y la capacidad de la fotografía de producir recuerdos y afectos compartibles. Y, en ellos, ese brillo discreto de las reliquias ocultas que solamente esperan por un nuevo montaje que las manifieste..

Palabras clave: archivo, arte contemporáneo, firma; memoria; montaje

Abstract

The usual appropriation of photos by History overvalues the illustrative and factual powers of photography, but in the field of art and among non-orthodox historians the photo archives and the visual traces are appropriated emphasizing the gaps, the opacities, the anachronisms, the effacements – the blanked dimension of the memory itself. This essay seeks to listen the latency of voices silenced by the official history and to rethink the political potentialities of the archives. And mainly, to testify the capacity of photography to produce shareable memories and affections that spark as veiled relics waiting for a new montage to manifest themselves.

Key words: archive; contemporary art; memory; montage; signature

¹ Doutor em Comunicação Social pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro em 2011. Professor substituto de Fotografia na mesma instituição. Desenvolve pesquisa sobre o uso de arquivos fotográficos por artistas contemporâneos. leandro.pimentel@eco.ufrj.br

Trabalhos como o do fotógrafo Augusto Malta, que registrou as transformações urbanas que ocorreram na cidade do Rio de Janeiro durante o governo do prefeito Pereira Passos no início do século XX, explicitam o uso da fotografia como meio de preservação da memória. Para documentar as reformas que ocorrem aproximadamente um século depois, a prefeitura do Rio de Janeiro chamou o fotógrafo César Barreto para produzir imagens preto e brancas panorâmicas e com câmeras de grande formato semelhantes às usadas por Malta. A contratação de ambos teve como motivação registrar a paisagem e detalhes arquitetônicos da cidade antes e depois das mudanças. A utilização da fotografia como instrumento mnemônico se deu desde o surgimento da técnica. Seu caráter especular fez dela uma ferramenta eficaz para a produção de vestígios daquilo que iria desaparecer. Mais do que uma representação, ela incorpora a potência de resgatar o que se ausentou, preservando um traço daquilo que nunca mais voltará a existir. Se a imagem foi durante muito tempo o que seguia ao desaparecimento de algo, ou seja, o que restava de uma ausência, a fotografia tornou material e partilhável a presença fantasmática desse ente desaparecido. Ao dar um corpo à esta falta, ela parece exorcisar os espíritos e concretizar em uma forma o que teria possivelmente um papel pregnantemente incômodo.

Em meio a tantas mudanças que passam a se manifestar a partir do século XIX, as lembranças se multiplicaram como fantasmagorias. Na sua dimensão incorpórea, poderíamos cogitar que a memória adquire uma existência instável que pode se configurar de modo descontrolado sem os devidos lutos e outros rituais de passagem que aparecem reconfigurados nas sociedades secularizadas. Sem as devidas elaborações, as perdas se apresentam como acontecimentos traumáticos que se manifestariam como sintomas. Figurada materialmente, por sua vez, a lembrança é dotada de uma opacidade que bloqueia a profundidade da dor de uma falta e a pregnância de um evento que, apesar de ausente, ainda permanece. Tornada concreta, a memória ganha a possibilidade de elaboração por meio de sua ordenação nos arquivos. Assim como nas fotografias de mortos - difundida no século XIX quando, ainda no início da técnica, muitas pessoas não tinham tido ainda a sua fisionomia fixada em uma foto -, nas fotografias de arquiteturas pensa-se sempre em uma última chance antes que aquele corpo desapareça. Poder fixar a imagem é, de alguma forma, poder conter e elaborar aquela perda.



Figura1: Foto de Augusto Malta. Vista do Morro do Castelo durante a sua demolição com jatos d'água (1922).

No entanto, ao olhar para as fotos de Malta e de Barreto (Figuras 1 e 2), podemos nos indagar sobre a agressividade dos governos tanto em impor um projeto urbanístico como em dar uma forma à sua memória. O arquivo onde estarão preservadas as fotografias é também o local de um outro sacrifício. Uma segunda morte ocorre nas ordenações dos arquivos oficiais, que pressupõem um modelo de uso. A violência das demolições e das remoções passam intencionalmente ao largo das fotografias oficiais e dos arquivos que documentam e preservam o processo de remodelação urbana. Todavia, ao mesmo tempo em que elas são marcadas pelo otimismo progressista, são também melancolicamente saudosistas. Há, portanto, nessas fotografias encomendadas um duplo movimento: elas evocam aquilo que foi perdido e proclamam o futuro que virá. Assim como o corpo inerte que ainda carrega os vincos na pele, há algo que esses prédios dizem pela última vez antes de serem demolidos. Voz que ainda poderá ser ouvida em algum tipo de montagem que evidencie aquilo que, para aqueles que encomendaram as fotografias, deveria ficar calado. A latência desse último grito realça a capacidade da fotografia produzir uma memória e um afeto singulares investidos do caráter de relíquia que o índice adquire.



Figura 2: Fotografia de Cesar Barreto. Vista do Morro da Providência. As letras e números pintados na parede da casa, SMH (Secretaria Municipal de Habitação) 1699, indica que a residência será demolida (2012).

Giorgio Agamben destacou a assinatura como uma marca que institui uma potência. O filósofo comenta sobre a técnica de produção de talismãs e sua relação com os astros. Assim como as moedas precisam de uma marca que institua seu valor, os talismãs são legitimados por se constituírem como receptáculos da energia dos astros. Independente do material de que são feitos, eles não são signos nem reprodução de alguma coisa: *são operações, pelas quais as forças dos corpos celestes são recolhidas e concentradas em um ponto para influenciar o corpo terrestre* (Agamben, 2009: p. 62). Por isso, para ele, os signos zodiacais deveriam ser chamados de “assinaturas”, pois exprimem uma relação de “semelhança eficaz” entre as constelações e aqueles que nasceram naquele período, fazendo uma ponte entre o micro e o macrocosmo. Essa é a mesma lógica que dá ao dinheiro uma eficácia na medida em que ele foi impresso por alguém que tinha o poder de lhe dar uma marca. Ela é aquilo que lhe dá eficácia. Ou seja, não é o simbolismo do dinheiro ou a sua preciosidade que o torna eficiente, mas a assinatura que ele carrega. Do mesmo modo, o que dá potência a uma fotografia não é somente a sua relação simbólica e icônica com o objeto fotografado, mas a assinatura que vem impressa nela. Porém, cabe ao fotógrafo ou a quem olha a fotografia ler essa assinatura para tornar a imagem eficaz. Nesse movimento, não é outro que determina sua potência, mas o próprio usuário que percebe e promove relações entre a imagem e outros elementos.

Benjamin comparou os fotógrafos que sabem ler as suas imagens aos adivinhos, ou seja, aqueles que podem *ler aquilo que não havia jamais sido escrito* (Benjamin apud Agamben, 2009: p. 63). Ao fragmentar o mundo e colocar esses pedaços em um território junto a outros, é possível perceber como os objetos carregam traços de semelhança. Esses vestígios quando dispostos lado a lado na mesma superfície produzem um tipo de escrita secreta. Para Benjamin, a fotografia é como uma mônada, ou seja, um ponto que percebe todo o universo. O fotógrafo-

escritor se confunde com o fotógrafo-leitor, pois é preciso que essas duas ações se dêem em simultaneidade para que o trabalho ganhe uma forma efetiva, não como gesto autoral, mas pelo processo de percepção da assinatura deixada na imagem. Como qualquer outra escrita, na fotografia a assinatura é aquilo que anima o signo, aquilo que dá a sua eficácia. Ao destacar a inscrição indiciária da fotografia, evidencia-se a assinatura que anima a imagem. Assinatura que se distingue do signo e se constitui como o lugar onde o gesto de ler e o de escrever entram em uma zona de indiciabilidade (idem).

As coleções são locais privilegiados onde a escrita e a leitura são produzidas. Exercício de reunião, ordenação e apresentação. Cada novo elemento que entra na coleção leva a uma releitura e, conseqüentemente, a uma reescritura, demandando um inventário que irá gerar uma nova composição na “mesa operatória” (Didi-Huberman, 2010a: pp. 36-44). A coleção seria, portanto, um dispositivo que produz uma economia das assinaturas. Se um artista como Joseph Beuys, com suas ações efêmeras e uso de materiais precários, pode ser visto como alguém que produz índices, os artistas-colecionadores, ao colocarem os índices em séries e apresentá-los sob uma forma que evidencia uma relação entre as partes desse conjunto, promovem uma leitura-escritura que, ao ser compartilhada na apresentação, ganha uma dimensão coletiva. Produz-se uma máquina de leitura e escritura de assinaturas para as relações íntimas e secretas entre as coisas, suas correspondências e suas analogias, buscando uma *leitura antes de toda linguagem* (idem: p. 17). Mais do que dar um significado, a ordenação dessas assinaturas busca evidenciar uma potência que anime essas imagens.

Antes dos trabalhos feitos pelos artistas-colecionadores², outros tipos de produção, que não se situavam exatamente no território da arte, tinham uma estrutura que fazia delas verdadeiras *máquinas de leitura do que nunca foi escrito* (idem). Sem entrarmos no campo instável da leitura do futuro através de jogos como o Tarô, o I-ching, os buzios etc, podemos nos fixar com mais segurança sobre uma cartografia territorial e histórica para termos mais clara essa leitura que se manifesta também como uma escrita. Assim como um mapa mais elaborado, certas modalidades de montagem servem pela sua eficácia em produzir balizas, marcos referenciais, permitindo uma orientação no espaço e no tempo. Um tipo de atlas, promotor de uma impureza fundamental contra a pureza epistêmica ou

² Como artistas-colecionadores incluo uma série de artistas que trabalham com um acúmulo de objetos ou de imagens que são inventariadas e apresentadas em cada ocasião. Entre essa modalidade de prática artística destaco aqui no Brasil as artistas Leila Danziger, Rosângela Rennó e Anna Mariani. No exterior há o casal Becher, Dieter Roth, Hans Peter-Feldman, Harun Farocki, entre outros.

estética.³ Para Didi-Huberman, o atlas introduz no saber a dimensão sensível, a diversidade e o caráter lacunar de cada imagem. Faz operar o múltiplo, o diverso, a hibridez de toda montagem, quebrando as auto proclamadas certezas da ciência e da arte (idem: p. 15).

(O atlas) inventa (...) zonas intersticiais de exploração, intervalos heurísticos. Ignora deliberadamente os axiomas definitivos. Corresponde a uma teoria do conhecimento exposta ao perigo do sensível e a uma estética exposta ao perigo da disparidade. Por sua própria exuberância, desconstrói os ideais de unicidade, de especificidade, de pureza, de conhecimento integral. Trata-se de uma ferramenta, não do esgotamento lógico das possibilidades dadas, mas da abertura inesgotável aos possíveis ainda não dados. Seu princípio, seu motor, não é nada mais que a imaginação (idem).⁴

Certamente, aqui o atlas não é um objeto técnico com uma finalidade funcional. Nesse caso, trata-se de um objeto estético impuro e cabe ao artista-cartógrafo fazer essa distinção na sua apresentação e disponibilização para o uso. Ao contrário do objeto técnico que leva a uma finalidade, o objeto estético se abre para o imponderado. Na modernidade, essa fronteira tornou-se instável e, em alguns casos, o trabalho se voltou para essa dimensão estética sob o modelo de um atlas sem no entanto estar estritamente situado no território da arte. De fato, antes dos anos 60 essa modalidade de prática não havia se posicionado no espaço institucional da arte. Este é o caso, por exemplo, do trabalho de August Sander, que Walter Benjamin considerou *mais que um livro de imagem, é um atlas, no qual podemos exercitar-nos*.⁵ Ou da coleção de fotos de Paris, de Eugène Atget e da série de close-ups em plantas feitos por Karl Blossfeldt. Ou mesmo do próprio *Livro*

³ O termo "atlas" é usado desde o final do século XVI para definir o formato de um livro que *copila e organiza o conhecimento geográfico e astronômico*. O nome remonta ao frontispício de uma coleção de mapas de um mercador de 1858, no qual aparecia a imagem do Atlas, titã da mitologia grega que carrega o universo nas costas. No século XIX, o termo foi empregado mais amplamente para designar qualquer apresentação "tabelar" de um conhecimento sistematizado. Surgem os atlas de astronomia, anatomia, geografia, etnografia, histórico, etc. Benjamin Buchloh acredita que, no século XX, quando a mistura entre saber e imaginação perde popularidade, o termo "atlas" parece adquirir um uso mais metafórico.

⁴ Didi-Huberman observa que a imaginação, por *desconcertante* que seja "nada tem a ver com uma fantasia pessoal gratuita. Ao contrário, nos outorga um *conhecimento transversal*, por sua potência intrínseca de *montagem*, consistindo em descobrir – precisamente ali onde rechaça os vínculos pelas semelhanças óbvias – vínculos que a observação direta é capaz de discernir" (Didi-Huberman, 2010a, p. 16). Ele cita um trecho de "Notes nouvelles sur Edgar Poe", de Charles Baudelaire: *A imaginação não é a fantasia; tampouco a sensibilidade, mesmo que seja difícil pensar um homem imaginativo que não seja sensível. A imaginação é uma faculdade quase divina que se percebe diante de tudo, fora dos métodos filosóficos, as relações íntimas e secretas das coisas, as correspondências e as analogias* (Baudelaire apud Didi-Huberman, 2010a: p. 15).

⁵ A referência ao trabalho de Sander como um atlas é indicada em a *Pequena história da fotografia*, quando Benjamin se refere ao conjunto de retratos do povo alemão divididos em sete categorias cuja estrutura original consta em um projeto datilografado de 1924 em que ele propunha fazer uma enciclopédia visual do "estado social existente".

das Passagens, de Benjamin, que, apesar de não ter ilustrações, possui a estrutura semelhante a de um atlas, ou seja, uma *montagem dinâmica de heterogeneidades* (Didi-Huberman, 2010: p. 109). Quer dizer, *uma forma que faz operar extremos separados, (...) aonde tais oposições podem coexistir de uma maneira que cria sentido* (Benjamin apud Didi-Huberman, 2010: p. 109).

Projeto inacabado, interrompido pelo suicídio de Benjamin, o *Livro das Passagens* começou a ser feito no final dos anos 20 como uma colagem textual que *almejou construir uma memória analítica da experiência coletiva na Paris do século XIX* (Buchloh, 2009: p. 199). O próprio Benjamin se referiu ao seu trabalho como uma montagem literária com a qual ele não tinha nada a dizer, somente a mostrar.

A abordagem de Benjamin é semelhante à utilizada por Aby Warburg no seu Atlas Mnemosyne, projeto que tem início por volta de 1927 com a proposta de reunir formas identificáveis de uma memória coletiva e termina com a morte de Warburg, em 1929. Em sua biblioteca, o historiador dispôs 79 painéis com cerca de mil fotografias⁶, onde figuravam desde estátuas do período clássico até imagens encontradas na mídia de seu tempo, passando por diversas pinturas e ilustração de distintos períodos.

As imagens reunidas por Warburg sob a forma de fotografias eram penduradas nos painéis segundo analogias diversas. Fixadas por pinças, podiam mudar de posição ou de painel conforme a necessidade de produção de outras correspondências. Cada formação era fotografada antes que fosse desfeita. As imagens, segundo Agamben, não devem ser vistas como reproduções de obras ou de objetos que foram fotografados e aos quais elas se referem, como nos livros de arte tradicionais. Elas têm um valor em si, são como os talismãs, onde foi fixada a assinatura do objeto que elas parecem reproduzir. Ao colocar as imagens em conjunto, o que aparece são fórmulas anacrônicas (*Pathosformel*)⁷ que não se situam nem nas obras de arte nem no espírito do artista, do historiador ou da época: *elas coincidem com as imagens que o atlas registra em detalhes* (Agamben, 2009a: p. 64).

Agamben destaca que, do mesmo modo que as imagens dos decanatos aparecem nos antigos tratados de astrologia, onde os astros remetem à forma e à expressão de pessoas e animais, as imagens do *Mnemosyne Atlas* apresentam formas que se evidenciam quando uma imagem é colocada ao lado de outras. Ou

⁶ Esse número aparece no texto de Giorgio Agamben, *Signatura Rerum*. Em outros textos, como o de Benjamin Buchloh, fala-se de 60 painéis aproximadamente.

⁷ O conceito de *Pathosformel* torna impossível separar a forma do conteúdo, pois designa o indissolúvel entrelaçamento de uma carga emotiva e de uma fórmula iconográfica, revela que seu pensamento não pode jamais ser interpretado em termos de oposições superestimadas do tipo forma/ conteúdo ou história dos estilos/ história da cultura (Agamben, 2009: pp. 132-3).

seja, assim como os tratados fornecem ao mago um catálogo das formas e das assinaturas dos astros nos objetos que lhe são próximos, possibilitando que ele confeccione seus talismãs, *o Mnemosyne é o atlas de assinaturas que o artista, ou o pesquisador, deve aprender a conhecer e a manejar se ele quer compreender e efetuar a operação arriscada que está em questão na tradição da memória histórica ocidental* (idem). Essa memória que anima as imagens se encontra em um movimento constante e recupera a cada vez sua eficácia no encontro com o artista ou com o pesquisador.

Esse conhecimento estético ocorre sobretudo a partir do uso da técnica fotográfica. Ao produzir vestígios que se atualizam na superfície lisa da imagem, a fotografia cria um novo amálgama que confunde essas instâncias. É possível perceber seu papel como fator de desorganização dos critérios de classificação e ordenação dos acervos. O aumento exponencial da produção de imagens fotográficas na primeira metade do século XX e a sua incorporação em arquivos de caráter científico e documental gera a necessidade de desenvolvimento de outros parâmetros para sua catalogação. Mais do que organizar um mundo que escapava aos modelos tradicionais de visualidade vigentes até então, a fotografia parecia fragmentar ainda mais esse novo espaço que surgia com o crescimento das cidades e o desenvolvimento tecnológico. A necessidade de lidar com essa quantidade de imagens fez com que os arquivistas anexassem informações textuais para criar um sistema de classificação e busca desse material. Ao mesmo tempo, os artistas procuravam soluções formais para lidar com essas imagens a fim de construir novos modelos de visão mais adequados ao mundo que surgia.

Essa fragmentação visual, que se manifesta no crescimento da produção de imagens fotográficas que assumem o delírio de querer dar conta de todo o universo visível disponível, acompanha um estilhaçamento literal do próprio mundo enquanto unidade estável. As duas grandes guerras, que geraram uma nova divisão do território, explicitam uma partilha e uma remontagem do espaço. Esse novo mundo – inchado por centros urbanos abrigando uma população rural que migra para trabalhar nas linhas de montagem das fábricas ou nos diversos postos de trabalho nos serviços públicos – se constrói sob a nostalgia de um passado que vai se apagando sob os calçamentos.

Entre o avanço para o novo e a destruição do passado sem ruínas, surge um clima preservacionista manifesto nos projetos de produção de inventários de prédios e paisagens em vias de desaparecimento. Uma das iniciativas mais célebres foi a *Mission Héliographique*⁸, que ocorreu na França no século XIX, iniciada um

⁸A *Mission Héliographique* (1851) foi uma encomenda feita pela comissão de monumentos históricos da França, dirigida por Prosper Mérimée, a alguns fotógrafos para

pouco antes da grande reforma urbana promovida pelo Barão Haussman. No Brasil, Augusto Malta, voltou-se não somente para vistas urbanas mas produziu também uma série de clichês de paisagens naturais, registrando a exuberância que possivelmente seria solapada pelo progresso. Seu acervo de cerca de 80 mil fotografias, incluindo 2.600 negativos em vidro e 40 panorâmicas, constitui uma importante memória das mudanças urbanísticas do Rio de Janeiro do início do século XX.

Em virtude desse clima de renovação estimulando um impulso preservacionista constrói-se uma memória que sobrevive dentro de alguns arquivos públicos e privados. O artista moderno foi aquele a quem foi possível, como em nenhuma outra época, a oportunidade de um contato com uma história da arte sistematizada e exposta em museus. Seu labor passou a implicar a necessidade de reorganizar esse saber histórico, selecionando imagens e poéticas de seu interesse em meio a uma multiplicidade de imagens e abordagens que as técnicas de reprodutibilidade estendiam até a vertigem. Nessa dinâmica de produção de imagens – que passaram a ser classificadas e armazenadas, e a sua atualização sob a forma de montagens/ colagens – ocorre um movimento de renovação atrelado à produção sistemática de resíduos de um passado que ia sendo dissolvido. A produção de testemunhos desse mundo em desaparecimento encontra sua possibilidade nessas marcas, vestígios de uma ausência. Os traços não são o testemunho de que algo passou por ali. Eles são somente a possibilidade do testemunho que, de fato, aparece como uma constatação dessa ausência, desse vazio que aguarda um encontro que ative o manancial de sonhos, desejos, procuras, esperas, que pulsam naquelas imagens de objetos ou nas marcas do que não mais existe. Mais do que a frustração desses desejos de futuro interrompidos pela renovação, a ausência manifesta na imagem possibilita uma rearticulação do nosso presente a partir dos futuros possíveis que podem ser percebidos e rearticulados a partir dessa perda. É preciso, portanto, ativar essas imagens através de uma composição que as traga para um encontro com a atualidade. Há algo que sobrevive; algo que resta; algo que passa pelos desvios e uma ação para aonde a frustração desses desejos aponta.

Dito de outra maneira, uma pegada é a marca de uma passagem, porém, um encontro entre aquele que deixou sua marca no solo e o aqui e agora se dará não somente a partir de uma reconstituição do que se deu para que aquele homem passasse por aquele ponto e deixasse sua pegada no solo, ou de como este sofrera a ação daquele pé pressionado pela gravidade. A possibilidade de produção de um

que registrassem uma série de monumentos que seriam reformados ou demolidos com o projeto de renovação urbana.

testemunho se dá a partir de algo que se situa entre essas variantes. A produção de arquivos não caracteriza, portanto, a produção de uma memória efetiva. Para isso, é necessário que essas imagens sejam ativadas através de uma fragmentação e de uma nova classificação. O historiador irá se deparar com essas imagens a partir de um problema de ordem coletiva ou pessoal e produzirá uma montagem com a finalidade de buscar um tipo de saber. O artista irá desenvolver um problema com vista a um futuro aberto, sem a finalidade de construir uma solução, mas de constituir uma potência de ação a partir desse passado revisitado. De um ou de outro modo, há uma tarefa ética, estética e política e, nesse ponto, artista e historiador se confundem.

Na formação de arquivos históricos e etnográficos, a fotografia, assim como as técnicas de gravação de sons passam a ter um papel fundamental. O uso da fotografia como instrumento auxiliar para pesquisas científicas acontece desde o desenvolvimento inicial da técnica. Em seu livro *The pencil of nature*, considerado o primeiro livro de fotografia da história, Henry Fox Talbot usou o seguinte texto para comentar a foto de uma estante com uma coleção de porcelanas chinesas sob o título "Artigos da China":

Este exemplo é suficiente para mostrar que todos os objetos de um colecionador podem ser representados sobre um papel em menos tempo do que para se fazer um inventário escrito. E, se um ladrão pegar esse tesouro, se o testemunho mudo de uma fotografia tivesse sido produzido e apresentado contra ele em um tribunal, ela poderia servir como uma evidência (Talbot in Sekula, 1989: pp. 344-5).⁹

Há nessa passagem a projeção de dois usos possíveis da fotografia previstos por Talbot. O primeiro seria a produção de uma memória material, e o segundo servir como prova de um acontecimento. A reivindicação que está sendo feita aqui não pode ser realizada por uma pintura ou por uma lista descritiva. Talbot reconhece na fotografia uma potência testemunhal: um "silêncio que silencia".

A ideia de normalidade como parâmetro de distinção social se desenvolve relativamente em paralelo à difusão do uso da fotografia. Como previsto por Talbot, ela passa a servir como prova e como instrumento para uma distinção entre o corpo criminoso e o corpo legal. A vontade de verdade que funda a crença na potência testemunhal da fotografia produz dois tipos de arquivos: o arquivo da infâmia¹⁰, daqueles que são fichados para serem excluídos por estarem a margem

⁹ No livro original de Henry Fox Talbot, *The Pencil of nature*, "Artigos da China" aparece na página 184.

¹⁰ Retiro o termo "infâmia" do texto de Michel Foucault *A vida dos homens infames*, em que discorre sobre o seu projeto de fazer uma "antologia de existências" a partir de

da normalidade; e o arquivo da fama, cujos integrantes são representados para usufruírem de uma visibilidade que lhes garante certo status de referência social. Duas dimensões da visibilidade se dirigem para o corpo do cidadão: o olhar do controle e a exibição espetacular.

Além de produzir retratos, a fotografia, em seu primeiro momento no século XIX, se voltou para compor um amplo inventário do visível. Paisagens, monumentos, arquitetura, fauna, flora, etc. Paralelamente, o aprimoramento técnico dos recursos óticos e o desenvolvimento de superfícies mais sensíveis, que passaram a permitir imagens instantâneas, possibilitaram que a câmera registrasse aspectos do visível que não eram acessíveis ao olho humano. Como “a natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar” (Benjamin, 1996, p. 94), os novos recursos técnicos apenas acrescentavam novas dimensões ao “espanto” já causado pela imagem fotográfica desde os primeiros daguerreótipos, mostrando um novo e atraente mundo de visibilidades surgindo. Seja no meio científico ou artístico¹¹, a técnica fotográfica se apresentou como uma modalidade de acesso àquilo que o olho não enxerga, aquilo que não pode ser retido ou o que a vista não alcança por excesso de proximidade ou de distância.

Nesse contexto do final do século XIX, a fronteira entre ciência e magia foi freqüentemente bem tênue. Foram inúmeros os modos com que foram apresentados mundos que não podiam ser percebidos “à olho nu” ou sem destacá-los do contínuo dos acontecimentos. *Ver o invisível e ver o tempo, esta é, em última análise, a extraordinária virtude suposta do médium fotográfico* (Didi-Huberman, 1986: p. 75). Era preciso uma parada, um deslocamento para que um mundo ganhasse visibilidade. O que viabilizou tal abertura foi simplesmente a impressão da luminosidade refletida pelos objetos se efetivando em intervalos cada vez mais ínfimos. A fixação desses traços luminosos, aliado ao uso de sistemas óticos sofisticados, mostrou a limitação do olho humano como via de percepção e de conhecimento em um momento em que o olhar se desenvolvia como o sentido principal do saber. Em um esforço para apreender o momento, fugidio e qualquer, uma confiança nova é dada à visão como instrumento de conhecimento. *Apreender olhando, aprender a olhar (...) conhecimento pelas aparências, que é o tema do século XIX, e do cinema* (Aumont, 2004: p. 51).

A fotografia, latência da imagem, que repousava supostamente inerte na superfície sensível exposta, até sua atualização sob a forma do negativo ou da

anotações sobre pessoas que cometeram algum desvio de conduta perante o poder instituído. (Foucault, 1992, pp. 89-128).

¹¹No texto *La photographie scientifique et pseudo-scientifique*, Didi-Huberman destaca o uso da fotografia com uma fé de que ela seria uma forma de observar o mundo de modo mais confiável do que os próprios olhos.

copia em papel, produzia outras tantas deambulações nesse ínterim entre o ver e o rever. No intervalo de tempo entre o que se deu diante da objetiva e o que se tornava visível na superfície do suporte ocorria uma reelaboração do ato fotográfico, que levava inevitavelmente a um tipo de espanto diante do “novo passado” que se atualizava na imagem, e de outras tantas imagens da memória que vinham a reboque formando uma constelação.

Oscilando entre o visível e o invisível, entre a memória do que já havia sido percebido e daquilo que fora revelado somente na fotografia, foram sendo produzidas e reproduzidas imagens de naturezas diversas, que passam a servir direta ou indiretamente aos artistas. Forma-se um extenso universo: tons, formas; gamas de cinza, linhas finíssimas, corpos congelados no decorrer de um movimento intenso, “fantasmas” oriundos da impressão de um percurso diante da superfície exposta e (re)encontros com entes cujo corpo material já havia desaparecido. Através do intenso contato com essas imagens, utilizando-as como elemento secundário ou principal em suas pesquisas, o artista moderno coloca-se diante desse “grande arquivo”. Este, por sua vez, passa a ser dividido em dois grandes grupos temáticos: natureza e cultura. Quanto à função, as imagens poderiam ser produzidas para servirem como registro ou como objetos de arte.

Nesse quadro, a fotografia se apresenta como uma “utopia semiótica” (Durand, 2002: p. 22), ou seja, um aparelho produtor de fragmentos do real capazes de ser manipulados, classificados, guardados, montados e remontados. Ao mesmo tempo, ela preserva algo *que não se reduz ao gênio artístico do fotógrafo* (Benjamin, 1996, p. 93) mas que também pode ser arte quando carregada da subjetividade do autor. Nessa instabilidade disfarçada, ora em linguagem ora em vestígio, ora em arte ora em ciência, se multiplicam os seus usos. Algumas fotografias passam a ser classificadas, nomeadas, registradas e arquivadas; outras fetichizadas, oferecidas ao ente amado, colocadas em álbuns ou porta retratos. Essa diversidade serviu, direta ou indiretamente, como matéria-prima para o artista moderno. Ele abriu-se à técnica fotográfica de modo, por um lado, mais complexo e, por outro, mais simples do que aqueles cuja aproximação da imagem não se dera imediatamente no nível formal. Mais simples em virtude dos modos de classificação terem perdido, até certo ponto, importância nessa operação, quando a imagem passa a ter relevância sobretudo em função do seu tamanho, da sua textura e pelas suas propriedades figurativas; mais complexo na medida em que as fotografias, em geral, não remetem diretamente ao evento que esteve diante da câmera e leva-se em consideração sua dimensão inefável que extrapola os apelos formais do belo e agrega tempos e espaços distintos.

Em sua grande maioria, as imagens usadas pelos artistas das vanguardas modernas em suas montagens, quando destacadas do local aonde se encontravam originalmente – seja um arquivo ou a página de um jornal – perdiam as informações a elas anexadas. Textos e palavras, quando apareciam, funcionavam também como imagem ou fragmento cuja força significativa se integrava ao conjunto se dissociando de seu lugar de origem. As montagens e as colagens, tanto as feitas pelos construtivistas russos com finalidade política¹², como as dos dadaístas, visando desestabilizar a percepção e a ordem, procuravam enfatizar sobretudo a unidade do conjunto, abstraindo a origem de cada imagem individualmente. A imagem era destacada do seu contexto original e a legenda excluída a fim de que o conjunto formasse uma superfície homogênea e heteróclita sem o vínculo com o tempo e o espaço da feitura da fotografia.

Benjamin cogitava que no futuro haveria uma outra refuncionalização da arte e o seu valor “artístico” se tornaria secundário. Enquanto na pré-história a técnica se fundia inteiramente com o ritual, na modernidade há uma cisão que atribui ao conhecimento científico a função de desvendar a natureza, e à arte o papel de agir no imaginário. Na prática, o que ocorre é que a técnica está, como sempre esteve, propondo questões para o universo da arte - como se mostrou de modo mais explícito no desenvolvimento do cinema, da fotografia, do vídeo e, atualmente, do digital. Na contemporaneidade, grande parte da produção artística assume essas contaminações e descarta o papel que haviam reservado a ela no reino da contemplação pura, lugar onde estava alijada da vida ordinária.

O projeto de um hibridismo entre campos antes distintos como o da arte e da ciência implica em admitir que a potência da fotografia está tanto na sua origem quanto nos seus usos. A subida da fotografia à torre elevada da arte contemporânea ocorre pela porta de serviço. Isso quer dizer que, em princípio, ela passa a ser utilizada como registro de obras efêmeras ou como modo de arquivamento e apresentação do processo. Portanto, ela conquista o seu espaço em função de suas características peculiares, servindo como instrumento para registrar e arquivar. A sua entrada no universo da arte conceitual acaba se dando quase naturalmente, pois ela, por si só, confrontada com trabalhos marcados pela impermanência, viabiliza uma memória. O atrito que ocorre entre uma arte efêmera e o registro provoca a possibilidade de uma reflexão a respeito da representação, do mercado e da história da arte que, de certo modo, ainda hoje carrega fortes resíduos da ideia de unicidade e de originalidade do objeto artístico. Enquanto no universo da história oficial, como nos trabalhos de Malta e Barreto, ocorre a credibilidade no poder ilustrativo e na memória factual das fotografias, no

¹² O trabalho do alemão John Heartfield é emblemático dessa abordagem.

universo da arte e de outras abordagens históricas menos ortodoxas são evidenciadas e assumidas as lacunas, apagamentos, opacidades e anacronismos das lembranças evocadas. Buscar perceber a latência das vozes calada pela grande história visa pensar a potência política dos arquivos e a capacidade da fotografia em produzir memórias e afetos singulares e partilháveis, que cintilam discretos como relíquias que aguardam uma nova montagem para se manifestar.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. "Aby Warburg e a Ciência Sem Nome". *Revista Arte e Ensaio. Número 19*. Departamento de Arte da Universidade Federal do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. "Signatura Rerum, Sur la methode". Librairie philosophique J. Vrin: Paris, 2009a.

AUMONT, Jacques. "O olho interminável [cinema e pintura]". Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. Cosac & Naify: São Paulo, 2004.

BENJAMIN, Walter. "Paris, Capitale du XIXe siècle, Le livre des Passages." Traduzido para o francês por Jean Lacoste a partir da edição original de Rolf Tiedmann. Les éditions du Cerf: Paris, 1989a.

BENJAMIN, Walter. "Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaio sobre literatura e história da cultura / Obras Escolhidas – vol. I". Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. Brasiliense: São Paulo, 1996.

BUCHLOH, Benjamin. "Gerard Richter e o arquivo anômico". In: *Arte e Ensaio*, número 19, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2009.

DA COSTA, Luis Claudio (org.). "Dispositivos de registro na arte contemporânea". Contra-Capa: Rio de Janeiro, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. "La photographie scientifique et pseudo-scientifique", in Lemagny et Rouillé (org.), *Histoire de la Photographie*. Bordas: Paris, 1986.

DIDI-HUBERMAN, Georges. "Atlas: comment remonter le temps." Entrevista feita por Catherine Millet. *Magazine ArtPress*. número 373, décembre 2010, p. 48-55.

DIDI-HUBERMAN, Georges. "Atlas, Como levar el mundo a cuestras?"
Catálogo da Exposição do Museu Nacional Rainha Sofia. Tradução: Maria Dolores
Aguilera. Museu Nacional Rainha Sofia: Madrid, 2010a.

DURAND, Régis. "Disparités, Essais sur l'expérience photographique 2". La
Différence: Paris, 2002.

FOUCAULT, Michel. "O que é um autor?". Passagens: Lisboa, 1992.

SEKULA, Allan. "The Body and the Archive." In Bolton, Richard (org.). *The
contest of meaning: critical histories of photography*. MIT Press, em 1989.