

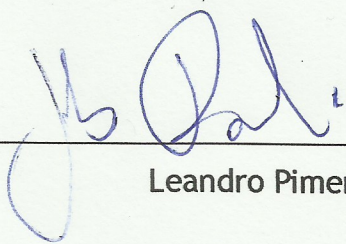
AUTORIZAÇÃO PARA USO DE OBRAS



Atribuição - Não comercial

Através deste instrumento, autorizo a utilização gratuita da obra *O Inventário como Tática: a fotografia e a poética das coleções* para download, assim como para cópia, distribuição, exibição do trabalho protegido por direitos autorais. Os trabalhos derivados feitos com base nele, deverão possuir crédito ao autor e propósitos não comerciais.

Rio de Janeiro, 21 de março de 2013.



Leandro Pimentel

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
Pós-Graduação da Escola de Comunicação

Leandro Pimentel Abreu

**O Inventário como Tática:
a fotografia e a poética das coleções**

Orientadora: Profa. Dra. Katia Maciel
Coorientador: Prof. Dr. Mauricio Lisovsky

Rio de Janeiro
2011

Leandro Pimentel Abreu

**O Inventário como Tática:
a fotografia e a poética das coleções**

Tese de Doutorado apresentada ao programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor.

Banca Examinadora

Profa. Dra. Katia Valeria Maciel Toledo (Orientadora)

Profa. Dra. Anita Matilde Silva Leandro

Prof. Dr. Antônio Pacca Fatorelli

Profa. Dra. Leila Danziger

Prof. Dr. Luiz Claudio da Costa

Suplentes: Prof. Dr. André de Souza Parente

Profa. Dra. Andréa França

Rio de Janeiro, 04 de novembro de 2011

Ficha Catalográfica

A162 Abreu, Leandro Pimentel

O inventário como tática: a fotografia e a poética das coleções. /

Leandro Pimentel Abreu. Rio de Janeiro, 2011.

306 f.

Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro,
Escola de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2011.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Kátia Maciel.

Coorientador: Prof^º. Dr. Mauricio Lisovsky.

1. Fotografia artística. 2. Arte - Fotografia. 3. Fotografia na arte. I. Maciel, Kátia.
II. Lisovsky, Mauricio. III. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de
Comunicação. IV. Título.

CDD: 770

Aos meus pais,
Israel e Mariza

In Memoriam:

Bernd Becher (1931-2007)

Alex Laurentino, o *coleccionador de abraços* (1976-2007)

Antônio de Assis (2009- 2011)

Agradecimentos

À Capes - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

Ao CNPQ - Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

À Katia Maciel, que me fez olhar cada vez mais para além da moldura.

Ao Mauricio Lissovsky, que me ajudou a construir a mesa sobre a qual montei a minha coleção.

Ao François Soulages pela generosidade com que me integrou no seu grupo de pesquisa.

Ao Philippe Dubois pelas aulas e a orientação precisa.

Ao Antônio Fatorelli que me deu a direção inicial para a pesquisa.

Ao Frederico Dalton pelo “inventário”.

À Leila Danziger pela leitura atenta.

À Anita Leandro pelas conversas objetivas.

Ao Claudio da Costa pelos registros inspiradores.

Ao Marcos Bonisson que me chamou a atenção para os Becher.

À Ana Gabriela pela revisão do projeto e pelo apoio.

À Claudia Sampaio pela revisão e incentivo.

À Aline Paiva pelo projeto gráfico da tese, pela dedicação e pelas dicas cinematográficas preciosas.

Ao Rodrigo Ielpo que me apresentou o Péric e os atalhos de Paris.

À equipe da secretaria da ECO: Arthur Vinicius, Marlene, Thiago e Jorgina.

À Cathie Levy pela generosidade com que me apresentou a Paris pelos olhos do parisiense e me abriu as suas portas.

À Susana Souza Dias pelas conversas sobre arquivo e pelo trabalho inspirador.

A Teresa Bastos, Danusa Depes, Juliana Martins, Thais Blank e Claudia Linhares Sanz, importantes parceiras nesse caminho até chegar aqui.

Aos meus pais, Israel e Mariza, pelo apoio em todos os sentidos.

À minha filha Juliana pela paciência e carinho.

À Maria Elisa pela parceria.

À minha irmã Mônica pela amizade inocente e pela guarita sempre generosa.

À Renata pelas descobertas e pelo rumo que a tese tomou.

Ao André Parente pelas dicas preciosas nas apresentações do núcleo.

À Victa de Carvalho por me fazer ver os desvios dos dispositivos.

À Karine Brutin pelas revigorantes aulas no ateliê de escrita da Cité U.

À Frederique Gaillard pelas dicas bibliográficas fundamentais.

À Andrea Fresta por ter me dado o caminho das pedras.

Aos professores Francisco e Procópio pelas aulas e pela revisão atenta do francês.

Ao João Freire pela ajuda na solicitação da bolsa sanduiche.

Aos amigos e colegas do grupo de estudos Imagem-tempo: Adriana Cursino, Raquel Nunes, Fabio Gouvea, Marcelo Carvalho, Marcelo Barbalho, Marcello Maggi, Maria, Lia, Rita, Ana Ligia, Elane, Bruno, Keiji, Jane Maciel, Dani, Luciana, Carolina e Denise.

À Bete Pacheco pela escuta atenta e as conversas desviantes.

Ao Rodrigo Zuñinga, pelas conversas sobre arte contemporânea e latino americana.

À Anja Nowak que trouxe para a minha casa o espírito alemão e uma importante amizade na reta final.

À Delphine pela conexão com atualidades fotográficas francesas e pela revisão generosa do francês.

À Dulce Duque Estrada pela estrutura.

À Catherine Rebois pela amizade e pelo trabalho inspirador

Aos companheiros da equipe de pesquisa AIAC (Arts des Images et Art Contemporain) da Paris VIII: Sabrina Moura, Ioana Mello, Rosane Andrade, Amalia Liakou, Christine Bory, Jean Luc, Carla Marboe, Valérie Cavalo, Zoé Forget, Julie Cailler, Hortense Soichet, Julien Verhaeghe, Javiera Medina, Maciel, Benoît Blanchard, Marion Zilio, Marion Labejof, Geraldine Millo e Daniel Podosek.

À Alessandra Piedras, amiga que ganhei de presente.

Ao Cesar Migliorin e ao Ricardo Basbaum pela inspiradora união entre arte, política e pesquisa.

Ao Marcos Martins por ter me feito ver imagens polidas e poluídas por todo lado.

À Elisa Campos pela ajuda no contato com o professor Soulages.

À equipe de bénévoles do Cised que me deu todas as condições para me familiarizar com a língua francesa.

À Annemieke Corneliessen que me abriu as portas da Alemanha e me fez ver a ciência de forma mais afetuosa.

À Claudia Martins por ter me apresentado Budapeste a arte húngara.

À Aline Couri pela boa dose de carioquice e pelas conversas sobre arquitetura e urbanismo.

À Emi Koide pela contagiante paixão por Marker.

Ao Salvio pelos joguinhos de angola e pela mandinga maranhense.

À Lucia Monteiro pelos papos sobre cinema e os gostosos intervalos para quebrar o gelo da BNF.

Ao Mikael pelo espírito sulista francês e pelo companheirismo em Paris.

À Hannah pelo cuscuz marroquino e a alegria inocente.

Ao Saad pelo futebol elegante e pelas aulas de francês na cozinha.

À Milena Travassos pelo lindo livrinho que me fez ter coragem..

À Gigi que me apresentou os elétricos de Lisboa.

À Claudia Tavares pelas aulas de dar aula.

À equipe do Ateliê pelo apoio e parceria: Bruna, Rose, Cris, Patrícia Gouvea, Portela, Regiana, Vitor, Robson, Neide, Fabrício, Ramadinha, Batelli, Mikeli, Greice, Jair, Darci e Ana.

Ao compadre Georginho pelas palavras marcantes.

Ao Cadu pela amizade, parceria de sucesso e pelo apoio no momento crítico.

À Francine, Alex, Cora, Bete, Martinha, Gabi, minha outra família.

À Silvana Louzada, mestre e amiga desde o meu primeiro contato com a fotografia.

À Simone do Vale pelas rizadas desde os tempos da “Tribuna” e pela tradução.

À Cristina Amazonas pelos origamis que me fazem sempre lembrar que, apesar das dobras, as coisas são mais simples do que parecem.

Ao mestre Marrom por ter me ensinado a tática de jogar constantemente com os acontecimentos para que as “ocasiões” sejam produzidas.

À Ana Dantas pelo mapa astral que me chamou a atenção para o labirinto dos detalhes.

À Mônica Schiek e Cecilia Cavalcanti pelo companheirismo no trajeto acadêmico.

À Rosana de Freitas pelos bons tempos de história da arte na PUC, papos sobre arte e as festinhas deliciosas.

À toda a equipe da mediateca da Maison de France, que virou a minha segunda casa.

Aos colegas e amigos do N-Imagem: Fernanda Gomes, Cesar Baio, Marina

Boechat, Fernando Salis, Lucas e Duda.

Aos amigos que fiz ou reforcei na minha estada na Maison du Brésil: Janayna, Alex, Juliana, Patricia, Carolina, Denise, Diana, Teresa, Fred, Delfin, Ceres, Iara e João.

Ao Gustavo e à Juliana pelos verres filosóficos e o apoio moral na horas difíceis.

À Laurinha, que me fez levar Lacan para Paris.

À Renata Estrela, que recebeu com generosidade a encomenda, e me deu o sol de presente.

Aos mestres: José Thomas Brum, Fernando Diniz, Gerd Bonhein, Auterives Maciel, Claudio Ulpiano, Paulo Vaz, Ieda Tucherman, Georges Racz, Marcelo Tabach, Alex Sant'Anna, Sérgio Zalis, Ana Maria Mauad, Dráuzio Gonzaga, Gilson, Valderez, Carlos Henrique Escobar, Roberto Conduru, Sheila Cabo, Ronaldo Brito, Fernando Cochiaralli, Consuelo Lins, Andrea França, Milton Guran, Sergio Rojas, Pedro Vasquez, Fernanda Bruno, Rogério Luz, Henrique Antoun, Beatriz Jaguaribe, Marcio Tavares e Ivana Bentes.

O imaginário se aloja entre o livro e a lâmpada.

Michel Foucault

Resumo

A produção de fotografias sob um rigor formal e sua organização em um sistema classificatório tornou-se uma prática recorrente em diversos campos do saber. O uso da técnica fotográfica com intenções artísticas, por sua vez, procurou, em sua grande maioria, evitar uma identificação com esse uso funcional. Com a desestabilização dessa ordem, artistas passam a utilizar a fotografia em virtude de sua capacidade de reprodução e de produção de vestígios. Entre essas modalidades destaca-se a produção de inventários - etapa fundamental no processo de invenção e de criação -, tática que se evidencia na apresentação do trabalho. Seja recolhendo e reciclando imagens de outros circuitos, ou colecionando aquelas que são afetivamente próximas, o artista inventariante investe com frequência na revisão de seu acervo a fim de criar uma montagem atualizada que possibilita a partilha daquilo que fora fixado de modo efêmero em sua mesa operatória. A presente pesquisa se direciona para a origem do uso dessa prática no campo da arte, em torno dos anos sessenta, sem, no entanto, se restringir a esse período. Para isso será observado o uso dos inventários, tendo por paradigma o trabalho pioneiro do casal de artistas Hilla & Bernd Becher, que irá atravessar toda a tese. Esta, de uma certa forma, assume ela própria o caráter de um inventário, reunindo referências a textos e imagens em que é possível identificar a presença do inventariante que, com o gesto de recolher, classificar e exibir, circula do domínio das artes às práticas cotidianas.

Resumé

La production de photographies suivant une rigueur formelle, et son organisation en un système classificatoire, est devenu une pratique récurrente dans plusieurs champs du savoir. Pourtant, l'usage de la technique photographique avec des intentions artistiques a cherché, la plupart du temps, à éviter une identification avec cet usage fonctionnel. Avec la déstabilisation de ce principe, les artistes en viennent à se servir de la photographie pour ses capacités à reproduire et produire des archives. Parmi ces modalités, se détache l'établissement des inventaires— étape fondamentale dans le processus d'invention et de création —, qui devient évident dans la présentation du travail. Soit en ramassant et recyclant des images d'autres circuits, soit en collectant celles qui sont affectivement semblables, celui qui inventorie fait une révision fréquente de son recueil, afin de créer un montage actualisé qui permet le partage de ce qu'il a fixé éphémèrement sur sa table opératoire. Cette recherche se penche sur l'origine de l'usage de cette pratique dans le champ artistique dans les années soixante, sans pour autant se cantonner seulement à cette période. Dans cette démarche, l'usage des inventaires sera étudié, en ayant comme paradigme le travail pionnier du couple d'artistes Hilla et Bernd Becher qui nourrira toute la thèse. Celle-ci, d'une certaine façon, assume elle-même le caractère d'inventaire, en rassemblant des références à des textes et des images à travers lesquels il est possible d'y reconnaître la présence du collectionneur qui, en ramassant, classant et montrant, circule du domaine des arts aux pratiques quotidiennes.

Abstract

The formally rigorous production of photographs and their organization in a classification system has become a recurring practice in several fields of knowledge. The use of the photographic technique with artistic intent, on the other hand, sought mostly to avoid identification with this functional use. Due to the destabilization of this order, artists started to use photography because of its ability to produce and reproduce traces. Among these variants, the production of inventories stands out – a crucial step in the process of invention and creation - a tactic which is evident in the presentation of the work. Whether by collecting and recycling images from other circuits, or collecting those that are emotionally close, inventory artists often invest in the review of their collection in order to create an updated montage so as to enable them to share what had been fixed so ephemerally in their operating table. This research is directed toward the origin of the use of this practice in the art field, around the 60's, without, however, being restricted to that decade. To that end, inventories having as a paradigm the pioneering work of artist couple Bernd & Hilla Becher will be used throughout the entire thesis. This, in a sense, takes on itself the character of an inventory, gleaning references from texts and images in which one can identify the presence of the inventory artist, who, by collecting, classifying and displaying, circulates from the field of arts into everyday practices.

Sumário

Introdução	15
1. Isto é uma obra de arte!?	25
1.1. Inventário e invenção	29
1.2. A ascensão de um ponto de vista	46
1.3. Os Becher e o <i>Minimalismo</i>	66
1.4. Inventários sem fim	84
2. O arquivo, o vestígio e a montagem	102
2.1. As máquinas de leitura das assinaturas	122
2.2. Estratégias e táticas nos usos dos arquivo	136
2.3. Colagem/Montagem na modernidade	148
2.4. Os buracos e os arquivos contemporâneos	177
3. O exibicionismo da coleção	185
3.1. A coleção e o inconsciente visual	204
3.2. A escultura anônima no campo ampliado	214
3.3. Do museu à coleção	224
3.4. A mesa e a câmera realidade	234
3.5. Entre a alegoria e a coleção	248
Considerações finais	274
Bibliografia	278

Introdução

Acredito que essa pesquisa surgiu de uma inquietação que sinto desde que comecei a ver fotografias. Lembro-me de uma que me chamou a atenção quando era criança. Uma fotografia de minha avó paterna, que nunca conheci pessoalmente. Ela está em uma cadeira de rodas e meu pai de pé ao seu lado, com a mão no seu ombro. A cadeira está no meio de um quintal e atrás tem uma casa simples de interior. O que me impressionava nessa fotografia era a ausência de uma perna que, através da fala-legenda da minha mãe, soube que logo se transformou na ausência de ambas, resultado da diabetes. Minha empatia com aquela fotografia passava sem dúvida por aquela ausência. Ninguém me falou do que ela sofreu, de como meu avô lidou com o fato, de como passou a ser a sua rotina, de como os médicos disseram para ela que deveriam amputar a sua perna. E depois a outra. Não haviam essas legendas, mas parecia que essas perguntas jazeriam sem respostas, pois ninguém as tinha para me dar, pois eram minhas perguntas e seriam as minhas respostas. A imagem me olhava, se abria, e aquela ausência se mostrava muito para mim e alimentava a minha imaginação de criança que não conseguia dar conta daquela falta. Ia para a cama mudo, sem saber como lidar com aquilo que se apresentava como uma fenda, que parecia poder me colocar a qualquer momento distante do meu próprio corpo ou de partes dele. Mais tarde, me resignei ao perceber que as respostas estavam ali na própria imagem, na sua relação com aquela caixa de sapatos no armário dos meus pais e com as outras fotografias que a acompanhavam. De vez em quando ia revisitá-las. Ao longo dos anos, apesar de terem continuado no mesmo lugar, foram se recompondo, criando elos, produzindo outras falas-legendas, outros silêncios e vazios. Alguém diria que eu mudei e comecei a ver as fotografias de modo diferente. Isso é certo, porém, o que me parece mais importante é que dentro desse conjunto de fotografias criaram-se novas relações ao longo desses anos, independentemente de mim.

Quando comecei a me interessar por estudar fotografia, direcionava mais atenção à montagem interna no quadro do que à combinação entre as imagens e ao contexto da sua exibição. Talvez essa seja a formação tradicional da pedagogia fotográfica: treinar a chamada “composição”, que seria uma relação entre elementos dentro das quatro linhas que delimitam a imagem, diferenciando-se de uma montagem que produz uma relação entre imagens, textos e ambiente. Nessa época, me interessei pelas fotografias de Lee Friedlander, cuja composição, confundindo todos os planos, me levava a passear por todo o quadro sem me dizer “olhe para cá”. Isso me deixava extremamente desconfortável. Após me aproximar um pouco mais da série *Monuments*, finalmente fiquei mais tranquilo ao conseguir ver algo naquelas fotografias. Na realidade ouvia Jimmy Hendrix tocando o hino americano, o que me deixou um pouco mais confortável. Produzi uma chave que me deu a possibilidade de percepção de um ritmo similar.

Mais recentemente me aproximei de outras imagens que me inquietaram. As séries de prédios industriais do casal Bernd & Hilla Becher. Senti, logo no início, um estranhamento em relação àquelas imagens. Seja em relação à produção moderna ou à contemporânea, encontrava dificuldade em classificá-las e filiá-las a outros trabalhos, tanto no âmbito da fotografia quanto da arte em geral. De fato, o meu aprofundamento no trabalho dos Becher levou-me a abandonar o falso dilema que tinha me induzido a iniciar a pesquisa. De início, parti de dois problemas principais e contíguos. O primeiro se referia ao esvaziamento da autoria por um método que parecia evitar o rótulo de “artístico”. Minha questão inicial era bem simples: que tipo de experiência buscavam, ao evitar a marca de um autor? A segunda questão se referia ao fato deles utilizarem um método bem fechado, que mantiveram ao longo de toda a sua trajetória como artistas, por mais de quarenta anos. Apesar do resultado do trabalho se aproximar de uma tipologia, preferi dar ênfase à ação de “inventariar”, pois o método utilizado se caracteriza, antes de tudo, por um processo que integra busca, seleção, registro, classificação e apresentação.

Diante da quantidade de trabalhos e artistas envolvidos no tema dos arquivos,

desde a segunda metade da década de 60 até a atualidade¹, percebi o pioneirismo dos Becher na produção desses inventários de fotografias, alçados à condição de trabalhos de arte, devido à impossibilidade de serem qualquer outra coisa que não arte. Me interessava diretamente o uso da fotografia como uma técnica de arquivamento, abrindo um grande leque de utilizações que já apareciam nos projetos humanistas do século XIX, principalmente no campo da ciência e da vigilância, pautado por noções de evolução e de normalidade, que iriam atravessar todo o século XX e chegar repaginados nas novas políticas de prevenção e nas tecnologias de rastreamento de dados.

A visibilidade dessas políticas públicas, com promessas de uma vida mais segura e estável, apresentadas sob o aspecto de uma democracia um tanto quanto abstrata, retoma aquilo que Walter Benjamin detectou no Nacional Socialismo: uma estetização da política, acompanhada por uma despolitização da arte. Ao tentar pensar a imagem fotográfica como instrumento de resistência, revertendo os seus usos mais comuns - nos quais ela serviu como importante instrumento na afirmação de oposições como real imaginário, documento ficção, original cópia, puro impuro, verdadeiro falso, etc -, deparei-me com um limite que vinha da própria forma com que construía a pesquisa e o meu problema. Os falsos dilemas com que me deparei também suscitavam oposições, como por exemplo, objetivo ou subjetivo, ciência ou arte, documental ou ficcional, que levavam a escolhas que acabavam reforçando aquilo contra o que me posicionava. Percebi mais adiante que precisava abolir essas polarizações a fim de construir uma hipótese eficiente para desenvolver a pesquisa.

Toda ordem encerra um caos. A tentativa de ordenar as coisas foi um recurso para lidar com aquilo que não podia ser compreendido quando percebido em movimento no tempo. O que se sucede a isso é a busca por uma estabilidade, um desejo de permanência que, em termos práticos, para que seja bem sucedido, demanda a retirada do fluxo da vida e a colocação em um ponto onde se possa situá-lo em um tempo mensurável entre um antes e depois, em um ponto no território, livre de encontros e de conflitos que iria perturbar aquele ideal. Em um primeiro olhar, pensar nas artes que utilizam

1 Luiz Claudio da Costa observa que, “embora a apropriação, a reprodução e o processamento sejam práticas tornadas possíveis pelos dispositivos técnicos de registro de imagens que hoje abundam em todos os campos da arte, foi o entendimento da arte como processo, surgido nos anos 60, que provavelmente levou os artistas a usarem técnicas essencialmente temporais” (Costa, 2009, p. 19).

em sua base os métodos formais das ciências “duras”, do sistema judiciário e de outras instituições alienígenas ao sistema de arte, implicaria em evidenciar o aspecto crítico ou irônico nela embutido. No caso dos Becher, nenhuma dessas vias são contempladas.

O que se vê e se afirma nessas imagens de prédios industriais são simples fotografias que se ligam por semelhanças formais, afinidades, atravessamentos e, simultaneamente, e pela mesma via, diferenças, distinções, afastamentos, transições. Faces de um mesmo jogo dialético que surge justamente dessa estabilidade. O desejo de ordem, ao procurar domar o caos, parece deixá-lo mais evidente. A busca pela ordenação deixa mais clara a impossibilidade de levá-la a termo. Porém, não se trata de criticá-la como uma operação racional, como uma pura lógica científica que se distingue da vida e tenta estabilizar os sentimentos em um mundo asséptico. Todo pensamento implica em uma razão e, assim como há uma história da arte, há também uma história do racionalismo e tanto uma quanto a outra podem ser abordadas de um modo anacrônico, fora de um desencadeamento baseado em causalidades. Nesse sentido, a produção de inventários coloca em movimento essa abertura para uma costura entre os objetos, entre pensamentos, entre racionalidades distintas, que florescem na distância que se abre entre os diferentes elementos que o compõem. A série e a unidade, a distância e a proximidade, o texto e a imagem, é nessa passagem que se encontra o objeto dessa pesquisa. Se temos que dar forma a ele, se temos que formular uma hipótese, ela se encontra nesse intervalo. Nesse vazio, como a ausência da perna da minha avó. Esse vazio, local de passagem, de uma falta que leva a uma ação que se direciona ao futuro incerto, de algo ainda a ser construído, e de um destino trágico, inelutável, impulsionando as composições que darão a liga para a produção de um comum.

Se é preciso uma hipótese, tomo para mim essa generalidade não no intuito de fazer do inventário uma utopia, mas de pensá-lo como um recurso de invenção que faz da montagem uma tática cotidiana e, por conseguinte, uma ação política. O que aparece nesses inventários no campo da arte é justamente a afirmação dessa mecanicidade como via de um “conhecimento estético”, buscando evitar uma escolha entre a epifania da coisa, a transcendência espiritual ou a subjetividade de um encontro. Trata-se da afirmação de uma instabilidade que se manifesta no trabalho: escolha de objetos banais (ou sua banalização); ponto-de-vista destituído de singularidade; a série como forma de organização e de apresentação; instabilidade da imagem que possui várias camadas de

leituras, do mínimo detalhe ao todo do conjunto; conjugação com textos e elementos externos à série, seja na atualidade da apresentação ou na relação com outros tempos e espaços; possibilidade de mudanças a cada nova apresentação através da remontagem com os mesmos elementos da série. Tudo isso leva à certeza que parte da clareza e da transparência da fotografia, aquilo que apresenta o objeto de modo direto, quase indecente, também o dissolve pelas mesmas vias e, de diferentes formas, distitui a imagem da sua potência.

No início, quando comecei a pesquisa, em 2007, a intenção era criar um corpus com os trabalhos de artistas contemporâneos que produziam inventários fotográficos. Entendo por inventário fotográfico a formação de uma série a partir de uma coleção pré-estabelecida de imagens fotográficas, que são selecionadas e postas em uma relação, para, posteriormente, serem exibidas. Ao longo da pesquisa, percebi a dificuldade de produzir um corpus definido com artistas contemporâneos, devido à quantidade e à heterogeneidade de trabalhos que pareciam se caracterizar por se circunscreverem no que tentei limitar com o termo “inventário”. Como a minha percepção dessa prática foi despertada, sobretudo, pelo trabalho do casal Bernd & Hilla Becher, decidi me concentrar no período em que começaram a trabalhar e no pioneirismo dessa abordagem. Percebi que esse retorno ao início dos anos sessenta seria importante para entender o trabalho dos Becher e a sua relação com a arte contemporânea produzida nesse período. Em 2007, no primeiro ano do doutorado, quando havia definido que este seria o eixo central da tese, Bernd Becher faleceu, interrompendo um trabalho feito em parceria com Hilla por mais de 40 anos.

Apesar de não ser uma pesquisa monográfica sobre o trabalho do casal, ele serve de paradigma para toda a tese. Os outros artistas foram entrando de forma espontânea no curso da escrita, corroborando o que buscava delimitar. Além da pesquisa no Brasil fui beneficiado por uma bolsa sanduíche da Capes, que me permitiu um estágio em um grupo de pesquisa na universidade Paris VIII – Saint Denis. Nesse período, me deparei com algumas exposições que foram de encontro com o que vinha observando sobre a abordagem feita por artistas que usam coleções e arquivos, pessoais ou de terceiros. Nesses procedimentos, percebi que, em geral, o gesto de inventariar atravessava de modo vigoroso o seu processo de produção e se evidenciava de formas diferenciadas na apresentação.

Entre os trabalhos que tive a oportunidade de ver nesse período, e que foram direta ou indiretamente importantes na minha pesquisa, destaco a exposição e o lançamento do livro *Vertige de la Liste* (2009), de Umberto Eco, que, apesar de não se aprofundar teoricamente no tema, tem a virtude de demonstrar que as listas, as coleções, os inventários e outras formas de coletânea de objetos praticamente sempre estiveram presentes na produção artística, seja como tema ou como método de produção. Outra exposição relevante foi *Collecter Recycler, Usages de l'archive photographique dans la création contemporaine* (2010), no Centre Photographique D'Ile-de-France (CPIF), que juntava artistas veteranos, como John Baldessari e Eric Baudelaire, e outros menos célebres. O texto de apresentação destacava o fato da reciclagem de fotografias, como processo de criação, já ter uma longa história, começando na arte moderna – com os surrealistas, cubistas e dadaístas –, passando pelos Novos Realistas e pela Pop Art. Uma terceira exposição que me chamou a atenção foi *Personnes*, uma instalação que Christian Boltanski fez em 2010 no *Grand Palais*. Havia, na monumental nave central, milhares de peças de roupas usadas, formando uma grande montanha de aproximadamente 10 metros de altura onde um guindaste mergulhava a sua garra vermelha incessantemente e elevava os trapos até um ponto mais elevado de onde os soltava novamente sobre a pilha. A palavra “*personne*”, em francês se refere tanto a “*peessoa*” como a “*ninguém*”, e ilustra bem a trajetória artística de Boltanski como colecionador de traços de vidas ordinárias, que ele busca redimir ao inventariá-los e exibi-los. Bem em cima da pilha de roupas, no centro do telhado de vidro do *Grand Palais*, a bandeira francesa tremulava brilhante, contrastando com os tecidos surrados das roupas. Paralelamente à exposição havia uma equipe que coletava o som do batimento cardíaco dos visitantes, que seria utilizado em uma instalação futura. Um outro trabalho que veio de encontro com a minha pesquisa foi o filme *48*, de Susana Souza Dias, ganhador do *Grand Prix* do festival *Cinéma du Réel*, em 2010. O filme apresentava um simples inventário de retratos 3x4 das fichas dos presos políticos durante a ditadura Salazar, em Portugal. As imagens, que aparecem e se apagam em *fades* suaves, têm ao fundo a voz dos retratados que buscam testemunhar, muitas vezes pela primeira vez, aquilo que passaram no período da prisão. O som dá uma profundidade às fotografias, feitas com uma luz padrão sobre um fundo neutro, levando o espectador, diante da definição da imagem superdimensionada na tela de cinema, a ver inscrito no próprio grão de prata, que se

confunde com os poros das pele dos prisioneiros, o peso do encontro em que foi gerada aquela fotografia,.

Veio ainda a exposição *Passages* (2010), do artista Sarkis, que ocupou vários ambientes do Museu Pompidou para construir uma crítica ao próprio museu como lugar de sofrimento das obras, onde elas seriam físgadas em uma solidão e em um presente esvaziado. Elas teriam a sua memória apagada ao serem retiradas de seu lugar de origem: o ateliê ou a coleção. A circulação constrita das obras está, para Sarkis, na origem do Museu. Ele observa que uma das principais vias com que foram sendo construídos os museus foi a passagem forçada dos objetos de um lugar para o outro, como despojos, ou tesouros de guerra (*Kriegsschatz*). Essa noção torna-se fundadora de todo seu procedimento artístico, que ele assume como uma resposta, um “antídoto” aos objetos coletados muito frequentemente pela força em outras culturas, e apresentados, amontoados, acumulados, em uma mesma arquitetura, em uma mesma temperatura, sob uma mesma fonte luminosa. *Passage*, para ele, é uma tática que “encobre o sofrimento recorrente das obras e neutraliza o efeito de quarentena estética, de petrificação museal.” Ainda em 2010, um outro artista colecionador, Arman, integrante do grupo conhecido como Novos Realistas (encabeçados por Ives Klein) e próximo ao Fluxus, foi contemplado com uma retrospectiva onde foram apresentadas suas coletâneas de objetos colocados em molduras ou, como as *acumulations-poubelle*, em caixas acrílicas lacradas.²

Todos os artistas e trabalhos citados se aproximam, de alguma forma, daquilo que buscava investigar com a pesquisa. Contudo, ainda percebia no trabalho dos Becher uma diferença em relação a esses outros procedimentos. Uma exposição que ocorreu no final do ano de 2010, no Museu Rainha Sofia, ajudou-me a chegar mais próximo daquilo que buscava a partir do trabalho fotográfico do casal. Organizada por Georges Didi-Huberman, teórico cujo pensamento, assim como o trabalho dos Becher, irá atravessar explicitamente toda a tese, a exposição tinha como orientação o objeto “atlas” – união do paradigma estético da forma visual e do paradigma epistêmico do saber. Além dos Becher, outros artistas que apareciam na exposição fizeram parte, de alguma forma, da pesquisa, como August Sander, Karl Blossfeldt, Harun Farocki, Hans Peter Feldman,

2 Arman recolheu o lixo de algumas lixeiras, como por exemplo, de uma lixeira pública em Les Halles, área central de Paris, e colocou tudo dentro de uma caixa acrílica lacrada não muito espessa para que pudessemos visualizar os objetos que haviam sido descartados.

Kurt Schwitters, Gerhard Richter, John Heartfield, Dieter Roth, Douglas Huebler, Sol Lewitt, Marcel Broodthaers, Étienne-Jules Marey e Robert Rauschenberg. O ponto no qual centrei a investigação foi em direção ao tipo de operação que, a meu ver, parecia ser fundamental para a constituição dos Atlas. Ela perpassa o movimento do colecionador que, para estar em sintonia com a sua própria coleção, precisava estar incessantemente revisitando-a, produzindo uma nova leitura, um novo embate com aqueles objetos.

Para isso, procurei construir um trajeto ao longo da escrita, que obedece de forma não ortodoxa aos três movimentos da ação inventariante: recolher, classificar e apresentar. Assim como essas etapas se dão de modo instável, se interpenetrando, os capítulos não se dividem de forma normativa. Ou seja, a ação de recolher é também orientada pelo sistema de classificação e antecipa a exibição. Do mesmo modo que a classificação implica uma relação com a memória do objeto e busca uma preparação para a sua apresentação. Por fim, sua exibição sugere todo o processo anterior. A ênfase da primeira parte será pensar o fundamento da ação de inventariar, que começa pelo recolhimento dos objetos. “Isto é uma obra de arte?!” apresenta a própria indefinição em relação à rotulação do trabalho dos Becher, que se situava em um território aparentemente ambíguo entre a pesquisa histórica, a fotografia e a arte. Essa indefinição ocorre, em parte, devido ao pioneirismo do trabalho, que se apresentava sem uma filiação clara com outras modalidades de expressão artística. De todo modo, o hibridismo entre diferentes campos, que atravessa toda a trajetória artística do casal, aparece no primeiro subcapítulo, no qual fiz uma aproximação entre o inventário e a invenção tendo por base o pensamento do filósofo Gilbert Simondon, que vincula a invenção ao processo de imaginação. Esta age produzindo uma montagem das imagens que surgem na memória, de modo consciente ou não. No subcapítulo “Ascensão de um ponto de vista” faço um trajeto histórico da fotografia na Alemanha. Indo das vanguardas polarizadas nos movimentos *Nova Objetividade* e *Nova Visão*, até à neutralidade dos Becher e à *Fotografia Subjetiva* do pós-guerra, cujo principal representante foi Otto Steinert. Em “Becher e o *minimalismo*”, situo o trabalho do casal no contexto da arte nos anos 60. Para isso posiciono a crítica de Michel Fried em oposição à leitura que Didi-Huberman fizera do movimento minimalista. No capítulo “Inventários sem fim”, faço uma aproximação entre o trabalho dos Becher e o de Blossfeldt, em oposição a outras tipologias que têm um direcionamento preciso, como os retratos compósitos de Francis Galton ou

as fichas de polícia de Bertillon. O caleidoscópio, objeto paradigmático, servirá como instrumento para visualizarmos aquilo que Georges Bataille chamou de “dialética da forma”.

Na segunda parte da tese, dou ênfase à modernidade como o período no qual se desenvolveu uma nova forma de produção de uma memória coletiva, assim como de métodos de organização e de articulação entre as imagens e os textos. Início com a crítica de Douglas Crimp à política das instituições artísticas e ao processo com que a fotografia entra oficialmente no museu como uma modalidade artística. Proponho que a própria modernidade se desenvolve sobre um movimento que tem por um lado a mudança no espaço público e o apagamento de uma memória material e, por outro, uma nostalgia e um desejo de preservação, através da fotografia e dos arquivos. Em seguida, apresento a diferenciação que Michel de Certeau faz entre a estratégia e a tática, tendo por base a análise de dois casos distintos, um manual de arquivamento de títulos do século XVII e um arquivo de imagens do final do século XIX. Em “Colagem e Montagem”, proponho dois tipos de montagem na modernidade: uma que investe no choque perceptivo e outra que se manifesta em uma organização dos elementos que compõem o inventário e extrapola o limite da moldura, constituindo uma forma inteligível e sensível. Uso como exemplo dois filmes – *Respite*, de Harun Farocki e *Les Nazis face à leurs crimes*, de Christian Delage - com os quais busco ampliar a noção de inventário para além das imagens fixas. Por fim, encerro esse capítulo sugerindo algumas mudanças nas práticas arquivistas contemporâneas e apresento a série *Buracos*, do artista Marcos Chaves, como o exemplo da potência política de um trabalho que parte de uma situação cotidiana e propõe uma nova forma de percepção a partir do ponto de vista que se constitui de modo dinâmico na série.

No último capítulo, proponho a apresentação da coleção como o movimento de partilha sensível e de constituição de um saber comum. Para isso retorno ao célebre texto de Benjamin, “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, a fim de destacar os modos com que o cinema e a fotografia produzem um outro tipo de percepção que age na produção de uma memória social. O espaço expositivo ganha peso na medida em que há um investimento na participação do corpo do espectador e na investigação da própria imagem como forma sensível de conhecimento. Em a “Escultura anônima no campo ampliado” apresento a noção de campo ampliado desenvolvido

por Rosalind Krauss para pensar a escultura moderna e contemporânea. Tento aproximar a noção de Krauss das propostas de Josef Beuys, com sua “escultura social”, e a dos próprios Becher, com suas “esculturas anônimas”. Traço um paralelo entre essas práticas e o posicionamento político que se evidencia em ambos os trabalhos. Em “Do museu à coleção”, apresento o *Museu de Arte Moderna*, de Marcel Broodthaers, e sua crítica às instituições artísticas contemporâneas, que ele constrói a partir da produção de um museu dentro do próprio museu. No capítulo seguinte, trabalho com a noção de “câmera realidade”, de Kracauer, a fim de pensar o cinema como um inventário a ser trabalhado na mesa operatória. A partir do cinema, será produzida uma outra realidade que, se em um momento se distingue dos objetos que originaram a imagem, em outro age diretamente na percepção dos objetos no mundo. Por fim, utilizo a noção de alegoria, desenvolvida por Walter Benjamin, para pensar uma semelhança entre os textos do escritor francês Georges Perec e os inventários dos Becher. Para isso, me aproximo da metodologia utilizada por Warburg em seu *Atlas Mnemosyne*, que adquire uma potência política ao revelar os gestos recorrentes e as forças de constrangimento que compõem as imagens e seus usos.

1. Isto é uma obra de arte!?

Em diversos textos ao longo da história da filosofia esteve presente a discussão sobre o que é arte. Um marco inicial são os gregos, dos quais destaca-se o diálogo platônico *Hípias Maior*, um dos textos fundadores da estética, no qual Sócrates indaga o sofista Hípias buscando uma resposta universal para definir o que seria “o belo”. Tal questão ganha um novo aspecto, apresentando-se de modo ainda mais complexo na “época da reprodutibilidade técnica”. Na segunda metade do século XX, a pergunta saiu do âmbito da filosofia e dos círculos dos especialistas para chegar à “boca do povo”, com uma sentença que se repetiu como um eco ao longo dos últimos 50 anos, pelo menos, reverberando nas paredes de galerias e museus de arte contemporânea. Pergunta retórica, soava quase como uma agressão contra o artista, a instituição e aquela “coisa” diante da qual o visitante se encontrava e que o obrigava a sair de um lugar estável, onde ele podia “entendê-la”.

“Isto é uma ‘obra de arte’?”

Diante das fotografias do casal Bernd e Hilla Becher – torres de arrefecimento, poços de mina, casas estilo enxaimel, reservatórios de água, altos-fornos e celeiros – parece que estamos diante de um catálogo de um escritório de arquitetura especializado em construção de fábricas e prédios funcionais.

Desde que Marcel Duchamp apresentou seu mictório, assinado H. Mutt, foi sendo legada ao artista uma espécie de poder soberano, que parecia permitir que “qualquer coisa” fosse apresentada como arte em nome da arte (Zuñiga, 2010, p. 7). A assunção desse poder ocorre em paralelo a um processo de dessublimação da arte. Há um deslocamento no qual ela desce de uma posição elevada em direção, literalmente, ao solo para onde a gravidade empurra as coisas, por onde circula o espectador. Para que isso ocorra, paradoxalmente, como no caso dos *readymades*, o objeto comum é colocado

no pedestal destinado às “obras”, denunciando os limites dessa operação, assim como o poder do artista e das instituições em decidir o que é arte. O paradoxo continua ao atentarmos que o próprio artista é aquele que se auto denuncia, aquele que está em um “estado de exceção” e que pode, por isso, ter a clareza de propor uma crítica eficaz.

Mesmo sendo possível uma aproximação entre os prédios industriais dos Becher e os *readymades* de Duchamp, há uma diferença fundamental que se apresenta no fato de os primeiros não se situarem estritamente no território da arte e não proporem uma crítica à fotografia modernista ou à arte de uma maneira geral. Apesar de se contraporem à ideia de autoria como algo relativo a um gênio individualmente iluminado – que aparece em um primeiro momento na proposta de trabalhar em dupla e na própria metodologia empregada –, sua busca não foi, em primeira instância, a crítica ou a denúncia aos modos de produção e circulação das fotografias e da arte. O objetivo foi somente apresentar um projeto que consistia na produção de inventários fotográficos de prédios industriais, caixas d’água e residências típicas da região; objetos não mencionados nos anais da grande História, mas que tiveram uma participação importante na vida comunitária e na construção da Alemanha moderna. Assim como os homens infames³, que só apareciam nos registros oficiais, esses prédios figuravam somente na cartografia dos engenheiros como elementos de um conjunto ao qual contribuía com sua utilidade. Enfim, no trabalho dos Becher não há nada da ironia e da crítica de Duchamp, apesar de podermos, talvez, aproximá-los no que concerne ao processo dessublimatório da arte, no qual o artista francês, assim como o movimento dadaísta, foi pioneiro.

Em uma conduta bastante distinta do que poderia se chamar de “artística”, os Becher fotografaram e classificaram os prédios segundo a sua utilidade, localização e aspecto. Assim como cidadãos registrados em documentos de identificação – prática adotada pela polícia francesa a partir de 1882 por sugestão de Alphonse Bertillon [Figura 1] –, os prédios industriais eram fotografados e classificados pela sua finalidade, tendo indicados nas imagens o nome da região e país em que se encontravam, assim como a data em que foi realizado o registro. A metodologia se explicita no próprio tra-

3 Referência ao texto de Michel Foucault: *A vida dos Homens infames*, no qual trata de pessoas comuns que passaram a ter uma existência pelas escrituras burocráticas oficiais e, ao mesmo tempo que tinham o seu destino decidido pelo texto, também passam a ter uma existência nele. Para mais detalhes, ver nota 106.

balho do casal, apresentado como um processo.

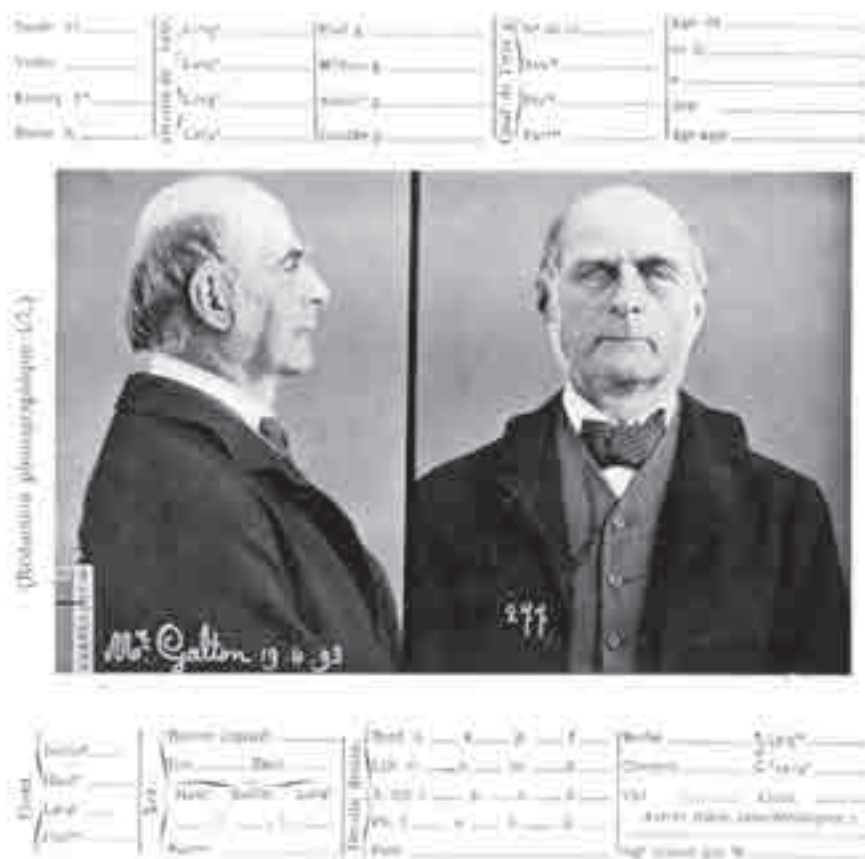


Figura 1_ ficha de identificação como o retrato de Francis Galton, feito no dia em que foi visitar Alfnus Bertillon para conhecer o sistema de identificação desenvolvido para ser usado pela polícia francesa (1893).

O dispositivo é aparentemente simples: um inventário. Palavra que tem normalmente uma conotação pejorativa, sobretudo no domínio da arte. Inventariar significa somente escolher, recolher, nomear, numerar, classificar e deixar à disposição. Esta concepção do inventário, como gesto burocrático, pressupõe, no entanto, o seu oposto: uma outra escritura, superior, na qual a elaboração depende de algo além dessa simples reunião de elementos. O inventário, portanto, sob essa concepção, excluiria o procedimento que poderia definir algo como artístico.

Mas afinal, qual o verbo adequado para nos referirmos ao ato de produção artística? Enquanto estávamos nas especificidades dos meios, era possível encontrar essa referência a partir da ação específica de cada um: pintar, esculpir, filmar, escrever, fotografar ou compor, no caso da música. Quando ocorre uma hibridação entre os meios, a escolha do termo adequado para se referir ao gesto empregado torna-se mais difícil. De todo modo, alguns verbos são tidos como praticamente inadequados. Como “fabricar”,

por exemplo, que remete à ideia de um objeto industrial. A preferência é pelo “produzir”. Produzir uma instalação, uma performance, um vídeo etc. O termo mais popular, para quem pretende se referir à *praxis* do artista, é “criar”, porém muito generalizante e elevado demais, não podendo ser utilizado para falar de algo mais específico como, por exemplo, “fulano criou um quadro”. Soa estranho.

De qualquer forma, também é inusitado o uso do termo “inventário” como referência a uma “obra de arte”. Sobretudo porque esta expressão adquiriu um lugar cativo no vocabulário jurídico, referindo-se a um levantamento de bens de um proprietário, por exemplo. A palavra deriva do latim clássico *inventum*, do infinitivo *invenire*, que significa *achar, encontrar, adquirir*. A palavra “inventar” tem a mesma origem e se refere a “descobrir alguma coisa com engenho e meditação”⁴, usada sobretudo em inovações tecnocientíficas, mas também popularmente, para falar da construção de uma imagem mental distinta da realidade, caso em que se torna sinônimo do uso coloquial de “imaginar”, quando também adquire um sentido negativo, associado a “armar”, “forjar” (escândalos, calúnias etc.). De um modo geral, o uso atual da palavra “inventar” não se adequa ao campo da arte. Não se “inventa” um trabalho artístico. Não se “inventa” um livro, por exemplo. “Inventar” está mais associado a uma composição que tem a função de solucionar algum problema apresentado. A invenção é a produção de uma imagem antes inexistente, mas que vem a atualizar-se na medida em que ocorre um problema e busca-se uma solução recorrendo ao repertório de imagens já existentes. A etimologia da palavra inventar, cuja origem latina é *in-venire*, indica um deslocamento do que estava disperso, separado, sem uma relação, e que passa a interagir. Produz-se assim uma relação e um uso direcionado para um objetivo, ou para um futuro ainda por se fazer.

Conforme observou Gilbert Simondon (2008, p. 183), apesar de ser impensável a invenção de um objeto sagrado (ao menos que esse inventor seja Deus), cuja característica é, justamente, a recusa de um passado cronológico em favor de uma origem mítica e ancestral, o termo continuou a ser inadequado para referir-se ao ato do artista, mesmo após a arte se “emancipar” do valor de culto⁵ (Benjamin, 1996, pp. 172-4). De todo modo, a palavra “criar” acabou permanecendo como a mais utilizada para se refe-

4 Verbetes “*inventer*” no *Dictionnaire historique de la langue française* (Rey, 1992, p. 1049).

5 *A Obra de Arte na época da sua reprodutibilidade técnica*.

rir ao trabalho do artista. Anteriormente, ela tinha, entre outros, um sentido religioso: “tirar do nada” (tradução do grego *ktizein*), “o sujeito designando Deus” e, em certos empregos, assimilando o ato de criação poética à ação do demiurgo. “Criador” deriva do latim clássico *creator*, “aquele que cria”, aplicado a Deus no latim cristão. Mais tarde, adquire o sentido artístico de “autor de uma coisa nova” e passa a ser adjetivado em “gênio criador”. A palavra “criação” foi inicialmente empregada para se referir a uma criação divina (criação do mundo), depois, a partir de *criador*, “passa a ser empregada em arte com o sentido de ‘ação de criar’ e ‘obra criada’ (1801), particularmente no domínio poético (1810) no centro do debate que a opõe a *imitação*” (Rey, 1992, p. 525).

A sobrevivência desses termos na arte moderna indica uma continuidade na analogia entre o trabalho do artista e o de Deus, ambos resultando em algo original.⁶ Surge uma *arte pura*, que passa a buscar a sua autonomia em relação tanto à representação quanto ao ritual, porém, ainda guarda resíduos de um passado de culto – uma “teologia negativa” –, ou seja, a arte pela arte. Para Walter Benjamin, o advento da fotografia levou a arte a pressentir uma crise iminente, que gerou a rejeição a toda função social e a qualquer determinação objetiva (Benjamin, 1994, p. 174). De todo modo, vejo sentido em acreditar que *inventar* e *criar* fazem parte de um mesmo processo, porém constituem etapas distintas. O que parece ser relevante é o fato de, na modernidade, a arte se constituir como uma criação da qual foi excluída a etapa da invenção. Inventar, por sua vez, tornou-se mais adequado às inovações científicas e tecnológicas, que visam uma prospecção, tendo como alvo uma ação objetiva ou preventiva sem, aparentemente, importar se essa invenção se efetiva em uma criação.

1.1. Inventário e invenção

Em um texto sobre o papel da imaginação na invenção de procedimentos e de objetos técnicos, Gilbert Simondon destaca a potência da imagem como base da antecipação, permitindo a prefiguração de um futuro próximo ou distante e, a partir de uma

6 Segundo o dicionário histórico, a data de origem do uso da palavra *créateur* para designar o “autor” aparece como sendo em 1761 e o adjetivo na expressão “gênio criador” em 1762 (Rey, 1992, p.525).

projeção, o ensaio de soluções em busca de um objetivo (Simondon, 2008, p. 16). Segundo o filósofo, a antecipação recorre a velhos sonhos, contendo o eco das aspirações antigas, conduzindo a ação no presente a partir dessa presença imagética. A invenção, por sua vez, ocorre a partir dessa antecipação, aplicada a uma contingência. Isso quer dizer que a invenção advém de um desejo de ultrapassar um obstáculo. No âmbito da vida comunitária, a imagem mental se materializa também na criação de “objetos-imagens estéticos, protéticos, técnicos”, promovendo uma prospecção em um domínio coletivo (nações, estados, empresas, comunidades) que se manifestam em projetos e em antecipações racionais a curto, médio e longo prazo.

Esse esforço de racionalização coletiva do olhar lançado ao futuro é uma das características do mundo contemporâneo: no século XIX, o recurso ao futuro estava marcado de uma forte carga afetiva e emotiva, colorida de um ideal social, inflada de esperança; a dimensão do futuro permanecia mística e escondia um desejo velado para a transcendência, um refúgio para o desejo de eternidade. Só o passado, com os historiadores cientistas, tinha se tornado matéria da ciência. As necessidades da previsão a longo termo em vista de uma ação introduziram a racionalização na dimensão do futuro e excluíram o mito, ao menos no domínio econômico e demográfico; o tempo começa a se organizar como o espaço; o futuro é anexado pelo saber, ele não é mais o campo privilegiado do operativo, do desejo, ou do querer. E, entretanto, a imagem reencontra sua densidade e sua força que a leva até a antecipação do futuro coletivo, fora e abaixo das racionalizações prospectivas, que são sobretudo extrapolações, mas não verdadeiras invenções⁷ (Simondon, 2008, pp. 16-7).

Para compreensão do que Simondon concebe como “verdadeiras invenções” em oposição a essa *pre(in)venção*, que busca uma antecipação em vista de um controle que

7 “Cet effort de rationalisation collective du regard jeté sur l’avenir est une des caractéristique du monde contemporain: au siècle dernier, le recours à l’avenir était empreint d’une forte charge affective et émotive, coloré de l’idée sociale, gonflé d’espérance; la dimension d’avenir restait mythique et recélait un recours voilé à la transcendance, un refuge pour le désir d’éternité. Seul le passé, avec les historiens scientifiques, était devenu matière de science. Les nécessités de la prévision à long terme pour l’action ont introduit la rationalisation dans la dimension d’avenir et en ont chassé le mythe, tout ou moins en domaine économique et démographique; le temps commence à s’organiser comme l’espace; le futur est annexé par le savoir, il n’est plus le champ privilégié de l’optatif, du désir et du vouloir. Et, cependant, l’image retrouve sa densité et sa force qui la porte vers l’anticipation de l’avenir collectif, en dehors et au-dessus des rationalisations prospectives, qui sont surtout des extrapolations, mais non des véritables inventions.” [Esta, assim como as que seguem, são traduções do autor desta tese.]

limite ao máximo o imprevisto, cabe inicialmente uma compreensão da sua noção de “imagem”. Como indica no título do capítulo de abertura de *Imaginação e Invenção*, ele considera “a imagem como realidade intermediária entre objeto e sujeito, concreto e abstrato, passado e futuro”. No início do texto há uma advertência sobre como o termo “imaginação” pode induzir ao erro, ao vincular as imagens ao sujeito que as produz, e tende a excluir a hipótese de uma “exterioridade primitiva da imagem em relação ao sujeito”⁸ (Simondon, 2008, p. 7). Sua crítica se dirige à grande parte dos pensadores de sua época, para quem a imagem remete a uma “consciência imaginante” (*idem*). Eles definem como ilusório o modo com que a imagem resiste ao livre-arbítrio, quando recusa a se deixar dirigir pela vontade do sujeito, caso em que, para eles, ela “se apresenta segundo suas próprias forças, habitando a consciência como um intruso que vem incomodar a ordem de uma casa para onde ele não havia sido convidado”⁹ (*idem*).

A independência da imagem em relação a um sujeito, remetendo à noção de algo que tem uma existência autônoma, aproxima-se da crítica que Henri Bergson faz à separação entre uma concepção realista e outra idealista da matéria. Para o autor de *Matéria e Memória*, seria falso tanto reduzir a matéria à representação que temos dela, quanto fazer da matéria “algo que produziria em nós representações, mas que seria de uma natureza diferente delas” (Bergson, 1999, p. 1). Para Bergson, a matéria é um conjunto de imagens, e a imagem uma “certa existência, que é mais do que aquilo que o idealista chama uma representação, porém menos do que aquilo que o realista chama uma coisa” (*idem*, pp. 1-2). A imagem para ele tem uma existência situada entre a “coisa” e a “representação”. Há uma potência de agir que subsiste a nessa noção, em oposição a uma consideração da imaginação como instância subjetiva – opondo-se ao real, cujo acesso ocorre essencialmente pela percepção e pela razão –, o que parece nos impedir de compreendê-la como função de realização.¹⁰

Segundo Simondon, o aspecto independente e objetivo da imagem predominou ao longo da história da humanidade, e foi somente a partir do século XVII que a des-

8 “(...) tend à exclure l’hypothèse d’une extériorité primitive des images par rapport au sujet.”

9 “Mais pourquoi exclure comme illusoirs les caractères par lesquels une image résiste au libre-arbitre, refuse de se laisser diriger par la volonté du sujet, et se présente d’elle même selon ses forces propres, habitant la conscience comme un intrus qui vient déranger l’ordre d’une maison où il n’est pas invité?”

10 Texto de apresentação de Jean-Yves Chateau, em *Imagination et invention* (p. XXIII).

criação das imagens em termos subjetivos se impôs. Porém, essa resistência a pensar a carga de exterioridade e de relativa independência das imagens em relação ao sujeito, não impôs efetivamente um domínio sobre elas, cuja força em determinar comportamentos aparece como um tipo de fantasma que assombra o sujeito, apesar de tudo. Para o filósofo, a imagem não é tão límpida como os conceitos, pois ela não obedece com tanta docilidade à atividade do pensamento.

(...) nós só podemos governá-la de maneira indireta; elas conservam uma certa opacidade como uma população estrangeira no seio de um estado bem organizado. Contendo em qualquer medida vontade, apetite e movimento, elas aparecem quase como organismos secundários no seio do ser pensante: parasitas ou auxiliares, elas são como mônadas secundárias habitando em certo momento o sujeito e o deixando em outros. Elas podem ser, contra a unidade pessoal, um germe de divisão, mas elas podem também carregar a reserva de seu poder e de seu saber implícito no momento em que os problemas devem ser solucionados. *Pela imagem a vida mental tem qualquer coisa de social*, pois existem grupamentos, estáveis ou móveis, de imagens em transformação. Pode-se supor que esse caráter ao mesmo tempo objetivo e subjetivo das imagens traduz de fato esse estatuto de quase-organismo que possui a imagem, habitando o sujeito e se desenvolvendo nele com uma relativa independência em relação à atividade unificada e consciente (Simondon, 2008, p. 9).¹¹

O poder fantasmático da imagem seria mais evidente naquelas que possuem mais força, ou seja, na medida em que ela se impuser ao mundo da representação objetiva e da situação presente. Como um fantasma que passa através de uma parede, ela passa a estar presente em diversas situações nas quais incorpora. Como exemplo pode-se pensar nos estereótipos: “o argentino”, “o brasileiro”, que se desenvolve como uma camada configurada, que impede que vejamos aquele diante de quem estamos sem

11 “(...) on ne peut les gouverner que de manière indirecte; elles conservent une certaine opacité comme une population étrangère au sein d’un état bien organisé. Contenant en quelque mesure volonté, appétit et mouvement, elles apparaissent presque comme des organismes secondaires au sein de l’être pensant: parasites ou adjuvantes, elles sont comme des monades secondaires habitant à certains moments le sujet et le quittant à certains autres. Elles peuvent être, contre l’unité personnelle, un germe de dédoublement, mais elles peuvent aussi apporter la réserve de leur pouvoir et de leur savoir implicite au moment où des problèmes doivent être résolus. Par les images, la vie mentale contient quelque chose de social, car il existe de groupements, stables ou mouvants, d’images en devenir. On pourrait supposer que ce caractère à la fois objectif et subjectif des images traduit en fait ce statut de quasi-organisme que possède l’image, habitant le sujet et se développant en lui avec une relative indépendance par rapport à l’activité unifiée et consciente.”

relacioná-lo com essa pré-concepção do que ele deveria nos apresentar. Olhado através de um estereótipo, o objeto torna-se algo que ora coincide ora se afasta dessa configuração. Mesmo no âmbito familiar, ocorre a construção de uma imagem fantasmática que estabiliza uma identidade. Se ela produz uma certa segurança, resulta também em conflitos, sobretudo quando ocorre a dificuldade de uso instrumental dessa imagem para lidar com as situações que se apresentam no decorrer da vida, como nos momentos de mudanças mais radicais, seja ela no âmbito do corpo, como na adolescência, ou quando se busca uma maior independência em relação à família. Esse tipo de imagem fantasmática torna-se um modelo a ser seguido e a antecipação que gera pode resultar em uma atitude preventiva inibidora, redutora de uma maior flexibilidade de conduta e do espírito inventivo para lidar com os imprevistos.

Não admitir essa independência das imagens induz a que elas ajam livremente, circulando e se multiplicando de modo vertiginoso. A reprodutibilidade técnica, assim como as novas tecnologias de produção e transmissão de imagens fez com que essa fantasmagoria se concretizasse em uma vertiginosa multiplicação dos clichês. Segundo Maurício Lissovsky, para os antigos, “imagem” era o que sucedia a uma morte. Atualmente, elas estariam “tomadas por um delírio de onipotência, uma fantasia que encontrou na replicação infinita a justificativa auto-referente de sua existência” (Lissovsky, 2010, p. 9). As imagens-clichês querem “passar”. Elas atravessam nossos corpos e se reproduzem sem que nos permitamos o tempo para elaborá-las. Lissovsky provoca: “como produzir o atrito que perturba o seu deslizamento?”, e ainda, “como impor ao clichê a demora que revela a fragilidade da sua construção, ou evidencia as forças poderosas que agiram na sua composição?” (*idem*, pp. 9-10).

Para ele, “o fotógrafo contemporâneo, o fotógrafo do futuro, é aquele que aprendeu a dispor barricadas de opacidade no percurso da imagem”. A resposta se completa retomando de viés a frase célebre de Moholy Nagy pronunciada na década de 1920: “o analfabeto do futuro será aquele que não souber fotografar”. Lissovsky lembra que esse fotógrafo somos todos nós, possíveis produtores de opacidades e de zonas de penumbra que interrompem a transparência dos clichês, momento em que “nos surpreendemos e hesitamos diante do devir-imagem que nos atinge” (*idem*).

Parece emblemático que a grande reforma de Paris, promovida pelo Barão Haussman, tenha alargado as ruas a fim de que não se conseguisse mais colocar as

barricadas que durante as manifestações impediam a entrada do poder público em certas zonas da cidade. Mais do que o poder manifesto sob a forma da ação policial, era preciso que as imagens do poder, sob a forma da arquitetura, da polícia, dos funcionários e dos serviços públicos – enfim, dos objetos-imagem – circulassem livremente, se impondo como “força-de-lei”¹². As barricadas tornavam esse poder visível e vulnerável na medida em que provocavam uma interrupção no percurso entre ele e o cidadão.¹³ Esse exemplo serve para complementar a ideia de que a imagem, realidade intermediária situada entre o abstrato e o concreto, entre o sujeito e o mundo, não é somente mental, não se impõe como ideologia, no sentido de uma representação distorcida da realidade ou como “visão de mundo”. “Ela se materializa, torna-se instituição, produto, riqueza, é difundida tanto pelas redes comerciais como pelas *mass media* difusoras de informação” (Simondon, 2008, p. 13).¹⁴ Simondon concebe a imagem como resultante de algo, mas também como um germe. Quase todos os objetos produzidos pelo homem são objetos-imagens: “eles são portadores de significações latentes, não somente cognitivas, mas também que impulsionam para a ação (*conatives*) e afeto-emotivas” (*idem*)¹⁵. Simondon define aqui a sua proposta de pensar a imaginação não somente como uma operação de produção e de evocação de imagens, mas também como modo de acolher as imagens concretizadas em objetos, ou seja, a descoberta de um sentido que promove a possibilidade de uma nova existência (*idem*, pp. 13-4).

12 Baseado no ensaio “Crítica da violência”, de Walter Benjamin, Jacques Derrida fez em 1989 uma conferência em Nova York cujo título era *Força de lei: fundamento místico de autoridade*. Giorgio Agamben retoma a ideia de “força-de-lei” de Derrida para pensar o Estado de Exceção como uma força sem lei. Para Agamben, “a força-de-lei flutua como um elemento indeterminado, que pode ser reivindicado tanto pela autoridade estatal (agindo como ditadura comissária), como por uma organização revolucionária (agindo como ditadura soberana)” (Agamben, 2005, p. 61). No *Homo Sacer II, 2, Le Regne et la Gloire*, Agamben retoma a ideia a fim de se aprofundar na genealogia do poder, empreendida por Michel Foucault, buscando distinguir os fundamentos místicos que sustentam essa governabilidade.

13 Convém uma analogia com um trabalho de arte contemporânea que articula essa questão da visibilidade. Trata-se do “Arco inclinado”, de Richard Serra, instalado em uma praça de Nova York. A escultura, que consistia em uma chapa de aço de quatro metros de altura e 40 de comprimento, levemente inclinada na direção de um prédio de escritórios e da corte de justiça, foi retirada depois de um processo judicial. Uma das principais alegações era que ela impedia que a segurança visse o que ocorria na praça por trás do “muro”. (Crimp, 2005, pp. 158-165). [Figura 2]

14 “(...) elle se matérialise, devient institution, produit, richesse, est diffusé aussi bien par les réseaux commerciaux qui par les “mass media” diffusant l’information.”

15 “(...) ils sont porteurs de significations latentes, non pas seulement cognitives, mais aussi conatives et affective-émotives.”

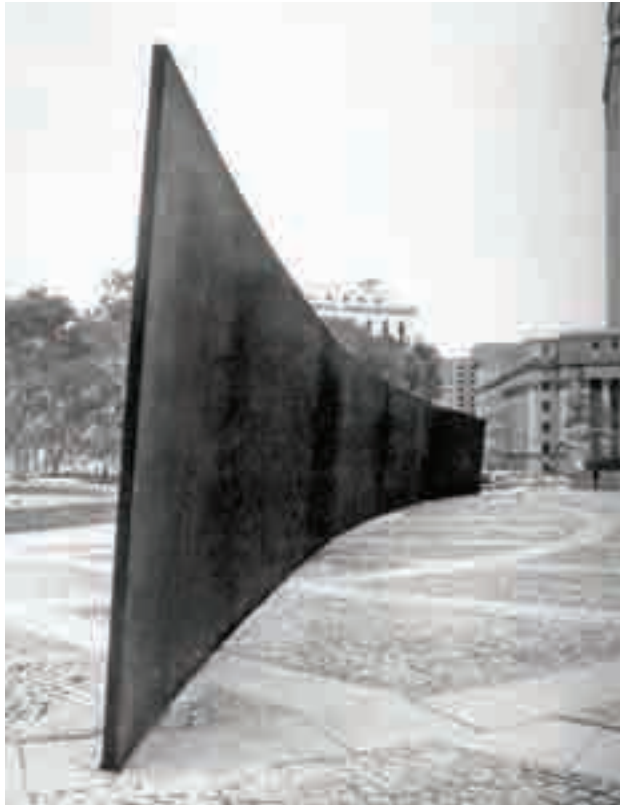


Figura 2_ Richard Serra. *O grande arco* (1981-1989). Vista da escultura sobre a Praça Federal Plaza, em New York.

Os objetos imagens – obras de arte, roupas, máquinas – tornam-se obsoletos e transformam-se em lembranças larvárias, fantasmas do passado, que diminuem de importância com os vestígios das civilizações desaparecidas. A análise estética e a análise técnica vai no sentido da invenção, pois eles operam uma redescoberta do sentido desses objetos imagens percebendo-os como organismos, e solicitando novamente sua plenitude imaginal de realidade inventada e produzida. Toda verdadeira e completa descoberta de sentido é, ao mesmo tempo, reinstalação e recuperação, reincorporação eficaz ao mundo; a tomada de consciência não é suficiente, pois os organismos não têm somente uma estrutura cognoscível, eles se estendem e se desenvolvem. É uma tarefa filosófica, psicológica, social, *salvar os fenômenos*, reinstalando-os no *devenir*, re-colocando-os em invenção através do aprofundamento da imagem que eles abrigam (Simondon, 2008, p. 14).¹⁶

16 “Les objets-images – œuvres d’art, vêtements, machines – entrent en obsolescence et deviennent des souvenirs larvaires, fantômes du passé qui s’amenuisent avec les vestiges des civilisations disparues. L’analyse esthétique et l’analyse technique vont dans le sens de l’invention, car elle opèrent une redécouverte du sens de ces objets-images en les percevant comme organismes, et en suscitant à nouveau leur plénitude imaginal de réalité inventée et produite. Toute véritable et complète découverte de sens est en même temps réinstallation et récupération, réincorporation efficace au monde; la prise de conscience ne suffit pas, car les organismes n’ont pas seulement une structure connaissable, ils tendent et se développent. C’est une tâche philosophique, psychologique, sociale, de sauver les phénomènes en les réinstallant dans le devenir, en les remettant en invention, par l’approfondissement de l’image qu’ils recèlent.”



Figura 3_ Eugène Atget. Chiffonnier, Porte d'Asnières, 17^o arrondissement, 1913.

Este trecho remete ao gesto do *chiffonnier* [Figura 3], personagem conceitual de Walter Benjamin, que alude à atitude do historiador como aquele que recolhe o refugo, o trapeiro que cata os vestígios materiais dispersos e promove uma montagem. Não para produzir uma narrativa lógica, mas para colocar em um movimento dialético aquilo que havia sido descartado pela grande história (cf: Didi-Huberman, 2000, p.104). Trata-se de uma leitura do “inconsciente do tempo”. Quer dizer, “ler aquilo que nunca foi escri-

to” (Benjamin, 1994, p. 434).¹⁷ Tarefa que se dá a partir de dois quadros simultâneos: uma *arqueologia material*, a do *chiffonnier* que recolhe a memória das coisas (objetos que já tiveram utilidade e se tornaram dejetos), com “olhar meticuloso de antropólogo atento aos detalhes”, despindo-se das hierarquias que separam os fatos em significativos e desprezíveis; uma *arqueologia psíquica*, “pois é no ritmo dos sonhos, dos sintomas ou dos fantasmas, é no ritmo dos recalques e do retorno do recalado, de latências e de crises, que o *trabalho* da memória se concilia diante de tudo” (Didi-Huberman, 2000, p. 104). Recolhendo esses vestígios, produzindo imagens a partir desses refugos, numa “tarefa filosófica, psicológica, social”, prepara-se a mesa com as peças limpas que estavam adormecidas sob a crosta de poeira. Abre-se a possibilidade da invenção, forma com que a imaginação se coloca em ato.

É preciso, portanto, prever, o que não se trata somente de ver, mas de compor uma solução a partir da constatação do problema e dos desejos de futuro que se aninham nas imagens do passado.¹⁸ Esse impulso irá fazer com que solicitemos imagens que comporão uma possibilidade de ação. Inventar, portanto, corresponde a uma situação na qual ocorre um problema, uma interrupção causada por um obstáculo, ou seja, uma descontinuidade servindo como um bloqueio para a realização de um projeto. Ela é a força que impulsiona a aparição de uma “compatibilidade extrínseca entre o meio e o organismo e a compatibilidade intrínseca entre o subconjunto de ações” (Simondon, 2008, p. 139) ¹⁹. A invenção pode se manifestar de formas mais simples ou mais complexas. Pode ser somente um desvio, pode ser a fabricação de um instrumento, a associação de diversas pessoas para realização de uma tarefa, a criação de uma obra etc.

Simondon usa um exemplo bem prosaico para ilustrar o que entende por inven-

17 Frase de Hofmannsthal usada em epígrafe da seção *M* do *Livre des passages*: “*Lire ce qui n’a jamais été écrit.*” (*Der Tor und der Tod*) (1894). (Benjamin, 1989, p. 461)

18 Uma das passagens mais densas de *a Pequena História da Fotografia*, de Walter Benjamin, expõe a sua perspectiva em relação ao anacronismo das imagens e a sua proposta de uma leitura das fotografia de modo a observar como a “centelha do acaso”, uma espécie de assinatura, chamuscou a imagem. Algo que não faz parte daquilo que o fotógrafo, ou o autor, previu, mas que insistiu em invadir a imagem “apesar de tudo”: “Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo olhando para trás” (Benjamin, 1996, p. 94).

19 “L’invention est l’apparition de la compatibilité extrinsèque entre le milieu et l’organisme et de la compatibilité intrinsèque entre les sub-ensembles de l’action.”

ção. Um rochedo rola de uma montanha e interrompe um caminho. Vários viajantes se veem diante do problema (*idem*, p. 140). O acúmulo de pessoas cujo caminho fora interrompido faz com que se crie uma simultaneidade de expectativa e de necessidade. Esse encontro produz a possibilidade da união de esforços para mover a rocha. A antecipação e a previsão não são suficientes, pois todos os viajantes poderiam prever que, se não tivesse o rochedo, poderiam passar. Precisava que essa antecipação remetesse ao presente, modificando a estrutura e as condições de operação que se apresentavam. No caso do rochedo, foi necessário uma antecipação coletiva que modificou cada uma das ações individuais para que se construísse um sistema de sinergia que possibilitasse o deslocamento da pedra. Apesar da constatação do problema ter acontecido gradativamente, na medida em que cada um se deparava com o bloqueio, a solução apareceu com um esforço conjunto e simultâneo.

Para analisar o papel da imagem a partir desse evento, e pensar como elas se convertem em invenção, farei uma breve síntese dos três momentos do ciclo contínuo de vida das imagens, conforme apresentado por Simondon. O primeiro momento é o da imagem como espera e antecipação, o segundo é o da imagem como percepção e o terceiro é a imagem *a posteriori*, ou seja, como impressão. A invenção surge a partir dessas três etapas: uma antecipação que se converte em uma percepção que nos faz nos depararmos com um problema que remete a uma imagem que confrontamos com outras, a fim de ultrapassá-lo. A noção de imagem que advém desse ciclo é a de um sistema ativo de recepção de dados sensoriais que, em certos casos, pode se apresentar como um “modo de compatibilidade plurissensorial” (*idem*, p. 146)²⁰, fornecendo uma reserva de solução para a invenção concreta. Nesse caso a imagem pode ser vista como um mapa que fornece outros itinerários para nos desviarmos do obstáculo. Pode-se relacionar o hábito dos animais em marcar o território com esse reconhecimento que permite um maior domínio do meio, o que significa estar mais apto a se locomover naquele espaço e a lidar com seus predadores e com suas presas. A capacidade de domínio do território serviu para ilustrar a noção de *perspectivismo* com que o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro definiu a diferença entre uma concepção materialista, correspondente à per-

20 “mode de compatibilité plurisensorielle.”

cepção difundida no ocidente, e a concepção animista dos ameríndios.²¹

A noção de perspectivismo, usada por Eduardo Viveiros de Castro, mostra que os índios Tupinambás, grupo no qual se concentrou por um período mais longo da sua pesquisa, ao se relacionarem com a floresta durante uma caçada, por exemplo, temem a perda do “ponto de vista”. Isso quer dizer que, em sua concepção animista do mundo, o estado de humanidade não é uma condição anterior exclusiva do homem enquanto ser biológico. Alguns seres podem atingir esse estado de humanidade e, perante eles, o ser humano é posto hierarquicamente em uma posição de inferioridade e, ao invés de caçador, virar presa. Esse estado de humanidade se aproxima dessa capacidade de reconhecer os caminhos na floresta, produzir “mapas mentais” que permitem domínio do espaço e do tempo, produzir relações entre sons e imagens, antecipar os imprevistos, pensar soluções. Enfim, o estado de humanidade na cultura ameríndia implica em uma reserva de potência que não se apresenta em ato, mas como uma antecipação do futuro, fruto da sustentação de um ponto de vista que potencializa a possibilidade da invenção. Segundo os índios, deve-se evitar encarar um animal quando nos deparamos com ele na floresta, pois esse olhar pode resultar na perda do ponto de vista, ou seja, uma redução da capacidade de compor com as imagens e de reger a relação do seu corpo com o mundo. Nesse momento, é ele, o animal, que passa a ter esse estado de humanidade e o caçador torna-se presa (cf.: Viveiros de Castro, 2002, pp. 347-99).

Percebo nessa recusa em encarar o animal um modo de desativação do dispositivo no qual o sujeito se situava de modo vulnerável. Há nesse ponto, a meu ver, uma aproximação com a noção de *désœuvrement*, central no pensamento de Giorgio Agamben²². O filósofo percebe uma conexão sabática entre a glória e o *désœuvrement*. Ou seja, nenhum ser teria a capacidade de não fazer, que seria possível somente a Deus, detentor da possibilidade de escolha. Logo, aproximar-se de Deus seria experimentar essa potência de não agir. Agamben recorre a Spinoza para se referir a uma paz interior, um

21 Uma síntese simplificada aparece na conferência de Viveiros de Castro intitulada “A morte como quase acontecimento”, gravada em 2009 para o programa *Café Filosófico*, da TV Cultura. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=Zdz8U9_8YVU. Acesso em 05/08/2011

22 No ciclo de encontros *Traversées philosophiques*, no théâtre Odéon, Agamben conversou com Martin Rueff no dia 12/11/2009, tendo como ponto central o seu livro *Le Règne et la Gloire, homo sacer, II, 2*. O título do encontro foi a pergunta “Porque o poder tem necessidade de glória?” (*Pourquoi le pouvoir a-t-il besoin de gloire?*). Em sua fala Agamben chamou atenção para a importância do termo *désœuvrement* no seu pensamento. http://www.theatre-odeon.fr/en/documentation/medias/accueil-f-339.htm?id=60&startView=0&search_document=simple. Acesso no dia 22/09/2011.

contentamento, “uma alegria que nasce do fato de o homem se contemplar a si mesmo e à sua capacidade de agir.”²³ (Spinoza, 1973, p. 263). Ou seja, trata-se da contemplação de sua própria potência, consistindo em uma operação que torna improdutivo toda potência de agir e de fazer. Nesse sentido, para Agamben, *désœuvrement* e glória seriam, de fato, a mesma coisa (Agamben, 2008, p. 372). Poder não fazer seria uma condição de liberdade que não coincide com uma inércia ou uma apraxia, mas na contemplação da própria potência de agir e de viver. Algo que só se dá a partir da desativação daquilo que impulsiona a sua reação. Como o olhar do animal que demanda uma correspondência para agir. Não encarar o bicho não implica em uma fraqueza, mas na possibilidade de não escolha. Há nesse movimento a desativação do processo, uma interrupção no fluxo contínuo, tornando a demanda do olhar do animal inoperante. Para Agamben, “o *bios* coincide aqui sem resto com a *zoé*.”²⁴ O *désœuvrement*, ao tornar inoperante as funções específicas do vivente, “liberando o homem de seu destino biológico ou social, o destina a esta indefinível dimensão que nós somos habituados a chamar de política” (Agamben, 2008, p. 374). A política não é, portanto, nem um *bios*, nem uma *zoé*, mas a dimensão que o *désœuvrement*, “ao desativar as práticas linguísticas e corporais, materiais e imateriais, abre e determina sem cessar ao vivente.” (*idem*)²⁵. Esta desativação passa pela fragmentação das totalidades, que determinam essa oposição entre vida social e vida biológica ou entre arte e política. Inventariar os gestos e as práticas discursivas é, a meu ver, uma das principais modalidades para a construção dessa abertura para a escolha da liberdade que funda todo gesto político.

Agamben detecta uma forte dimensão teológica nos governos contemporâneos, que tentam capturar esse espaço onde haveria a real possibilidade de uma ação política. Assim, o poder se impõe ao incluir o *désœuvrement* dentro dos próprios dispositivos nos quais ele se manifesta direta ou indiretamente. Para o filósofo italiano, esta desativação, que teria em seu cerne um caráter político, seria justamente aquilo que a “máquina da economia e da glória” procura, sem descanso, capturar. O exercício político depende

23 *Ética*, livro IV, Proposição LII.

24 *Bios* e *Zoe* são termos gregos usados para designar, respectivamente, a vida social e a vida biológica.

25 “Le politique n’est ni un *bios*, ni ni une *zoé*, mais la dimension que le *désœuvrement* de la contemplation, en désactivant les pratiques linguistiques et corporelles, matérielles et immatérielles, ouvre et assigne sans cesse au vivant.”

dessa capacidade de desativação da oposição entre *zoé* e *bios*. É preciso portanto tornar inoperante as imagens, assim como os objetos e a língua. Para isso, convém conhecer, mapear, inventariar, listar, ou recorrer a qualquer outra modalidade de produção de uma dimensão de visibilidade e de lisibilidade. Um lugar onde se possa dispor e manusear os fragmentos.

Insistir na dimensão poética dos arquivos e das coleções, assim como no inventário como uma prática que torna disponível esse uso poético tem, em última instância, o objetivo de pensar nos modos com que se monta os objetos em uma mesa e no momento em que se promove uma parada na qual assume-se uma posição a ser compartilhada.

Agamben percebe no poema essa força política que se manifesta na operação linguística que torna inoperante a própria língua. Do mesmo modo pode-se conceber uma operação fotográfica que torna inoperante a própria fotografia enquanto unidade, uma prática artística que torna inoperante a própria arte, e assim por diante. A língua, ao desativar suas funções comunicativas e informacionais, “repousa nela mesma, contempla sua própria potência de dizer e se abre dessa maneira a um novo uso possível.” A dimensão autoral é fundamental nesse processo, pois não é o indivíduo que escreve os poemas, mas “este sujeito que se produz no momento em que a língua se tornou inoperante”. Retirar os objetos de seu estado funcional, ou retirar o sujeito de sua condição social ou biológica, são, assim como o poema, um modo de observação da própria língua, da sociedade, da natureza e dos gestos em geral. Inventariar essa observação consiste em produzir registros, reunir índices que, colocados lado a lado, produzem uma parada nos modos com que as composições vinham se manifestando de forma recorrente. Enfim, cada campo pode produzir sua forma de desativação:

O que a poesia cumpre pela sua potência de dizer, a política e a filosofia devem realizar pela potência de agir. Suspendendo as operações econômicas e biológicas, elas mostram o que pode o corpo humano, elas o abrem a um novo uso possível. (Agamben, 2008, p. 375)²⁶

26 “Ce que la poésie accomplit par la puissance de dire, la politique et la philosophie doivent accomplir par la puissance d’agir. En suspendant les opérations économiques et biologiques, elles montrent ce que peut le corps humain, elles l’ouvrent à un nouvel usage.”

Portanto, a organização prévia de um território torna-se uma das condições de possibilidade de resolução de problemas e de desativação de uma força contrária. Por sua exploração múltipla e variada, pode-se desenvolver imagens compatibilizando os dados de diversos sentidos, fornecendo os desvios possíveis, que são mais facilmente perceptíveis na medida em que essas imagens se tornam mais precisas. Como destacou Georges Didi-Huberman, com a ideia de que há um “inconsciente da história”, não se trata somente de mapear o espaço. Implica em uma leitura do tempo passado através dos vestígios, recolhidos e remontados, a fim de que haja a possibilidade da leitura de um tempo vindouro. Antecipação que visa à escolha da atitude a ser tomada ou, simplesmente, a tornar inoperante um movimento contínuo.

No caso das ações do exército romano, por exemplo, havia os áugures e os arúspices que iam para o campo de batalha com a responsabilidade de saber se o momento era favorável para o ataque. Para isso, era preciso perceber as analogias entre um microcosmos onde se promovia a leitura/escritura e os movimentos cósmicos. Relação entre o “visceral e o sideral” (Didi-Huberman, 2010a, p. 23). Fazia-se a leitura nas linhas das mãos, nos voos dos pássaros, nas entranhas de um animal, no fígado ou nos desenhos dos astros no céu. De todo modo, trata-se de recrutar, de maneira seletiva, os rastros ocultos e, a partir do jogo, promover uma montagem e uma interpretação, uma escrita e uma leitura.

O que se mostra muitas vezes paradoxal nas leituras e na mitologia oracular é a inevitabilidade do destino. Ou seja, há um destino do qual não se pode fugir. Podemos somente compor, para que ele se realize da melhor forma. Como no caso de Édipo, qualquer tentativa de fugir do destino fará com que nós o encontremos inevitavelmente. (Rosset, 1984, pp. 28-31) A função das previsões não seria, portanto, evitar o destino, que seria da ordem do irrepresentável, mas fornecer um novo conjunto de imagens com as quais se torna possível uma nova composição que potencialize o sucesso de um empreendimento que foge da rotina e, por isso, exige uma maior perspicácia e um espírito inventivo.

A situação problemática, a proximidade do objetivo e a intensidade da motivação criam um campo que entra em interação com toda a população de imagens mentais, condensando a experiência passada. Ocorre então uma polarização: se as imagens do passado têm uma força muito pregnante, ou se, pelo contrário, elas são um tanto neu-

tras, não haverá a condição de base para a invenção de um modo de superar o obstáculo. Por imagens pregnantes compreende-se aquelas geradas por situações violentamente estimulantes – emoção intensa, alucinógenos, uma recompensa ou uma punição – que não deixam imagens “facilmente utilizáveis” (Simondon, 2008, p. 152). Outro caso semelhante ocorre quando algumas soluções se apresentam como as mais viáveis (como o prosaico exemplo da espera de um transporte por um tempo mais do que suficiente para se chegar ao objetivo caminhando, ou para se buscar outra alternativa). O poder se manifesta oferecendo um leque limitado de opções que não se caracteriza, efetivamente, por um estímulo à invenção (situada no limite da subversão), mas, justamente, por recalca-la. Afinal, “a imagem fortemente polarizada de um esquema ou de um projeto, do desejo ou da crença, não pode ser matéria de verdadeira invenção prática em relação ao real, mas somente um conteúdo de fantasmas” (*idem*, 2008, pp. 152-3).²⁷ Nesse caso, há, de um lado, as soluções técnicas prontas, que restringem a busca por outras vias e, de outro, os sonhos e desejos que se limitam ao campo da ficção e do devaneio.

Para Simondon, o processo de invenção se formaliza mais perfeitamente quando se produz um objeto destacado, ou “uma obra independente do sujeito, transmissível, podendo ser posta no comum, constituindo o suporte de uma relação de participação cumulativa” (*idem*, p. 163).²⁸ Tanto os humanos como os animais teriam a capacidade de se organizar para transpor um obstáculo e se agenciar com o meio, porém, o que faltaria nas sociedades animais é o poder de criar objetos. Os objetos criados pelos animais, como o ninho, por exemplo, que fornece o calor e a proteção, se desfaz junto com o desaparecimento do casal ou do grupo que lhe deu existência. Na natureza, é nas formas mais elementares, como o húmus da floresta ou os esqueletos de corais, que a conservação do objeto legado pelas gerações precedentes é mais eficaz como suporte de organização das gerações seguintes. Mas, nesse caso, não houve uma invenção que se efetivou em criação.

O objeto destacado de quem o produziu pode ser experimentado por outros seres que o reutilizam, pegando como ponto de partida o esforço de seus predecessores.

27 “(...) l’image fortement polarisée du schème ou du projet, du désir ou de la crainte, ne peut être matière de véritable invention pratique portant sur le réel, mais seulement un contenu de phantasmes.”

28 “(...) une œuvre indépendante du sujet, transmissible, pouvant être mise en commun, constituant le support d’une relation de participation cumulative.”

Para Simondon, criação é “a constituição de uma coisa podendo existir e ter um sentido de maneira independente da atividade do vivo que a fez”. Ela permite o desenvolvimento de “um tecido de invenções, pegando apoio umas sobre as outras, a mais recente englobando a precedente”.²⁹ Logo, para ele, a invenção que resulta na criação de um objeto, seja ele técnico ou estético, tem a potência de criação de um comum. Isso quer dizer que a produção de objetos, sejam eles sagrados, estéticos ou técnicos produzem elos comunitários.

Ao instituir um comum, o autor se ausenta. Faz parte da história de várias invenções a dúvida em relação à paternidade. O autor é uma sombra, somente. Seja uma invenção técnica, como o avião ou a fotografia, ou uma invenção estética, a criação resultante se manifesta como uma potência de agir que extrapola a dimensão do indivíduo autor. Ao falar dos intercessores, Deleuze observa que “o estilo tem necessidade de muito silêncio e trabalho para produzir um turbilhão no mesmo lugar, depois, lança-se como um fósforo que as crianças vão seguindo na água da sarjeta” (Deleuze, 1992, p. 167). A criação não é oriunda de uma subjetividade mas de montagem e de composições: “a criação são os intercessores”. “Fictícios ou reais, animados ou inanimados, é preciso fabricar seu próprios intercessores” (idem, p. 156) Podem ser pessoas, plantas, coisas ou animais com os quais se estabelece um encontro que irá, efetivamente, possibilitar uma invenção.

A criação depende da invenção que, por sua vez, se movimenta em função de um obstáculo, da necessidade de um desvio que, inevitavelmente, mais cedo ou mais tarde, será compartilhado, criando um comum. Para Deleuze, “um criador é alguém que cria suas próprias impossibilidades, e ao mesmo tempo cria um possível”. A invenção surge de um problema comum e se conforma na composição que o cientista, o artista ou o filósofo faz com os seus intercessores. Desse invento produz-se uma criação autônoma, que se distingue de sua origem cronológica e se institui como um pensamento automovente. (idem, 152)

Uma das chaves de entrada no que quero delimitar como invenção atravessa as

29 “(...) ce n’est pas la capacité de spontanéité organisatrice que manque aux sociétés animales que le pouvoir de création d’objets, si l’on entend par création la constitution d’une chose pouvant exister et avoir un sens de manière indépendant du vivant que l’a faite. La création d’objets permet le progrès, que est un tissu d’inventions prenant appui les uns sur les autres, le plus récemment englobant les précédents (Simondon, 208, p. 164).”

artes, as ciências e a filosofia. Deleuze observa que não há privilégio de uma dessas disciplinas em relação a outra, se é que poderíamos chamar cada uma delas de disciplina: cada uma delas é criadora³⁰ (Deleuze, 1992, p. 154). Ao deslocar a dimensão criativa do âmbito de uma disciplina, de um meio ou de uma prática específica, pretendo pensá-la como uma modalidade de pensamento dinâmico que se produz a partir de um exercício que chamo aqui de inventário. A invenção, parte central do processo que irá orientar a criação, não se manifesta como uma prática disciplinar, mas como uma atividade cotidiana, em contínua atualização. Seja de modo inconsciente, compondo involuntariamente um inventário das imagens necessárias para superar um obstáculo; ou como uma tática consciente, reunindo um repertório de imagens e palavras que servirão para uma ação direta no mundo. Leitura e releitura, escritura e reescritura. Recolher palavras, textos, imagens e sons, fragmentar o mundo, “rachar as palavras”, esgarçar as imagens, a fim de compor uma criação que se apresente como uma forma autônoma. Objeto-processo - técnico, estético ou sagrado - que servirá de intercessor para outras invenções.

Ao colocar lado a lado as palavras invenção e inventário, começo a perceber a necessidade não mais de produzir novas fotografias ou de subverter o que está programado no aparelho. Pode-se jogar com todos os elementos inscritos previamente no programa e produzir, ou reproduzir, mais uma imagem clichê. O que vai importar é como essa imagem irá se relacionar com outras. Nesse sentido, penso o inventário como forma básica de composição de imagens que torna possível uma invenção.

Segundo o dicionário, inventariar significa nomear e enumerar uma quantidade de objetos ou imagens. O inventário é, assim como a invenção, movido por um problema. Seja o inventário dos bens de uma família ou um inventário fotográfico de caixas d'água na Europa, a conotação pejorativa do termo acabou predominando como um modo de referência a um procedimento técnico de enumeração, sem outro objetivo a não ser informar sobre a existência daqueles elementos escolhidos e agrupados sob um mesmo critério. Nesse sentido, inventário não tem autor. São puras descrições. Servem apenas para marcar uma existência. Quem faz um inventário é portanto um mediador do processo. Talvez exerça o mesmo papel de um simples técnico da polícia que vem

30 “O verdadeiro objeto da ciência é criar funções, o verdadeiro objeto da arte é criar agregados sensíveis e o objeto da filosofia, criar conceitos”.

recolher os indícios de um crime. Mas, ao invés de querer provar algo, o “artista inventariante”, ou o “artista inventor” não visa encontrar um culpado a fim de prescrever uma punição. Seu papel é simplesmente produzir índices de uma existência, apontando para um futuro aberto para outras invenções possíveis.

1.2. A ascensão de um ponto de vista

A fim de nos situarmos em relação ao trabalho do casal Bernd & Hilla Becher, convém fazer um breve histórico da produção fotográfica na Alemanha após a Primeira Grande Guerra. Nos anos 1920, parece se definir uma polarização. De um lado havia Lazlo Moholy-Nagy (1895-1946), que buscava estender os limites da imagem fotográfica sem se importar com as especificidades da técnica, e, do outro, os fotógrafos do movimento *Neue Sachlichkeit*, ou Nova Objetividade que, menos interessados nas experimentações formais, voltam a sua atenção ao objeto a ser fotografado. Em 1922, Moholy-Nagy publica um ensaio chamado “Produção-Reprodução”, no qual ele designa os dois principais aspectos da fotografia: um preciso realismo (reprodução) e um experimento visual (produção). Nesse texto, o artista húngaro preconiza que a noção prévia de “reprodução” deve ser quebrada para que se siga na direção da produção de imagens novas. Ele acreditava que a fotografia era a arte do futuro e que através da exploração dos seus limites seria desenvolvida uma nova percepção que romperia uma visão ultrapassada que ainda permanecia.

A Europa passava por diversas mudanças: Primeira Guerra Mundial, Revolução Russa, crescimento das cidades, aceleração do processo de industrialização, automóveis, aviões, cinema, telefone, etc. Lazlo Moholy-Nagy mudou-se para a Alemanha após a guerra, indo lecionar na escola de artes *Bauhaus*, onde colocou em prática suas ideias influenciadas pelo construtivismo russo. Moholy-Nagy buscava na fotografia uma linguagem universal e, como Alexander Rodchenco (1891-1956), na União Soviética, via a necessidade de novas formas de percepção para aquele novo mundo que estava surgindo após a queda do regime czarista.

Importante destacar o papel de Kazimir Malevich (1878-1935) como orientador teórico da vanguarda russa, a partir da formulação da poética do Suprematismo, em

1913, com a proposta de uma arte abstrata que identificasse a ideia e a percepção. Negando tanto um fim social quanto a pura esteticidade, Malevich propõe um programa de formação intelectual que pressupõe a concepção de um mundo “sem objetos” e “sujeitos”, que, na sua utopia arquitetônica, passariam a se exprimir de uma única forma, implicando em uma abolição da propriedade das coisas e das ideias. Para isso, o artista russo propõe um conhecimento do mundo como “não objetivo”, no qual a arte seria um meio para a redução do objeto à não objetividade e do sujeito à não subjetividade (Argan, 1992, p. 324).

A proposta construtivista não se diferenciava muito da Suprematista, mas visava uma intervenção social, uma ação política. Rompia-se com a representação e com a hierarquia entre as artes que se unificavam no projeto de construção revolucionária, que se manifestava na evidência da sua funcionalidade. Este programa, que não terá sequência na União Soviética após a morte de Lênin, exercerá grande influência na formação do método didático da *Bauhaus*. Ancorado em uma proposta pedagógica de transformação social pela arte, que se irradiaria democraticamente a partir da educação e da indústria, Moholy-Nagy percebe a fotografia como uma forma de escrita inovadora e potencialmente acessível a todos. Um meio para a desfamiliarização com os modos de percepção anteriores que estariam contaminados pela gramática da pintura clássica, cujos sintomas eram o uso da perspectiva linear, a ausência de movimento, a visão a partir da altura do olho humano em direção ao horizonte, a gradação dos tons de cores, o tipo de luz e de moldura, entre outros resquícios acadêmicos.

O projeto de democratizar um olhar mais sofisticado encontra resistência nos meios conservadores que viram na proposta de Moholy-Nagy e Rodchenco um formalismo vazio. Seus críticos acreditavam que a fotografia, para servir aos novos regimes, deveria buscar uma estética que possibilitasse a comunicação com as massas. Rodchenco rebate as críticas, afirmando que uma política revolucionária como a russa seria incompleta se não fosse acompanhada de uma quebra nos velhos hábitos de percepção e representação. “Nós precisamos retirar a cortina dos olhos”, afirmava Rodchenco, acreditando na possibilidade de um mundo livre das ideologias, que pudesse ser percebido igualmente por todos. Moholy-Nagy compartilhava uma perspectiva utópica semelhante, preconizando uma potencialização do olhar humano que se beneficiaria dos recursos óticos das máquinas para perceber de modo mais claro a realidade. Sua

posição radical em favor das novas tecnologias contra a velha pintura despertou reações contrárias dentro da própria *Bauhaus*, em pintores como Paul Klee, Kandinsky, Oskar Schlemmer e Lyonel Feininger.³¹

Independentemente dessa aparente polarização entre a subjetividade da pintura e a objetividade da fotografia, observa-se na proposta de Nagy, batizada por ele próprio de *Neue Optik (Nova Visão)*, um alinhamento com os preceitos estéticos que surgem na modernidade e se apresentam claramente na “arquitetura dos engenheiros”, na qual o uso das estruturas aparentes e de vidros oferecia uma transparência através da qual o processo de fabricação era apresentado. “A luz e o ar atravessam livremente as paredes, e assim o espaço interior já não se distingue, no essencial, do grande universo de espaço do exterior” (Pevsner, 1995, p. 215). A Torre Eiffel (1887-89) serviu como símbolo dessa nova proposta construtiva, que se estendia a todos os campos artísticos e marcava a epistemologia moderna. Frank Loyd Wright chamou de “eterealização” essa tendência na arquitetura, um processo de “conquista do espaço, o franquear de grandes distâncias, a coordenação racional de elementos heterogêneos”, que mostrava de modo “evidente a íntima ligação que existe entre essa paixão pelo planejamento e as características do estilo da arquitetura do século XX” (*idem*). Nessa nova tendência arquitetônica não havia símbolos decorativos ou qualquer forma cuja utilidade fosse esconder a estrutura ou definir um estilo. O próprio prédio da *Bauhaus* (1925-26), em Dessau, projetado por Walter Gropius (1883-1969), diretor da Escola, seguia essa tendência, integrando o interior ao exterior através dos grandes vidros e espaços internos intercomunicáveis. A busca de Moholy-Nagy era por essa mesma transparência. A imagem técnica como uma pintura de engenheiro, na qual ficassem claros os mecanismos de sua construção. A luz como principal elemento de conexão entre os elementos heterogêneos dispersos no espaço. Sua intenção era estender ao máximo os limites da imagem e decompô-la de modo a compreender sua estrutura e seu funcionamento. O automatismo do processo, que levou Nagy a admirar as fotografias realizadas por fotógrafos amadores, em detrimento do conservadorismo da fotografia acadêmica, indicava, para ele, a potência dessas imagens em despertar democraticamente uma nova dimensão do olhar, que gerasse

31 Feininger, cujos filhos se tornariam fotógrafos, critica a postura de Moholy-Nagy por preconizar a imagem técnica como a arte do futuro, afirmando que as novas tecnologias nunca descartariam a pintura, que pressupõe um “olhar para o interior” (Hambourg, 1989, p. 26).

uma outra visão do mundo.

Além dos que ainda confiavam na complexidade expressiva da pintura, Moholy-Nagy foi criticado por fotógrafos que acreditavam que o principal valor da fotografia era o seu poder de registrar com precisão a imagem dos objetos. Este grupo, representado principalmente por Albert Renger-Patzsch (1897-1966), considerava a proposta de Nagy formalista e equivocada, chamando-o de “pictorialista amador com roupas modernas” e destacava a necessidade de uma atitude de “respeito pela integridade do objeto que esteve diante da lente” (Hambourg, 1989, p. 31). Renger-Patzsch acreditava que o principal valor da fotografia era a sua habilidade em mostrar com absoluta precisão a textura e os detalhes dos objetos. Entre outros fotógrafos que seguiram essa tendência, cabe destacar August Sander (1876-1964), com sua galeria de retratos, e Karl Blossfeldt (1865-1932), com suas fotografias de detalhes da flora. Seguindo uma via bem distinta dos pictorialistas que buscavam injetar um caráter artístico por meio do manuseio do processo fotográfico, esses três fotógrafos tinham em comum a busca por uma objetividade. Contudo, é importante diferenciar a natureza do trabalho de cada um.

O inventário de fisionomias construído por August Sander tornou-se uma das mais importantes obras da história da fotografia modernista. “Subitamente o rosto humano apareceu na chapa com uma significação nova e incomensurável. Mas não se tratava mais de retratos. Do que se tratava então?” Walter Benjamin escreveu certa vez sobre Sander afirmando que “o mérito eminente de um fotógrafo alemão é ter respondido a essa questão”. A resposta de Sander se dá por duas vias, a primeira, na sua relação com a coisa fotografada, que Benjamin define, pelas palavras de Goethe, como uma “terna empiria que se identifica intimamente com o objeto e se transforma em teoria”. A segunda, com a organização em série, que permitiu a Adolf Doblin³² destacar o ponto de vista científico do artista. Benjamin conclui que “a obra de Sander é mais que um livro de imagens, é um atlas no qual podemos exercitar-nos”. (Benjamin, 1996, p. 103)³³.

32 Adolf Doblin foi médico neurologista e escritor, autor de *Berlin Alexanderplatz*, adaptado para o cinema por Rainer Werner Fassbinder. Benjamin cita o seguinte trecho de Doblin em *Pequena história da fotografia*: “Assim como existe uma anatomia comparada, que permite pela primeira vez ter uma concepção geral da natureza e da história do órgão, esse artista praticou a fotografia comparada, alcançando assim um ponto de vista científico situado além da fotografia de pormenores.” (Doblin, A. In.: Benjamin, 1996, p. 103.)

33 *A pequena história da fotografia*.



Figura 4 _ August Sander: carvoeiro berlinense, peão, envernizador, meninas cegas, secretária alemã.

Além de seu valor estético, o grande projeto tipológico de Sander, *Homens do Século XX*, composto de centenas de retratos “organizados em 45 tipos sociais básicos, hierarquicamente definidos” (Lisovsky, 1995, p. 37), constituiu uma evidência da diversidade do povo alemão. [Figura 4] Em 1934, seu livro *Antlitz der Zeit (Rosto do Nosso Tempo*, publicado em 1929) foi recolhido e os exemplares destruídos pelo governo alemão.

Com a ascensão do governo nazista na Alemanha, esses movimentos se dispersaram. A *Bauhaus* foi fechada em 1934 e Moholy Nagy foi para Chicago, onde abriu a *Nova Bauhaus*. Após a Segunda Guerra, com a Alemanha tentando se recuperar do trauma e das ruínas, ganhou destaque um movimento chamado *Fotografia Subjetiva*, liderado por Otto Steinert. Nesse ambiente, no final dos anos 50 surge o casal Becher, com suas fotografias neutras, vazias e silenciosas. Ao contrário da busca subjetiva de

Steinert, Hilla (1934) e Bernd Becher (1931-2007) tinham como proposta o apagamento de traços subjetivos nas imagens por meio de um sistema de produção e de exposição estritamente orientado. Tal método abre uma via que se distancia do embate que havia no campo da fotografia moderna, que, fora da produção alemã, pode ser ilustrado pela polarização entre a “fotografia pura e direta” de Alfred Stieglitz (1864-1946) e a “manipulada e construída” de Man Ray (1890-1976) (Fatorelli, 2003, p. 85). Esta oposição formal se atenua em uma proposta comum que aponta para uma “engenharia da interioridade do sujeito e para uma lógica subjacente da imagem, (...) intimamente associada ao conceito de inconsciente e ao uso de metáforas” (*idem*, 2005, p. 360). Ao nos voltarmos novamente para a produção das vanguardas na Alemanha, vemos um certo paralelismo entre a oposição Man Ray/ Stieglitz e a *Nova Visão/ Nova Objetividade*. Há, porém, na *Nova Objetividade* – e nesse sentido ela se distingue do movimento chamado “fotografia direta” (*Straight Photography*), protagonizado por Stieglitz – a proposta de uma dessubjetivação, uma ética de modéstia diante da natureza e de reserva por parte do fotógrafo. Passa-se da visibilidade da profundidade, humana e subjetiva, para a visibilidade da superfície, mecânica e objetiva, afirmando uma certa neutralidade, um olhar maquínico que sintetiza o princípio de um recuo do sujeito autor (cf.: Rouillé, 2005, p. 306).

No ensaio “O autor como produtor”, Benjamin sugere que, ao invés de nos perguntarmos como se vincula uma obra com as relações de produção de uma época, nos indaguemos como esta obra se situa *dentro*³⁴ dessas relações (Benjamin, 1996, p. 122). Sua crítica se direciona à indiferença por parte dos autores em relação aos modos cristalizados com que os discursos circulam e são produzidos. Nesse sentido, destaca, por exemplo, a distinção convencional entre autor e público, entre outras oposições habituais entre gêneros e formas literárias, que poderiam, se ultrapassadas, beneficiar uma produção potencialmente revolucionária. Em um texto anterior, Benjamin já chamara atenção sobre a ascensão de uma certa “criatividade”, “cujo pai é o espírito de contradição e a mãe é a imitação – (que) se afirma como fetiche, cujos traços só devem a vida à alternância das modas” (*idem*, p. 105). Ironicamente, ele se dirige à Albert Renger-Patzsch, afirmando que o emblema desse “fotógrafo criativo” é “a vida é bela”. Suas

34 Grifo do autor.

fotos de fábricas e paisagens industriais eram, segundo Benjamin, vazias de qualquer proposta de mostrar algo a mais por trás daquela paisagem fria e asséptica.

Uma fotografia das fábricas *Krupp* ou da *AEG* não diz quase nada sobre essas instituições. A verdadeira realidade transformou-se na realidade funcional. As relações humanas, reificadas – numa fábrica por exemplo – não mais se manifestam (Brecht apud Benjamin, 2006, p.106).

Os Becher voltam-se justamente para o mesmo tema das fotografias de Renger-Patzsch: as “frias” formas industriais fotografadas de modo mais neutro ainda. Porém, o método se aproxima mais do “atlas” de August Sander ou do universo minúsculo de Blossfeldt, do que da estetização de Renger-Patzsch. Enquanto nas fotografias do autor de *O mundo é belo*³⁵ a série servia para apontar a “coisidade” do objeto fotografado, nos demais, a montagem delineava um saber além da coisa e da imagem. Neles, pela série, se configuram diferentes tensões entre as imagens, os objetos e as legendas.

Além de afirmar o potencial especular da técnica fotográfica – acentuado pela escolha do ponto de vista, da objetiva, da composição, do fundo e da qualidade luminosa –, a produção dos Becher, conforme veremos a seguir, investia na organização e na composição do conjunto das imagens, assim como no modo de apresentação. O deslocamento em relação ao projeto da *Nova Objetividade* se alinha com um novo panorama artístico que se configura mais intensamente a partir dos anos 60, desviando “a questão estética do eixo subjetivo e processual para o de posições relacionais ocupadas pelo artista e pela obra no interior do campo cultural” (Fatorelli, 2003, p. 126). No âmbito de uma produção cuja base é fotográfica, ocorre um desvio em relação à polarização entre a mecanicidade da técnica e o olhar do sujeito, que animou grande parte das reflexões sobre a fotografia, levando-nos a repensar a ideia de autoria vinculada ao ato fotográfico e da imagem ao referente.

35 *Die Welt ist schön.*

A fotografia e a arte nos anos 60

Em 1958, dois anos após a morte de Jackson Pollock, Allan Kaprov³⁶ publicou um texto em que define a obra do pintor americano como o resultado final de uma tendência gradual que realizou um movimento desde a profundidade do espaço renascentista até a saída da imagem da superfície da tela e seu encontro com o espaço do espectador (Ferreira, 2006, p. 37). Kaprov parecia prever uma dissolução dos limites entre as diversas formas artísticas e, por meio de um comparativo com as funções rituais dos “objetos artísticos” em outras culturas, percebe uma tendência à interpenetração entre os territórios da arte e da vida. Para ele, o Expressionismo Abstrato serve como ponto de ruptura no qual a pintura, principal produto do mercado de arte, deixa de ser um objeto e torna-se um acontecimento. A partir daí, qual o sentido de pintar?

Observamos que, quando a fotografia abandona o corporativismo de uma prática dotada de um campo independente e se direciona para o circuito de arte oficial, destacam-se duas vias principais.

Uma delas surgiu no encontro com a própria pintura que, assim como todos os outros meios, dava sinais de perda de vitalidade como um território autônomo. A Pop americana, com Robert Rauschenberg, Roy Lichtenstein, Jasper Johns, Andy Warhol e John Cage; a “Pop alemã”, com Sigmar Polker e Gerard Richter; Francis Bacon na Inglaterra, entre outros, incorporaram a seus trabalhos imagens do universo midiático e cotidiano, misturando fotografia a outras técnicas. O gesto do pintor, levado ao extremo por Pollock, é minimizado em favor da inserção da obra no universo que a cerca, deslocando-a dos critérios definidos pela originalidade do objeto e pelo gênio criativo.

A segunda via foi o seu uso como registro de obras efêmeras. Nesse caso, ela converge para o circuito artístico justamente pelas características que a haviam excluído desse campo, segregada por um pensamento que concebia a fotografia artística como algo do âmbito da subjetividade do artista criador. A distinção entre a fotografia como instrumento auxiliar para a ciência e para a comunicação, de um lado, e a “artística” de outro, se inverte. É justamente o seu caráter mimético que irá fazê-la se encontrar com a

36 Alan Kaprov desenvolveu o termo *happening* a partir de uma série de ações que apresentou em 1959 com o título *18 happenings in six parts*.

arte. A radicalização dos anos 60, esgarçando as questões que já haviam sido apontadas pelas vanguardas modernas, torna possível outras aberturas para sua entrada no alto circuito artístico.

Em um texto onde define a passagem da arte moderna para a contemporânea como o abandono dos critérios de autenticidade, Natalie Heinrich faz uma análise da transformação dos parâmetros de julgamento dos valores artísticos (cf.: Heinrich, 1999). Segundo ela, na modernidade, a originalidade se baseava na atribuição do objeto a um autor de qualidades suscetíveis a fazer dele próprio mais do que um simples fabricante, colocando em questão o conjunto obra-artista ao lado de conceitos como sinceridade, desinteresse, interioridade e inspiração. Fora do ambiente artístico, os critérios de autêntico e inautêntico têm como paralelo os discursos falsos ou verdadeiros que perdem gradativamente a legitimidade baseada na representação como testemunho de um evento. Em seu lugar vai-se afirmando o traço como índice ou indício de que algo ocorreu em um dado momento e lugar. Dito de outro modo, a conscientização do público em relação aos modos de edição e de montagem fazem com que mude o critério de credibilidade. A partir dos anos 1990, a difusão dos programas de processamento de imagens, como o *Photoshop* e outras formas de edição, tornaram-se tão populares que, possivelmente, as próximas gerações terão uma relação com a fotografia totalmente distinta da nossa, ainda contaminada pela ideia de transparência e de acesso a um real situado em um tempo linear e em um espaço pontual. Com base em uma história vinculada ao seu poder de analogia, podemos pensar a instabilidade da fotografia diante da diversidade de usos. Essa flutuação – a partir dos anos 60 no âmbito da arte e a partir dos anos 90 no universo midiático em geral – tornou-se um importante elemento de questionamento da “vontade de verdade” que estruturou os modos de saber e os discursos modernos.

Nesse contexto, interessa-nos pensar junto com Philippe Dubois, o “fotográfico” como um “estado de imagem” (Dubois, *in.*: Maciel, 2009, pp. 85-91), independentemente do suporte ou da ferramenta utilizada no processo de construção e de apresentação do trabalho. Dubois tenta localizar a possibilidade do termo no contexto contemporâneo:

É preciso repensar a categoria do ‘fotográfico’ como algo intensivo, que excede o domínio das fotos-objetos e das obras-imagens para engajar-se no caminho dos processos e das modalidades. O ‘fotográfico’ (tão distinto da fotografia quanto o ‘videográfico’, de seu lado, é do vídeo) é,

nesse sentido, a essência da variabilidade da imagem-foto, é sua potência de transformação, é sua mutabilidade intrínseca nos processos tecnológicos cruzados das formas e dos dispositivos contemporâneos. O fotográfico (como o videográfico) é um *estado de imagem* (*idem*, p. 89).

As fotos seriam como os arquivos, que trazem ao presente os futuros possíveis do passado ainda por se realizar (Lisovsky, 2004, 47-63). Há sempre um vazio, algo inconcluso, lacunas entre os elementos arquivados e entre os fragmentos reunidos na imagem

Vazios como os interstícios onde se dará o encontro com a imagem. O embate da arte contra o peso da autenticidade implica na construção dessas lacunas, como os espaços nos quais o observador irá penetrar e onde há a possibilidade de situar o autor. O questionamento da arte como objeto e do autor como origem personificada remete à participação do observador e à ação do ambiente na composição. Esse movimento, que coincide com o começo da produção de inventários no território da arte, leva a repensarmos o ato classificatório como um processo de conhecimento estritamente científico. Seu uso como método de produção artística afirma, justamente, o que grande parte da fotografia moderna tentara recusar para tornar-se arte: a ausência de um olhar subjetivo e a sua potência especular.

*

No final dos anos 50, o casal Hilla e Bernd Becher iniciou um trabalho sistemático que visava fotografar as instalações de fábricas construídas no final do século XIX e início do século XX que começavam a ser desativadas e demolidas. Fotografaram torres de caixa d'água, entradas de minas, estruturas industriais, celeiros, armazéns e arquiteturas vernaculares. Esse inventário tipológico da arquitetura industrial alemã se caracterizou pela rigidez metodológica no processo de construção de sequências de fotografias em preto e branco, obedecendo a um estrito rigor formal e agrupadas em função da utilidade do objeto fotografado. A disposição das fotos em sequências possibilita que sejam observadas as diferenças de detalhes entre as formas semelhantes. Apesar de usarem uma estética típica de uma tradição iconológica, cuja origem está nos retratos etnográficos e nas imagens de documentação arquitetônica, o que se apreende para além da forma peculiar daqueles objetos que serviram como modelo para as fotografias é o conjunto que se apresenta na montagem. Eles criam um dispositivo que permite que

se perceba a fotografia não como um documento que representa um objeto, com uma identidade pontual, e nem tampouco constitui um olhar subjetivo sobre a Alemanha do pós guerra. A temática aparentemente banal das imagens indica o afastamento de um tempo marcado por um acontecimento. Para um historiador, essas imagens poderiam ser simplesmente um memorial do que restou da moderna arquitetura industrial alemã após a Segunda Guerra. Porém, o que fez com que essa obra conquistasse espaço em um novo e complexo ambiente artístico, que surgiu a partir dos anos 60, foi a forma com que dissolveu o *isto foi*³⁷ da fotografia a partir de imagens formalmente documentais.



Figura 5_ Torres de Mina, Pennsylvania, Estados Unidos, 1974-1978.

37 Em *A Câmera Clara*, Roland Barthes concebe a fotografia como uma mensagem sem código. Ela aponta para o acontecimento, que é sempre passado.

A apresentação das imagens ocorre através de séries de fotografias, compondo grupos de 9, 12 ou 15 imagens, de 30 x 40 cm ou 50 x 60 cm, o que possibilita a visão do conjunto quando percebidas à distância. [Figura 5] Ao aproximar-se, tornam-se visíveis ao observador os detalhes das formas devido à grande definição da imagem. A legenda indicando a função do objeto e a data em que foram realizadas as fotos induz a uma outra leitura do conjunto. A partir do momento em que sua utilidade passa a ser revelada, assim como o período ao longo do qual foram feitas as imagens, compreende-se o dispositivo utilizado, gerando uma nova leitura, tornada cada vez mais complexa conforme a distância entre o observador e as imagens. Percebe-se que são objetos com a mesma função, porém com diferenças muitas vezes sutis que podem ser distinguidas ao se comparar as semelhanças. Os diversos lugares e tempos que habitam as imagens afloram no conjunto, justamente em função da montagem.

A dimensão do conjunto de fotografias preto e branco, apresentadas em grades, aponta para uma convergência que ocorrerá mais tarde, no final dos anos 80, quando há um aumento na escala das fotografias expostas em galerias e museus. A nova escala remete à pintura do século XVIII e XIX, que chegavam a ter vários metros de comprimento e causavam um efeito envolvente sobre o observador. Havia, inclusive, grandes panoramas que chegavam a ter vários metros de circunferência³⁸. A partir dos anos 90, o desenvolvimento de novas técnicas de impressão, possibilitando a utilização de diversos tipos de papéis e tecidos, assim como a facilidade de manipulação da imagem digital, viabilizou que a escala da fotografia atingisse tamanhos comparáveis a essas grandes pinturas e fosse mantida uma impressionante definição.

No caso dos Becher, e de outros artistas que utilizam fotografias sob a forma de inventários, a escala, assim como a nitidez, são fundamentais. Muitas vezes, a sensação é de se estar vendo o assunto com mais “realidade” do que se tivesse sido visto ao vivo. Esse recurso, potencializado pela tecnologia digital e pelos *plotters* de jato de tinta de alta definição e com garantia de durabilidade centenária através do uso de tintas à base de óleo mineral – possibilitando o seu uso comercial no mercado de arte – retoma o impacto causado principalmente com os primeiros daguerreótipos, pela capacidade

38 Sobre os panoramas, olhar o texto de Philippe Dubois, “A fotografia panorâmica ou quando a imagem fixa faz a sua encenação”. (Dubois, 1998, pp. 210-230)

das fotografias em mostrarem detalhes invisíveis ao olho. O uso de cenas banais do cotidiano também reforça a superfície da imagem, esvaziando-a do choque do referente, a fim de afirmar as várias forças que estão em jogo e afloram através da montagem. A possibilidade, e mais ainda, a necessidade, do observador se aproximar, seja para ler a legenda ou ver os detalhes da imagem, e se afastar para ver a sequência completa e compará-las, compõem o processo em que ele, gradativamente, percebe várias forças que se movem nessa dialética do olhar.

Apesar da estratégia que visa sugar toda a subjetividade da imagem, afirmando um olhar aparentemente neutro que se configura em um método rígido, repetido ao longo de mais de 40 anos de trabalho, a objetividade que parece fundar essas imagens se dissolve, justamente, no rigor da composição. Diferentemente do inventário de August Sander, essas formas industriais³⁹ são esvaziadas de sua individualidade para se apresentarem como um puro encontro de forças que incidem sobre o objeto que se encontra aparentemente passivo, fixo ao solo, vulnerável àquela situação que lhe é designada e a tudo que o tempo lhe impõe.

Os Becher não apontam para aquela arquitetura vernacular e para os fragmentos industriais, não dizem “isto foi”, não constroem documentos, mas erigem monumentos⁴⁰. Fabulam um mundo que nunca existiu fora das imagens, mas que se encontra em total acordo com o que são efetivamente essas fábricas, cujas partes vão se tornando inúteis fora de suas funções. Eles inventam sua própria paisagem, transformando aqueles objetos, restituindo a eles um outro valor de uso. Ouvem, assim, a crítica de Brecht em relação às fotografias feitas por Renger Patzsch das fábrica Krupp ou da AEG, onde não se diria quase nada sobre essas instituições, pois as relações humanas não mais se manifestam naquelas imagens. Segundo ele, seria preciso “*construir* alguma coisa, algo de *artificial*, de *fabricado*”. Para Benjamin, era necessário uma construção fotográfica, e cita o cinema russo como uma importante etapa na resistência à fotografia “criativa”, “mais a serviço da venda de suas criações, por mais oníricas que sejam, do que a serviço do conhecimento” (Benjamin, 1994, 106).

39 *Esculturas Anônimas* foi o nome do primeiro livro publicado pelos Becher, em 1970. Em 1990 eles ganham o *Leão de Ouro* na 44ª Bienal de Veneza na categoria escultura.

40 No livro *História e Memória*, Le Goff reserva o último capítulo para traçar uma diferenciação entre documento e o monumento (Le Goff, 2003).

Ao confrontarem o aspecto formal à funcionalidade do objeto, dando ênfase ao primeiro, criam peças independentes, moduláveis, permitindo que o espectador passeie o seu olho sobre as imagens. Construindo conexões diversas, transformam o gesto classificatório em um exercício lúdico. Ao disporem as fotografias em sequências realizadas em lugares e em datas distintas, parecem introduzir um caráter “cinematográfico” ao trabalho, compondo uma montagem a partir de um grande *travelling* pela paisagem dessas regiões industriais. Ao folhear o livro, como um *flip book*, as imagens se animam metamorfoseando-se de uma a outra página, conforme a velocidade da mão do leitor. Na galeria, o espectador pode percorrer as séries bem de perto, olhando os detalhes, ou mais distanciado, passando da parte para o todo.

Conduzindo uma Kombi e eventualmente recorrendo a andaimes, ou subindo em árvores e telhados para obter o ponto de vista ideal, os Becher percorreram as regiões dos parques industriais da Europa e dos Estados Unidos com uma câmera *Plaubel “Peco”*, munida com chapas de 13x18 centímetros (4x5 polegadas) e uma *Linhof 6x9*. Os objetos escolhidos para serem inventariados geralmente se situam nas áreas periféricas das grandes cidades, lugares sem interesse turístico, paisagens discretas, construídas justamente para não serem percebidas. Ao longo desse caminho, com pausas longas o suficiente para recolherem a imagem e os dados necessários, compõem lentamente um desfilar de formas, enquadradas exatamente pelo mesmo ponto de vista frontal em busca de uma perda completa de volume. Posteriormente, as películas são reveladas, ampliadas e montadas. Apesar de composta por unidades independentes, apesar da moldura e do *passe-par-tout* (ou talvez por causa deles), há uma quebra dos limites entre o que está dentro e o que está fora da imagem. Na apresentação, as fotografias assumem uma estrutura modular. Os intervalos de tempo e as lacunas, assim como a relação entre elas e o espaço da galeria onde está o espectador, são alguns dos elementos que fazem o trabalho dos Becher se diferirem do da *Nova Objetividade*. No espaço expositivo, o percurso feito pelo casal através das paisagens industriais pode agora ser refeito por cada observador no seu próprio ritmo. A suavidade e o silêncio criados pelo dispositivo concorrem com a utilidade dos objetos, que possuem sons particulares, em função da sua utilidade. Retirado todo o barulho do uso e subtraída a funcionalidade da construção, o objeto passa a reivindicar algo na imagem.

Marc Tamisier distingue uma passagem, uma “revolução copernicana” entre

a fotografia da *Nova Objetividade* e aquilo que chamou de objeto fotográfico. Não se trata mais da técnica fotográfica que passa a servir ao objeto em seu contexto mundano, mas ao contrário, “é a coisa que é modelada, apresentada, enunciada fotograficamente.” (Tamisier, 2007, p. 102) A passagem vai do objeto fotografado em direção à própria fotografia como objeto. Enquanto na fotografia vista como uma representação, o espectador olha através da imagem a coisa, no objeto fotográfico há uma perda de transparência. Surge uma reflexividade, uma opacidade construtora de um olhar. Nas fotografias de Renger-Patzsch havia uma fronteira entre a imagem e o objeto. O contexto, que se manifestava nos diferentes enquadramentos que levavam à especificidade de cada local em que se encontrava o objeto fotografado, aparece como uma situação objetiva, reivindicando uma existência independente da sua representação fotográfica. A opção dos Becher por um constrangimento formal – seja no equilíbrio do enquadramento frontal ou na perda do contraste na luminosidade suave do dia nublado - faz com que as suas imagens se afastem dessa transparência e se manifestem não mais como objetos do mundo, mas como objetos fotográficos. Tamisier sintetiza a diferença entre as fotografia dos Becher e as de Renger-Patzsch como uma mudança de foco.

Pode-se dizer que contrariamente ao que se passava diante das fotografias de Renger-Patzsch, o espanto não provem mais aqui do mundo mágico do qual a fotografia é o testemunho adequado, mas sobretudo da fotografia da qual o mundo é o traço subsistente. Nós não nos espantamos mais em ver os altos-fornos representados em fotografias, mas cada vez de modo mais evidente de os reencontrar depois de havê-los visto em fotografias. (Tamisier, 2007, p. 109)⁴¹

Essa transição entre um olhar para o mundo pela fotografia e um outro que se dirige à própria imagem fotográfica parece constituir a mudança de paradigma entre a fotografia moderna e a contemporânea. Não é mais o fotógrafo que se submete ao objeto mas o próprio objeto que se revela enquanto imagem. Ele se faz no programa ao

41 “On pourrait dire que contrairement à ce qui se passait devant les photographies de Renger-Patzsch, l'étonnement ne provient plus ici du monde magique dont la photographie est le témoin adéquat, mais plutôt de la photographie dont le monde est la trace subsistante. On ne s'étonne plus de voir les hauts fourneaux représentés en photographie, mais bel et bien de les rencontrer après les avoir vus en photographies.”

qual é submetido. A opção pela câmera de grande formato, com a qual há um privilégio da precisão da imagem em detrimento da maleabilidade do aparelho, tornou-se comum em vários fotógrafos contemporâneos, forçando o objeto a entrar nas condições fotográficas impostas. No caso dos Becher, o ponto de vista elevado e o uso da correção de perspectiva propiciado pelo sistema de bácia da câmera, dá um equilíbrio que rompe com a tradição do ponto de vista. A instalação industrial, recomposta na imagem, ao mesmo tempo que aparece vista de cima, e por isso tem em destaque o seu enraizamento na terra, aonde tem o seu corpo se lançando em direção ao céu, que aparece de fundo nos dois terços superiores da imagem. Tal composição leva a uma instabilidade do olhar, dificultando a apreensão da forma com o referente. Tamisier observa que, com esse procedimento, torna-se impossível para o espectador olhar pra além da imagem sem perder sua posição de sujeito. (Tamisier, 2007, p. 108).

Assim, os auto fornos, as caixas d'água, as torres de refrigeração, não são mais objetos do mundo que as fotografias representam. Eles passam a ser objetos fotográficos que passam a ter sua existência no tempo do arquivo. O objeto real desaparece no inventário que não mais aponta para aquele tempo do referente. Ele passa a subsistir no próprio tempo da coleção, vazio e infinito, sempre a se construir em cada parada, e cada movimento incessante que se dá a ver na grade de imagens expostas, quando é imposta uma pausa nas metamorfoses contínuas das formas-imagens.

No espaço expositivo, ao lado da série é posto o título no qual são designados os vários países onde foram feitas as fotografias e o ano em que foram realizadas. Bélgica, Alemanha, França, Inglaterra, Holanda, etc. Todos esses lugares são reunidos de modo a se igualarem no padrão de abordagem do motivo e no agrupamento que torna todos os lugares um lugar qualquer. A mudança sutil entre as formas dificulta a tentativa de identificação de uma regionalidade a partir de um traço arquitetônico específico. O fato de aparecer o local onde foram feitas as imagens somente aumenta a incongruência da busca por uma relação entre a forma e um caráter regional. No que concerne às datas, em alguns casos, elas se incorporam ao título pela indicação de quando foram feitas a primeira e a última foto da série. Em alguns casos, esse intervalo dura mais de 40 anos, levando a um tempo próprio da imagem, em que a forma aparece como um organismo animado e, nesse período, sofre diversas metamorfoses.

Pode-se situar a tipologia dos Becher entre dois modos de se lidar com a ordem

do arquivo. Primeiramente, podemos aproximá-los da prática de um sistema de classificação e ordenação, que já aparecia em outros fotógrafos sem uma pretensão artística explícita. Afinal, o amplo uso da fotografia em trabalhos que visavam organizar objetos e saberes é algo intrínseco à sua própria história e seu uso como instrumento auxiliar para trabalhos técnicos e científicos. O outro tipo seria o uso de sistemas classificatórios como modo de trabalhar os limites da representação e dos modos de organização que remetem a uma forma racional e lógica de ordenação do mundo. Esses trabalhos se situam às margens da representação.

Em todos se vê uma espécie de menção aos mecanismos de organização e catalogação dos saberes e dos sujeitos, que orientam o conhecimento racional do mundo, mas essa menção não vem confirmar a eficácia desses mecanismos e sim apontar para os seus limites. Mostram através da arte a impossibilidade de incluir ou de representar o todo e apontam para a insuficiência e a falibilidade dos sistemas de organização que, em última instância, revelam a precariedade de todo gesto ordenador (Florêncio, 2006).

Deslocados tanto de uma credibilidade modernista quanto da ironia pós-moderna, Bernd e Hilla Becher assumem o inventário e a técnica fotográfica como um recurso para a construção de uma obra que põe em jogo ambas as causas. Desde o início eles se desprendem de uma crítica explícita à representação, assumindo do modo mais esquemático possível a inevitabilidade de um tipo de ordenação. A utilização de um rígido método de construção e apresentação das imagens aponta para a potência do arquivo como construtor de um saber, que não se situa nos diversos elementos que o compõem – como os documentos, fotografias ou qualquer tipo de unidade do conjunto –, nem tampouco no sistema ordenador. A potência encontra-se, sobretudo, nos vazios que animam as imagens expostas em grades. Os objetos se mostram com uma clareza absoluta, fruto da alta definição da película de 4x5 polegadas e da iluminação pouco contrastada. Não há nenhum mistério que se esconde no objeto. Ele se dá a ver em toda sua nudez. Evita-se toda a expressividade das sombras ou do enquadramento. “Não há estados de alma expressos na imagem, não há fantasias que perturbem a neutralidade ascética” (de Duve, 1996, p. 31). Afasta-se de qualquer forma que leve em direção a um enigma. Tudo está lá para ser visto. Surge daí uma imagem nômade, que vai e volta da coisa:

(...) uma objetivação fotográfica do nomadismo industrial e do nomadismo artístico. Mas suas imagens industriais a aniquila para se inscrever em uma temporalidade de passagem, ida e volta, entre o arquivo todo fotográfico e sua apresentação. Ao mesmo tempo, elas aniquilam também o contexto da exposição no qual elas efetuam essa apresentação para defini-lo como uma simples possibilidade do jogo do arquivo e de sua apresentação. (Tamisier, 2007, p. 11)⁴²



Figura 6_ Castelo d'água, distrito de Dorstfeld, Dortmund, Alemanha, 1965.

Thierry de Duve lembra que um dos paradoxos da fotografia é como uma porta giratória que leva sem cessar aquele que olha da utilização transitiva à utilização estética e vice-versa. Para falar da fotografia dos Becher, diante dessa porta giratória, ele cita um célebre provérbio chinês: “Quando o sábio aponta a lua com o dedo, o idiota olha

42 “Les Becher réalisent une objectivation photographique du nomadisme industriel, et aussi du nomadisme artistique. Mais leurs images l’anéantissent pour l’inscrire dans une temporalité de passage, aller et retour, entre l’archive toute photographique et sa mostration. En même temps, elles anéantissent aussi le contexte d’exposition dans lequel elles effectuent cette mostration pour le rédefinir comme une simple possibilité du jeu de l’archive et de la mostration”.

para o dedo”. De Duve observa que diante das fotografias dos Becher o imbecil olha para a fotografia e o sábio para aquilo que ela mostra: “o imbecil gostaria de saber porque estas imagens são ‘arte’, o sábio vê nelas o testemunho incontestável do real”.(idem) Nas fotografias dos Becher há um “deslizamento do olhar” (Tamisier, 2007, p. 110), que ocorre tanto na série como nesse nomadismo entre a coisa na sua materialidade e o objeto-imagem. “As fotografias mostram-se a mostrar aquilo que mostram” (idem, p. 32), ou, da mesma forma que o dedo se mostra ao mostrar a lua, a fotografia se mostra ao mostrar a coisa que gravou os seus raios luminosos na superfície sensível. Como índice (vestígio) e index (o dedo) a fotografia surge na conexão física com o objeto. A foto do reservatório d’água é um vestígio daquele objeto que, mesmo que não exista mais, deixou seus raios luminosos registrados na película. Ao mesmo tempo, a fotografia, como o dedo, aponta para o reservatório d’água. Só que, nos Becher, na direção do dedo, não há reservatório. O reservatório que serviu para a fotografia está em outro lugar: na legenda. Assim aparece na imagem individual de um reservatório, como por exemplo em um dos seus livros sobre reservatórios d’água: *Castelo d’água, distrito de Dorstfeld, Dortmund, Alemanha, 1965*. Ou na série: *Castelos d’água, 1972-1990*. [Figura 6 e 7]



Figura 7_ Castelos d’água, 1972-1990.

Assim como De Duve, Julien Verhaeghe concebe dois modos de se ver a imagem como o reconhecimento da primazia de uma “dança de elementos em interação”, estabelecendo um contato do olho sobre a imagem que seria “da ordem da ‘organicidade’, pois favoreceria ao mesmo tempo a memória, a imaginação e a construção da imagem dançante”.(Verhaeghe, 2009, p. 56) Nas sequências expostas em grades, Verhaeghe percebe essa “dança”, que suscita o deslizamento do olhar pela superfície e pela estrutura. A imagem ganha uma dimensão tátil na montagem, se manifestando como um organismo. Na série pode-se ver a metamorfose da própria imagem. A percepção de Bernd Becher sobre a vida desses prédios, que pareciam como seres vivos, ganha realidade nas imagens. Do mesmo modo que Simondon olhava os “objetos-imagens” como quase organismos, capazes de “reviver e de se desenvolver dentro do sujeito” (Simondon, 2008, p. 13), as séries dos Becher parecem dar materialidade a essas imagens, tornando-as visíveis.

“(…) o olhar ‘móvel’ da comparação que engendra o dispositivo taxionômico parece advir de um incessante vai-e-vem entre cada um dos elementos descontínuos do quadro.” (*idem*, p. 57)⁴³

O inventário dos Becher abre-se sobre o próprio presente instável das imagens. Apesar de terem fotografado os resíduos de uma tecnologia em vias de desaparecimento e do afeto de Bernd com esses prédios, com os quais conviveu na sua infância, não se trata de uma “percepção nostálgica do tempo perdido”. Tamisier destacou que o casal “não pratica a rememoração (...). Suas imagens arquivam o presente, o deslocamento em direção a um tempo da fotografia.”⁴⁴ (Tamisier, 2007, p. 105) As imagens ganham vida no deslizar do olhar do espectador. Elas se apresentam sem representar seu objeto, deixando subsistir entre elas um espaço de sentido a ser decifrado. Na coleção, elas deixam o tempo da representação para se posicionarem em um espaço heterotópico e heterocrônico, lugar onde as fotografias perdem o seu papel de representação e adquirem um movimento contínuo. O inventário dessa coleção e a sua apresentação em forma de

43 “(...) le regard “mobile” de la comparaison qui engendre le dispositif taxionomique semble relever d’un incessant va-et-viet entre chacun des éléments discontinus et comparés.

44 “Car les Becher ne pratiquent pas la mémorisation, le regret, que génère souvent un monde en mutation. Leurs images archivent le présent, le déplacent vers un temps de la photographie.”

grade provoca e interrompe esse deslizamento do olhar, tornando possível a figuração e a partilha da temporalidade própria do arquivo em que se inserem. Um tempo anacrônico e heterogêneo que se distingue da efemeridade da arquitetura industrial e da própria montagem. (Tamisier, 2007, p.111)

1.3. Os Becher e o minimalismo

Em 1972, Carl André escreve um texto sobre o trabalho do casal Hilla e Bernd Becher, que é publicado na revista *Art Press*, da qual era colaborador. O último parágrafo termina com a seguinte declaração de Hilla Becher:

A questão se isso é ou não um trabalho de arte não é muito importante para nós. Provavelmente ele está situado entre as categorias estabelecidas. De qualquer forma, o público interessado em arte pode ser o mais aberto e disposto a pensar sobre isso.⁴⁵

O artigo, publicado em uma das mais prestigiosas revistas de arte e escrito por um importante expoente da arte minimalista, abriu as portas do mercado americano para os Becher. Houve uma identificação daquelas fotografias expostas em seqüências com o movimento em torno da arte conceitual. Isso ocorre mais ou menos dez anos após o amadurecimento do trabalho, quando o casal passou a se direcionar para as tipologias. A sua quarta exposição individual, “*Industriebauten 1830-1930*” (“Prédios Industriais”), no ano de 1967 em Munich, na *Neue Sammlung*⁴⁶, foi, segundo Bernd, uma espécie de mal entendido, pois se tratava de um museu especializado em história da arquitetura moderna. [Figura 8] Em geral, não havia nenhuma reação positiva ao trabalho e a ausência de interlocutores era total. Não era possível classificar o trabalho

45 Hilla Becher *apud* Carl Andre, *Art Forum*, dezembro de 1972.

46 Sua primeira exposição solo foi em 1963, na galeria Ruth Nohl, em Siegen. (Lange, 2006, p. 221). Siegen foi a cidade onde nasceu Bernd, no Baixo-Reno. Tamisier comenta que esta galeria era “um lugar realmente excepcional, tendo também a função de livraria, não hesitando em promover pintores informais como Karl Otto Gotz ou Peter Brüning. Segundo os Becher esta passagem pela margem da arte seria então inevitável, pois em qualquer outra parte, mesmo nos lugares que acolhiam a fotografia, suas imagens não poderiam ser expostas. Elas eram pouco artísticas demais. Eles fotografavam muros de casas de trabalhadores, mas sem interpretar seu contexto, sem metáforas artísticas da era industrial ou pós-industrial. (Tamisier, 2007, p. 103)

como arte nem como ciência. Houve certa aceitação no domínio da arquitetura, porém o tema não era muito atraente. A forma de fotografar, direta demais, não parecia muito artística, também dificultava uma penetração no meio da fotografia de arte. Segundo Hilla, depois do aval produzido pelo artigo da Artpress, as pessoas começaram aos poucos a aceitar que um objeto pudesse ser fotografado de uma maneira direta (Chevrier, 1989, p. 59). Em geral, um público restrito ao circuito de arte.



Figura 8_ Vista da exposição “Industriebauten 1830-1930” (“Prédios Industriais”), no Neue Sammlung, em Munich, 1967.

Na passagem de um “lugar nenhum” para o território artístico, dois paradigmas pareciam garantir a legitimidade do trabalho dos Becher. Um deles era o gesto duchampiano de deslocamento de um objeto industrial para a galeria, onde adquiria um estatuto de unicidade que questionava os próprios limites da arte. O outro é a proposta minimalista de afirmação da presença do objeto em um ambiente onde não há nada por trás a ser decifrado. A entrada dos Becher nesse território da arte contemporânea ocorre, portanto, apoiada nestes dois pilares: um deles o meta-discurso do *readymade*, que se manifesta no gesto de deslocamento daqueles prédios industriais banais para a galeria de arte; o outro, a presença das fotografias arranjadas de forma geométrica, evitando a

marca de uma escolha subjetiva, livre de excesso decorativo ou de qualquer metáfora imediata, ou seja, “o que você vê é o que você vê”.⁴⁷

Há certamente uma filiação entre a proposta minimalista e o *readymade*. Porém, essa relação entre os conjuntos de fotografias industriais e os preceitos fundamentais do minimalismo não é tão direta como pode parecer. O crítico de arte Michael Fried questionou essa filiação e tentou aplicar sua teoria modernista, anti-minimalista, a alguns artistas contemporâneos que utilizaram a fotografia como base dos seus trabalhos. Essa proposta aparece no livro publicado em 2008 com o título *Photography matters as art as never before*, retomando alguns fundamentos de um outro texto de 1967, *Art and Objecthood*, no qual apresenta o termo “literalismo”, que considera mais adequado para designar os trabalhos produzidos pelos minimalistas.

Em princípio, Michael Fried aponta algumas diferenças fundamentais entre o trabalho dos Becher e o minimalismo. Os Becher, em suas entrevistas, evocam várias vezes a importância da “coisa”, aquilo que esteve diante da câmera antes do encontro do espectador com a série na parede da galeria. Fried aponta que essa atenção em relação ao objeto sugere que seu projeto não é somente uma tipologia, como em geral se entende por esse termo, mas possivelmente uma ontologia (Fried, 2008, p. 322). Entre outros, um dos argumentos usados pelo crítico é a importância que eles dão ao fato dos objetos estarem presos ao solo, ao contrário dos objetos minimalistas que parecem ter sido postos naquele local, podendo a qualquer momento vir a serem deslocados.

Um detalhe que sustenta o argumento aparece no próprio discurso de Bernd em uma resposta a uma pergunta de Jean François Chevrier justamente sobre a importância dos objetos estarem enraizados no terreno (Chevrier, 1989, p. 59). Apesar de evocarem a ideia de fim do pedestal da escultura (ou o fim da moldura na pintura) – rompendo com uma distinção entre o espaço da obra e o que está à volta, o que os aproximaria dos minimalistas, tanto através do objeto da imagem quanto do objeto imagem que se apresenta na série exposta no espaço da galeria –, o próprio Bernd não concorda com essa comparação pois, segundo ele, o que interessava aos minimalistas era que o objeto fosse definido, sobretudo, pela situação e não pela composição. No caso dos *readymades*, basta perceber o objeto, isolá-lo e transportá-lo para um outro contexto – operação

47 Célebre frase do artista Frank Stella: “What you see is what you see”.

fundamental para os minimalistas que também trabalham com materiais industriais banais a fim de evitar o peso simbólico de algo já carregado de significado. Não há o uso de materiais tradicionalmente artísticos, como pigmentos ou o mármore, preferindo o tijolo, a madeira ou o ferro. Ao contrário do enraizamento do objeto conforme perseguido pelos Becher, há nesses trabalhos a flutuação do objeto no espaço (galeria, mercado, produção, consumo) e seu encontro com o espectador.

No texto *Art and Objecthood*, Fried destaca a diferença entre o alto modernismo, no qual o que era preciso obter do trabalho estava localizado nele próprio e nas especificidades do meio empregado, e a experiência da arte minimalista, ou “literalista”. Neste caso, trata-se de um objeto em uma *situação* – que define-se virtualmente por *incluir o ambiente*. No caso das esculturas de Carl André, por exemplo, elas podem ser removidas e transportadas para um outro lugar onde irão se transformar em um outro trabalho de arte, quando ativadas por um espectador. Para Fried, essa proposta se afastaria da pesquisa ontológica que caracterizaria, em princípio, as fotografias dos Becher.

Fried cita a observação de Bernd que, ao distinguir o seu trabalho em relação aos minimalistas, destaca que a base da arte de Carl André, por exemplo, são coisas “para as quais nós temos somente que olhar” (Chevrier, 1989, p. 59) e que suas fotos com Hilla são alguma coisa diferente disso. Para Fried, essa observação deixa claro que olhar, ou somente experimentar (“para usar um termo potencialmente mais corporal”) não são totalmente o modo de apreensão que as tipologias dos Becher procuram obter. Ao contrário, busca-se uma modalidade mais precisa da visão, começando pelo conhecimento das funções comuns do objeto em questão – que aparece na introdução dos seus livros na forma de um pequeno texto contando a história e a função dos objetos –, ou nos textos de apresentação das exposições que, junto com as legendas das fotos, contribuem para a percepção das diferenças e semelhanças entre as formas. As legendas, indicando a data e o local onde foram feitas as fotografias, acrescentam novas camadas ao trabalho, que adquire uma dimensão ética que parece se configurar na busca de uma redenção para aqueles objetos. Em resposta a Jean François Chevrier sobre a presença de uma ideia de redenção em sua prática, Bernd fala de sua própria história em sua pequena vila natal, onde a atividade principal era ligada à mineração de ferro e à produção de aço:

Bernd: Olhava a vida dos meus vizinhos: todos aqueles protestantes calvinistas que iam à suas pequenas igrejas me parecia um pouco ridículo... Industriais, presos a sua pequena vida cotidiana; tinha a impressão que mesmo as casas se pareciam com eles. A metade dessas pessoas era ainda de camponeses, que estavam se transformando em operários, como suas casas que tinham uma fachada “burguesa” e os fundos de uma fazenda.

Jean François Chevrier: Não sei como você pode associar isto com uma ideia de redenção... É uma redenção para você?

Bernd Becher: Sim. O fato de fotografar tudo isto ajudava a ‘desdramatizar’ a situação (Chevrier, 1989, p. 62).⁴⁸

Para Fried, a conjugação entre os elementos é atravessada por um ideal transcendental que provoca uma percepção distinta daquela solicitada por essas formas vistas em seu ambiente natural, segundo o hábito perceptivo cotidiano. “Desdramatizar” significa, de alguma maneira, arrancar essas formas do contexto de uma memória individual, para empurrá-la para uma dimensão coletiva. Para isso os Becher não buscaram a fenomenologia do acontecimento nem tiveram a pretensão de fazer uma ontologia, como parecia ser. Mais modestamente, eles não querem mostrar como as coisas são, mas “como as coisas se deixam ver”. Isso ocorre pela apresentação das condições de sua inteligibilidade: seja como um tipo ao qual o objeto se identifica – reservatório d’água, torre de refrigeração, gazômetro, etc. – quanto através das peculiaridades que podem ser percebidas a partir das diferenças em relação a esse tipo geral. Este, na verdade, não existe em termos concretos, mas somente como um ideal a partir do qual o espectador é convidado a estabelecer uma comparação que fornece uma chave para a entrada na especificidade de cada objeto e na instabilidade desse modelo universal, que parece se dissolver e se refazer em cada imagem.

As fotografias dos Becher, feitas na maioria das vezes com a câmera de grande formato com chapas de 13 x 18 cm⁴⁹, resultavam em cópias preto e branco de até 50 x

48 Bernd: Je regardais vivre mes voisins: tous ces protestants calvinistes qui allaient à leur petite église me semblaient un peu ridicules...Industrieux attachés à leur petite vie quotidienne; j’avais l’impression que même les maisons leur ressemblaient. Ces gens étaient encore à moitié des paysans, qui étaient en train de se transformer en ouvriers, comme leurs maisons qui avaient une façade “bourgeoise” et une arrière-cour de ferme.

J. F. Chevrier: Je ne sais pas comment vous pouvez associer cela avec une idée de rédemption...C’était une rédemption pour vous?

Bernd: Oui. Le fait de photographier tout cela aidait à dédramatiser la situation...

49 Somente em alguns casos usavam uma Linhof 6x9, uma câmera menor que servia para fotografar em lugares de difícil acesso. Como o ponto de vista de onde fotografavam era de extrema importância, muitas vezes tinham que fotografar de cima de tetos, andaimes, árvores ou escadas.

60 cm, ou seja, uma ampliação de aproximadamente doze vezes. Com uma grande definição, pode-se dizer que as imagens revelavam o “inconsciente ótico” daqueles prédios banais.⁵⁰ Essa visibilidade dos detalhes remete à importância dos vestígios que esses objetos evidenciam em suas formas, que distinguiria imediatamente e de modo preciso o trabalho dos Becher em relação aos minimalistas. Um dos critérios importantes na escolha do objeto a ser fotografado era a sua capacidade de apresentar-se através da forma exterior, o que não ocorre com outros tipos de construção, como por exemplo com um certo tipo de arquitetura contemporânea globalizada (cf.: Chevrier, 1989, pp. 60-1). Essa busca aproxima a tipologia dos Becher do “atlas” de August Sander, no qual ele apresenta retratos de diferentes cidadãos alemães classificados e agrupados segundo sua posição na sociedade. [Figura 9]



Figura 9_ August Sander: Mão de um jovem empresário (1927), mãos (1935), mão de um agricultor (1911-1914), mão de um cômico ambulante.

50 Em *A pequena história da fotografia*, Walter Benjamin usa o termo “inconsciente óptico” fazendo uma analogia ao inconsciente pulsional de Freud. Com a expressão, ele queria se referir às visibilidades que o olho humano não pode captar. Seja por causa do tamanho, do movimento, do excesso, da distância, etc.

Era possível perceber a posição social na própria vestimenta, independente da legenda.⁵¹ Assim como Sander, o intuito dos Becher não é exatamente fazer uma arqueologia em busca das forças que incidem sobre aquele objeto que esteve diante da câmera. O interesse é muito mais visual do que histórico em um sentido estrito. Segundo Bernd, o que buscam é “completar o mundo das coisas” (*idem*, p. 60), suprimindo a falta e as lacunas que vão sendo deixadas pelo desaparecimento daqueles objetos condenados pelas mudanças tecnológicas. Bernd via esses prédios, com os quais conviveu desde a sua infância no vale do Reno, como organismos vivos:

eles se devoram uns aos outros como no mundo da natureza. O antigo modelo de auto-forno, por exemplo, é devorado pelo seu irmão mais novo. (...) Como na natureza as coisas morrem e renascem... (*idem*, p. 61)⁵²

Desde o início, eles percebem que, assim como ao olhar para uma igreja da idade média pode-se ler a respeito do modo de pensar das pessoas que a construíram, pode-se também aprender muito sobre o modo de viver e de pensar das pessoas do século XX olhando uma siderurgia ou uma refinaria. Bernd acreditava que por trás da industrialização há uma ideologia calvinista que tem a ver com a ideia de ganhar dinheiro, ir rápido, de ser eficaz, e as formas arquitetônicas dependem também desta ideia. Não há nenhuma preocupação estética por trás dessa arquitetura, nenhuma ideia de beleza. Ela precisa somente preencher sua função. Porém, essa orientação ascética cria uma variedade, uma estética própria. Para ele, na arquitetura pós-moderna tem-se a impressão de que tudo é possível do ponto de vista estilístico e as variações não teriam

51 A possibilidade de adivinhação da profissão a partir da indumentária aparece muito bem ilustrada em um jogo proposto pelo estilista Yohji Yamamoto no filme de Win Wenders, *Notebook on Cities and Clothes* (1989), em que ele folheia um livro com as fotografias de Sander e tenta adivinhar a profissão do sujeito retratado a partir do seu modo de se vestir. Essa capacidade da roupa em mostrar a profissão se dilui na contemporaneidade com a diversidade de ofertas e de modas. Atualmente é comum irmos em um evento voltado para profissionais de uma mesma área e vemos uma grande diversidade de estilos de se vestir. As semelhanças atuais ocorrem mais em função de uma moda mais geral do que de uma tradição da profissão. No entanto, é interessante notar que a relação do sujeito com o meio se evidencia nas próprias marcas da fisionomia. Um trabalho importante nesse sentido foi a série de fotografias feitas por Philippe Bazin. Em um inventário de faces figuradas em um plano bem fechado, com o sujeito em geral olhando diretamente para a objetiva, Bazin buscou apresentar o modo com que as instituições interferem não somente nos comportamentos dos sujeitos, mas deixam suas marcas diretamente no corpo. [Figura 10]

52 (...) ils se dévorent les uns les autres comme dans le monde de la nature. L'ancien modèle de haut-fourneau, par exemple, sera dévoré par son plus jeune frère. (...) Comme dans la nature les choses morrent et renaissent...

grande importância, pois estariam flutuando livremente em uma cultura transnacional. Esse estilo pós-moderno se opõe a uma variedade local e à ideia de enraizamento, ao qual Fried retorna para concluir a sua crítica ao minimalismo, destacando também a dimensão ética do trabalho dos Becher.



Figura 10_ Philippe Bazin: *operários*.

Sem se aprofundar na relação entre ética e estética, Fried faz uma distinção entre a *boa* e a *má objetividade*. Esta, conforme ele identifica em seu texto de 1967, *Arte e Objetividade*⁵³, aparece junto com o movimento minimalista/ literalista. A crítica se dirige à indeterminação das especificidades de cada meio, uma certa contaminação nociva entre as artes, que ocorre em oposição a uma tendência modernista em explorar cada meio até os seus limites, promovendo uma espécie de purificação. No caso dos pintores, o combate aos valores que moviam a produção artística levou-os a se desvincularem das propostas temáticas para investirem na especificidade da matéria pictórica. Não obstante a crítica formal à perspectiva linear em prol da afirmação da superfície do quadro, havia uma proposta que permanecia presente e independente no próprio trabalho. O que o crítico americano identifica como negativo nos trabalhos minimalistas é aquilo que ele chama de “teatralidade”, uma necessidade da presença do espectador no cenário

53 O texto foi publicado em 1998 nos EUA, pela The University of Chicago Press, Chicago, Illinois, reeditado em 2007 na França pela Éditions Gallimard com o título *Contre la théâtralité*, no qual foi acrescido o capítulo “L'autonomie aujourd'hui, quelques photographies récentes”, resultado de uma conferência pronunciada em Berlim, em 2006, que aponta alguns problemas que são tratados no livro: *What photography matters as art as never before*.

para que o trabalho se faça existente. Ou seja, um tipo de acordo do espectador, que precisa aceitar que se trata de algo feito em função do seu corpo e da sua inteligibilidade. Para Fried, “a adesão da corrente ‘literalista’ à ‘objetividade’ não é mais do que uma defesa de um novo gênero de teatro e o teatro é atualmente a negação da arte” (Fried, 2007, p. 119, 120).⁵⁴ Esta afirmação, é corroborada pela ideia de que, assim como a pintura, o próprio teatro moderno recusava a “objetividade”, como era o caso de Brecht ou de Artaud. Para ele, ao se colocarem em um meio indeterminado, entre pintura e escultura, as obras minimalistas demandam um espectador presente. A “objetividade” é, segundo Fried, a “condição da não-arte”, se afirmando, de forma arrogante, como a única forma de expressão da identidade de uma coisa (Fried, 2007, p. 119). Coisa esta que não seria nem escultura nem pintura, pois uma “obra de arte”, no sentido modernista ou clássico, não seria essencialmente um objeto. Apesar da afirmação da tridimensionalidade, era importante evitar uma identificação com a escultura para se afirmarem como “coisas”. Ou seja, fora de uma separação em relação ao ambiente, que se dava através do pedestal da escultura. Para isso era importante a simplicidade da forma para que todas as partes se integrassem em conjunto com o meio a sua volta, garantindo a totalidade do objeto. Em suma, de um modo geral, assim Fried caracterizou a herança minimalista:

construção de situações compreendendo, ao menos, os elementos seguintes: o objeto minimalista (simples, unitário, dotado de uma forte *Gestalt*, para citar os termos usados por Robert Morris), a galeria ou o espaço no seio do qual o encontro com o objeto se daria (um “cubo branco”, mais frequentemente, como tinha bem escrito Brian O’Doherty) e o sujeito humano, móvel, para quem a situação toda, inteira, constituiria a obra (*idem*, p. 190).⁵⁵

Há uma inversão no jogo da percepção artística e o que passa a valer é o modo com que o espectador experimenta o objeto minimalista, em detrimento da autonomia

54 “(...) l’adhésion de la courant littéraliste à l’objectivé n’est en fait ? qu’un plaidoyer en faveur d’un nouveau théâtre et le théâtre est aujourd’hui la négation de l’art.”

55 “Avec le minimalisme, en effet, une transition abrupte s’est opérée, et l’on est passée de ce qui constituait le credo du haut modernisme – la valeur suprême de l’art individuel, face auquel le spectateur était laissé à sa propre appréciation – à la construction de situations (notion clé dans mon essai) comprenant au moins les éléments suivants: l’objet minimaliste (simple, unitaire, doté d’une Gestalt forte, pour reprendre les termes de Robert Morris), la galerie ou l’espace au sein duquel la rencontre avec l’objet avait lieu (un “cube blanc”, le plus souvent, comme allait bientôt l’écrire Brian O’Doherty) et le sujet humain, mobile, pour lequel la situation tout entière constituait l’œuvre.”

da obra. Nessa operação até mesmo as “obras de arte” passam a ser experimentados como objetos. A crítica de Fried vai diretamente contra essa sobrevaloração da *objetividade*, na medida em que o que deveria prevalecer não seria a literalidade da sua presença nem a sua especificidade como objeto, mas o conteúdo formal inerente ao próprio meio. Assim como o teatro, a arte minimalista se baseia em uma completa dependência em relação ao público para a ativação do trabalho. A atuação do ator, o cenário, as cadeiras, tudo é concebido para o público, assim como na arte minimalista a escala é concebida para que haja espectador, sem o que não haveria o trabalho.

Em uma conferência pronunciada em Berlim no ano de 2006, Fried afirma que seu interesse pelas fotografias contemporâneas se devia ao fato delas apresentarem de um modo novo a mesma questão da “absorção”, ou da “anti-teatralidade”, que ele havia identificado teoricamente em Henri Diderot e visualmente nos quadros de Jean-Baptiste Chardin. Para Diderot e outros críticos da sua época, a tarefa do pintor histórico ou de gênero, era figurar o personagem como se ele estivesse “completamente absorvido” no que fazia, experimentava ou pensava. Para os olhos do espectador, o personagem deveria esquecer de tudo que não fosse o objeto de sua absorção, atitude que ele mesmo repetia diante da tela.

Havia uma preocupação fundamental em como o espectador se portaria diante do quadro: “Qualquer falha na produção da ilusão de absorção passaria aos olhos do espectador como uma falta de autenticidade dos personagens pintados e, em última instância, do quadro e do próprio autor”.⁵⁶ Nota-se, nesta proposta, a necessidade de um espectador ideal, distanciado, que precisava, necessariamente, ser posto para fora da cena, a fim de que houvesse uma correspondência mimética entre o que passava fora e o que se dava dentro do quadro. Na esteira aberta pelos escritos de Diderot e de outros escritores da época, Fried identificou o surgimento de uma “tradição *antiteatral*” que apareceu na França em torno da metade do século XVIII e que se manteve pelo século seguinte como o “fundamento da pintura francesa mais ambiciosa”. Essa tradição entra em crise com o surgimento de uma “convenção primordial”, segundo a qual o quadro passa a ser concebido como algo para ser visto, não devendo mais ser “neutralizado ou

56 “(...) le moindre manquement à la production d’illusion d’absorbement passait aux yeux du spectateur pour un manque d’authenticité des personnages dépeintes et, en dernier ressort, du tableau et du peintre eux mêmes.”

suspensão”. Segundo Fried, a ruptura se dá com Manet, em quadros como *Déjeuner sur l’herbe*, no qual um dos personagens da cena olha diretamente para o espectador, assim como a composição fragmentada suspende a impressão de uma unidade na imagem.⁵⁷

Para o crítico americano, o problema do olhar não desaparece com o modernismo, e reaparece no embate, apresentado no texto *Arte e objetividade*, entre a pintura do alto modernismo e o minimalismo/ literalismo, que havia “reduzido a migalhas” a radicalidade do movimento pictórico. Este, Clement Greenberg havia identificado como o auge do modernismo, cujo paradigma era o “expressionismo abstrato”, tendo como personagem principal Jackson Pollock e sua “action painting”. O interesse de Fried pela fotografia se deu à medida que alguns artistas passam a utilizá-la como importante ferramenta em seus trabalhos, e reabrem essa problemática da dicotomia absorção/ teatralidade. No entanto, essa retomada do problema não se deu por um simples retorno ao passado, como se pudessem ser repetidas através do aparato fotográfico as mesmas propostas das cenas burguesas ambientadas em espaços internos, como nas pinturas de Chardin. A fotografia já se configurava com uma história própria, independente da pintura, e já tinha uma maturidade que fora desenvolvida pela aventura modernista em diferentes áreas, desde a expressão artística até o seu uso científico, passando pela documentação e pela memória familiar. Ao buscar investir de modo inocente na “absorção”, corria-se o risco de uma imediata identificação como um tipo de foto reportagem jornalística ou documental.

Era preciso, portanto, desconstruir a leitura que reincidia na concepção utópica do signo fotográfico como representação privilegiada da realidade ou, ao inverso, desfazer o ideal de “artisticidade” que enfatizava a metáfora e as associações surrealistas como escape de seu caráter documental. Nas exemplares fotografias de Jeff Wall, usadas por Fried como principal exemplo da sua teoria, os modelos posam para a construção da imagem de modo que haja a produção de um efeito de absorção; como se o fotógrafo e o aparato estivessem ausentes e o personagem completamente entregue a uma ação. Apesar de tratar-se de fotografia, a técnica de Wall o aproxima da pintura,

57 Michael Fried vai desenvolver essa ideia de ruptura que ocorre em Manet em *Le Modernisme de Manet. Esthétique et origines de la peinture moderne*. (Éditions Gallimard, NRF Essais, 2000). No Capítulo 2 cito um texto de Foucault no qual ele se refere a Manet como o primeiro pintor de museu, comparando-o a Flaubert, primeiro escritor de biblioteca.

a medida que sua imagem é executada a partir de uma ideia principal que passa a se efetivar pela encenação feita para a fotografia, com todo o cenário, a iluminação e o figurino adequados para a realização da imagem. Na fase seguinte, as inúmeras fotografias que foram realizadas da mesma cena serão fragmentadas e remontadas através de um programa de processamento de imagens digitais, com a finalidade de promover uma nova unidade.

Na conferência de 2006, Fried localiza no final dos anos 60 o início do surgimento de jovens fotógrafos cuja produção ele denomina inicialmente de “ontological pictures” (fotografias ontológicas), termo que irá abandonar mais adiante⁵⁸. Representantes de uma “fotografia ambiciosa” que, segundo ele, desde o casal Becher, carrega a autonomia estética que caracterizou a ruptura pós-moderna, mas deslocam as questões do olhar para o primeiro plano da prática artística. Um dos direcionamentos de boa parte do trabalho desses fotógrafos citados é a banalidade cotidiana, onde os vestígios de um acontecimento, aquilo que seria o tema do grande historiador ou da reportagem jornalística, aparecem diluídos nas marcas de outros tempos que se introduzem na percepção da imagem. Ao passo que o espectador é absorvido na imagem, separando-a do espaço presente da galeria, o que ocorre não é a recuperação da moldura ou da base da escultura, que haviam sido dissolvidas de modo radical pelos minimalistas, mas a afirmação de uma distância intransponível que é preciso aceitar para que haja experiência. Sabe-se que a imagem fotográfica é construída, artificial, manipulada. Assim como todas as pinturas, esculturas e documentos.

A questão ultrapassa o âmbito da separação *com arte / sem arte* e se coloca em função da capacidade do espectador produzir experiência. Não é, portanto questão de diferença entre a imagem que está na galeria de arte ou nas páginas de um jornal, em um arquivo institucional ou no site do Pompidou. O espectador produz experiência sob a forma de um relampejar benjaminiano, cuja centelha pode ser produzida em um encontro qualquer. Com diferentes textos, imagens ou objetos. A montagem induz à condição de possibilidade de ativação dessa fagulha, que ocorre no encontro do presente do espectador com os futuros possíveis que insistem naquelas imagens do passado. Abre-

58 Entre esses artistas, Fried cita Jeff Wall, Thomas Ruff, Thomas Struth, Andreas Gursky, Candida Hofer, Thomas Demand, Jean-Marc Bustamante, Rineke Dijkstra, Patrick Faigenbaum, Beat Streuli, Philip-Lorca di Corcia, Hiroshi Sugimoto et Luc Delahaye.

-se a possibilidade de uma imagem dialética, “imagem do passado que entra em uma conjunção fulgurante e instantânea com o presente, de tal modo que esse passado só pode ser compreendido nesse presente preciso, nem antes nem depois;” (Rochlitz *apud* Didi-Huberman, 1998, p. 178). A imagem dialética é o encontro crítico que o traço provoca, destroçando o símbolo com a sua presença verdadeira. Trabalho crítico da memória, “confrontada a tudo que resta como aos indícios de tudo o que foi perdido”. (idem, p. 174) Essa essencial função crítica da imagem dialética é, segundo Didi-Huberman, onde se encontra o artista e o historiador. Por um lado ela é forma e transformação, por outro, ela é conhecimento e crítica do conhecimento. (*idem*, p. 179)

Fried, ao mergulhar na tentativa de legitimar a absorção como um modelo paradigmático de percepção artística, parece investir em um resíduo, que persiste, daquilo que Benjamin definiu como o valor de culto de uma obra de arte: a aura, “capacidade de perceber algo longínquo, por mais próximo que esteja”. Uma distância necessária aparece como fundamento. Porém, parece difícil reconhecer o privilégio dessa distância em relação à presença da imagem. Passa-se de um ao outro, da imagem como matéria, como massa atual, à imagem como vazio, como abertura. Pode-se pensar em uma ênfase na relação do espectador, mas essa relação precisa ser abordada não ao nível individual, mas coletivo, na sobrevivência de imagens ancestrais. Nesse sentido, a experiência mística proporcionada por uma obra cultural reaparece, residualmente, na anti-teatralidade identificada por Fried nos quadros de Chardin e, posteriormente, profanada nas “fotografias ambiciosas” dos Becher e de outros.

A operação dos Becher, e nesse momento acredito que passa a ser mais clara a opção pela palavra “tática” usada no título dessa tese, é promover uma desativação da imagem fotográfica, não através da ironia ou da crítica⁵⁹. Eles desativam afirmando. Investem no que seria o caráter mais descritivo da fotografia, seu caráter de registro, sua capacidade de mostrar os detalhes, de fomentar a imaginação ao mostrar o inconsciente

59 A ausência de ironia é relativa. Ela aparece em alguns trabalhos, como atesta uma declaração dada a Ulf Erdmann Ziegler durante a entrevista realizada em 2000, quando os Becher afirmam que a ironia está “absolutamente presente nas caixas d’água”. (Zum #1, outubro de 2011, revista de fotografia do Instituto Moreira Salles).

óptico, aquilo que o olho humano não consegue perceber (Frade, 1992, pp. 103-4)⁶⁰. Mas a operação vai do micro para o macro. Daqueles detalhes o espectador se afasta e percebe o objeto como um todo destacado no céu branco. O olhar desliza para a imagem seguinte e ele se coloca diante da série. Lê as legendas e se distancia mais ainda, percebendo-as como um mapa no qual vislumbra a paisagem européia. Passa-se de uma observação analítica para uma distância crítica⁶¹, que se apresenta como necessária para a fruição estética. Movimentos que se repetem entre indas e vindas. Deslizamento circular do olhar.

Ao tentar legitimar a sua teoria sobre a *absorção*, Fried sugere um combate ao projeto de dessublimação da arte e identifica na fotografia dos Becher e de outros “fotógrafos ontológicos” a recuperação de um ideal estético. Apesar da incorporação de trabalhos de diversas categorias no repertório dos museus que, com o reconhecimento da potência das vanguardas modernistas, passam a abrigar uma produção que questiona a própria arte e as instituições, ainda assim permaneceram critérios de “artisticidade” que preservaram uma certa separação entre os territórios. Como afirmou Benjamin no contexto da ascensão do Nacional Socialismo na Alemanha, enquanto ocorria uma estetização da política, havia simultaneamente uma despolitização da arte. Apesar do movimento que levou muitos artistas a saírem dos museus e galerias para fazer trabalhos em lugares públicos, o que já denota, em princípio, um cunho político, essa produção acabou sendo absorvida pelas instituições. Como o grafite, que teve, por exemplo, uma

60 Pedro Miguel Frade identifica a potência de origem da fotografia no espanto do público com os detalhes que podiam ser vistos nas imagens: “ver uma fotografia correspondia então ao encontro, mais do que o reencontro, com uma totalidade desconhecida enquanto tal, de cujo conteúdo ninguém podia, *no detalhe*, estar inteiramente certo: nesse sentido, mais do que um retorno do visto, ou um regresso ao visto, a fotografia era então representada como a apresentação, sobrecarregada de detalhes, do que no visível permanecera não-visto. (...) Nessas imagens tudo se passava como se a grande via do sentido fosse constantemente ameaçada pelos inúmeros caminhos deixados em aberto para que o olhar aí se perdesse nos exercícios insensatos que constituíam o correlato movente de toda essa “suculências do minúsculo” que a cada momento o excedia e o desafiava.”

61 Cf.: Nietzsche, *Gaia Ciência*, ed. Martin Claret, trad.: Jean Melville, Livro primeiro, aforismo 15 - *à distância*. “Esta montanha faz todo o encanto e todo o caráter da região que domina: após nos dizermos isso, muitas vezes tornamo-nos bastante loucos e bastante agradecidos para acreditar que, conferindo este encanto, deve ter em si próprio o que há de mais encantador na região, e assim, subimos até o cume e nos decepcionamos. De repente o encanto desaparece das suas encostas, da paisagem que nos rodeia e daquela que se estende a nossos pés, esquecemos que número de grandezas devem, como grande número de bondades, ser vistas a certa distância, e de baixo, nunca do alto; ...é somente assim que fazem efeito. Talvez saibas de pessoas do teu meio que só podem olhar-se a si própria a uma certa distância para se julgarem suportáveis, sedutoras e animadoras; o auto conhecimento é uma coisa que não lhes é aconselhável” (Nietzsche, 206, p. 48).

grande exposição na *Fondation Cartier*, em Paris, em 2010. Assim como foi também o caso da prisão da pixadora, que fez uma intervenção no espaço da Bienal de São Paulo de 2008 e, na Bienal de 2010, as imagens da sua prisão e outros vídeos dos pixadores atuando na cidade de São Paulo acabaram sendo incorporados na mostra. Essa incorporação muitas vezes minimiza a potência do trabalho e suas diferenças em relação às políticas de arte institucionais. Um exemplo de como as instituições preservam ideais canônicos de “artisticidade” foi a exposição *Atlas. Cómo llevar el mundo a cuestras?*, baseada no *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg. Montada no Museu Rainha Sofia em Madrid (2010-11) com a curadoria de Georges Didi-Huberman, a exposição buscou dar uma forma visual atual ao corpo teórico de Warburg. Para isso reuniu, além das cópias fotográficas de 18 pranchas do *Mnemosyne Atlas*, aproximadamente 200 trabalhos, nos quais havia um diálogo com a proposta de Aby Warburg de conceber as imagens como fragmentos que, pela montagem, produzem um tecido formado por passados múltiplos e por futuros possíveis.⁶² Em uma entrevista concedida por ocasião da organização da exposição, Didi-Huberman mostrou-se surpreso ao constatar que, apesar de todo mundo considerar “a obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica” como algo estabelecido, ao mesmo tempo é quase escandaloso mostrar uma reprodução em um museu de arte. Ele cita o caso da *Caixa verde*, de Duchamp, que foi mostrada como um objeto “original” e não pelo que ela é na realidade, um conjunto de reproduções fotográficas. Um Atlas de imagens utiliza por definição, ou quase, a virtude da reprodutibilidade. Didi-Huberman explica que, de um modo geral, a exposição *Atlas* foi de encontro à lógica museológica fundada sobre as coleções de obras-primas e consistiu em uma tentativa de “criticar a imagem-objeto em nome da imagem-ato ou da imagem-trabalho.”⁶³

Pensar o trabalho dos Becher como um Atlas é um caminho diferente do propos-

62 Em novembro de 2010 foi inaugurada a exposição *Atlas* no Museu Rainha Sofia. Além das reproduções das pranchas do *Mnemosyne Atlas*, foram expostos vários trabalhos de arte que se aproximavam das questões suscitadas por Aby Warburg. Na presente pesquisa uso o termo inventário para pensar um tipo de tática artística contemporânea, enquanto Didi-Huberman coloca o dispositivo Atlas como uma obra-processo, um tipo de “work in progress”, que ele definiu ao opor o quadro (tableau) e a mesa (table). Em ambos os casos há uma tentativa de se pensar o trabalho artístico como um processo. Mas penso ser importante distinguir o Atlas como o resultado do inventário. Portanto, o inventário é um modelo operativo mais do que o trabalho resultante. Darei mais detalhes do método de trabalho de Warburg no capítulo 2.

63 “(...) on peut dire (...) que l’exposition Atlas est une tentative de, forcément limitée, voire malheureuse, pour critiquer l’image objet au nom de l’image acte ou de l’image travail” (Entrevista feita por Catherine Millet publicada na *ArtPress*, nº 373, dez. de 2010, pp. 48-55).

to por Michael Fried. Por ora, convém salientar que, ao invés de perceber os inventários de caixas d'água como um trabalho de arte que propõe uma percepção “sob o aspecto da eternidade” (Fried, 209, p. 328), poderíamos pensá-lo sob o aspecto de uma imagem-processo, mais perto da ideia de uma *forma visual de saber* e uma *forma sábia de ver*, reunindo no mesmo plano dois paradigmas: o estético, da forma visual, e o epistêmico, do saber (Didi-Huberman, 2010a, p. 6). Para usar um atlas é preciso passar da forma visual para o texto e vice-versa. Assim como no inventário dos Becher passamos dos detalhes das imagens individuais para a visão do conjunto e desta para as legendas, em ordem variada. O que difere o atlas do inventário é que o primeiro é o resultado final, enquanto o inventário é a ação de recolher, selecionar, classificar e dispor para o uso. O inventário torna visível e usável uma imagem presente em algum lugar onde não tinha possibilidade de ser vista.

A impossibilidade de uma imagem ser efetivamente usada ocorre em duas instâncias. Uma delas é por excesso de iluminação – quando incide o espetacular, cujas luzes excessivas impedem que percebamos os pequenos brilhos, que só se tornam visíveis na sombra. Outra é devido a sua diluição no meio de outras imagens, entre as quais ela se torna imperceptível. Para que a imagem possa ser percebida é preciso destacá-la e colocá-la em uma posição onde possa ter legibilidade. Essa legibilidade consiste na possibilidade de reunir contrários, tensões, oposições, semelhanças e tempos distintos.⁶⁴

O modelo epistêmico-platônico, fundado na predominância da ideia, vinculava o conhecimento verdadeiro a uma esfera inteligível, purificada do mundo sensível, que equivaleria ao mundo das imagens, aonde teríamos acesso aos fenômenos. Esse modelo pode ser percebido nas versões modernas dessa tradição, na qual “as coisas encontram

64 Em *Survivance des Lucioles*, Didi-Huberman aproxima os textos do filósofo italiano Giorgio Agamben das motagens texto-imagéticas de Benjamin e Warburg. Para elucidar essa metodologia, Didi-Huberman recorre a dois textos do próprio Agamben, *Signatura Rerum* e *Qu'est-ce que c'est le contemporain?*, para discorrer sobre o método científico e para interrogar o contemporâneo. Didi-Huberman percebe Agamben como um filósofo não do *dogma*, mas dos *paradigmas*: “les objets les plus modestes, les images les plus diverses deviennent pour lui (...) l'occasion d'une 'épistémologie de l'exemple' et d'une véritable 'archéologie philosophique' qui, de façon encore très benjaminienne, 'reprend à rebrousse-poil le cours de l'histoire, tout comme l'imagination' elle-même remonte le cours de choses en dehors des grandes téléologies conceptuelles. (...) Agamben envisage le contemporain dans l'épaisseur considérable et complexe de ses temporalités enchevêtrées. (...) Être contemporain, en ce sens, ce serait obscurcir le spectacle du siècle présent afin de percevoir, dans cette obscurité même, “la lumière que cherche à nous rejoindre et ne le peut pas”. Ce serait donc, en prenant le paradigme que nous occupe ici, *se donner les moyens de voir apparaître les lucioles* dans l'espace surexposé, féroce, trop lumineux, de notre histoire présente. Cette tâche, ajoute Agamben, demande à la fois du courage – vertu politique – et de la poésie, qui est l'art de fracturer le langage, de briser les apparences, de désassembler l'unité du temps (Didi-Huberman, 2009, p. 59).”

suas razões, suas explicações, seus algoritmos, em causas corretamente formuladas e deduzidas, por exemplo, em linguagem matemática” (Didi-Huberman, 2010, p. 14). O atlas tenta misturar as formas do ver e do saber, promovendo um tipo de leitura que não separa a causa do resultado nem o inteligível do sensível.

Para aprofundar essa proposta dialética que aparece no paradigma do atlas (que é, por sua vez, um local de produção de novos paradigmas), em tensão com a leitura do trabalho dos Becher por Michael Fried, convém retornar a um texto de Didi-Huberman em que ele defronta-se com a produção dos minimalistas americanos. Ao contrário de Fried, ele se propõe a perceber nos trabalhos desses artistas algo que se aproxima de uma experiência cotidiana que, de alguma forma pode também se transformar em uma experiência estética. Em *O que vemos e o que nos olha*, Didi-Huberman destaca a oposição entre a teoria produzida pelos próprios artistas minimalistas e a posição da crítica modernista, encarnada em Michael Fried em *Arte e objetividade*. O que se apresenta nessa oposição, segundo Didi-Huberman é um falso dilema. A cisão no olhar, “inelutável modalidade do visível”, abre dois visíveis possíveis: um deles baseado em uma tautologia, ou seja, “o que vejo é o que vejo”; e outro sustentado pela “crença”, que provoca o desprendimento completo daquele objeto concreto que se dá a ver em prol de um mergulho em dogmas e fantasias que permitem afastar-se do invisível insuportável (*idem*, 1998, p. 29). Para exemplificar essa oposição, ele recorre a um exemplo no qual somos inevitavelmente postos de frente a um vazio em que essa cisão se apresenta inelutavelmente: estar diante de um túmulo. De modo tangível nossa experiência se abre em duas. De um lado, o contato com aquela forma, sensível pelo olhar assim como pelo tato. Apresenta-se uma forma geométrica, “a evidência de um volume”, uma massa de granito ou de pedra, com inscrições e/ou algumas decorações. Do outro, não há nada de evidente, mas uma “espécie de esvaziamento”. O oco que sabemos existir. Nesse caso esse vazio é algo que nos olha, nos concerne, algo do qual é impossível escapar e que aparece como *sintoma*. Não há uma leitura, afinal não há escritura. Há somente a apresentação do destino de um corpo semelhante ao nosso e do qual foi subtraída a energia vital que o animava e o possibilitava olhar-nos. Para Didi-Huberman, esse corpo em um certo sentido nos olha: “o sentido inelutável da perda posto aqui a trabalhar” (*idem*, p. 37).

Essa “cisão do olhar”, que se apresenta ao nos colocarmos diante de um túmulo – a da forma concreta que está diante de nós e o vazio da perda que se apresenta no oco

invisível que se esconde por trás da massa de pedra – exige um enfrentamento. Diante do túmulo não há escolha. Somos jogados diretamente nos limites entre o que o nosso corpo pode ser como um volume animado que nos leva pelo mundo, e aquilo que não temos a capacidade de compreender. Nos reconhecemos nesse outro corpo inerte que nos mostra nosso destino. Surge uma angústia de “ser lançado à questão do saber (na verdade, de não saber) o que vem a ser meu próprio corpo, ante sua capacidade de fazer volume e sua capacidade de se oferecer ao vazio, de se abrir” (*idem*, p.38). A coragem de se colocar nessa dupla dimensão do visível nos exige uma reação, um modo de elaboração que permita fugir da deriva. Duas saídas se configuram: uma é a que apresenta o “homem da tautologia”, que põe a linguagem acima do ver e permanece aquém da cisão, protegido em um jogo de arranjos que permite colocar os elementos nos lugares em que eles se tornam peças seguras de um jogo racional; a outra proposta é apresentada pelo “homem da crença”, que ultrapassa e permanece além da cisão, “tentando superar tanto o que vê quanto o que nos olha”. Tanto o volume perde sua evidência quanto o vazio perde seu poder de inquietação. Produz-se um *modelo fictício* no qual tudo se reorganiza e continua subsistindo “no interior de um grande sonho acordado” (*idem*, p. 40). Diante desse túmulo, diante da “inelutável modalidade do visível”, elabora-se uma recusa, ao invés de um enfrentamento.

Esse escape aparece praticado em diversas formas de produção e de apresentação de imagens. Para continuar no exemplo de Didi-Huberman, a própria decoração com imagens que saem da pedra e se elevam para fora da geometria do túmulo cristão indicam a busca por evitar esse olhar direcionado a nós, esse enfrentamento do vazio. As esculturas que apontam para um local seguro para as almas, ou mesmo as fotografias sobre as lápides, que remetem a uma lembrança do sujeito em vida, buscam evitar o “estar diante desse vazio” que se apresenta na geometria do sarcófago. Assim como a massa de um prédio industrial, visível em uma fotografia que, por sua vez, também se manifesta como forma e presença na galeria. Conjunto geométrico colocado na parede diante do qual o espectador penetra no volume daquelas “esculturas anônimas” através da superfície transparente do papel fotográfico. Ao olharmos de longe o conjunto, percebemos a “planaridade”, a ausência de profundidade dessas imagens fotografadas de frente para evitar o efeito tridimensional da perspectiva. Vemos a massa e a presença daqueles prédios, cujos detalhes podem ser definidos ao nos aproximarmos de cada

imagem individualmente. Surgem seres, organismos que se metamorfoseiam ao passarmos de uma para outra imagem. Ao olharmos com atenção, ganham presença na intimidade da escala, tornam-se bichos, robôs, criaturas animadas. Colocadas diante do céu, elas própria se elevam, contrastando com sua ancoragem ao solo onde estão enraizadas.

A homogeneidade do enquadramento suscita a ideia de uma escrita ritmada. Um conjunto de formas semelhantes, mas que apresentam uma distinção que culmina com um ritmo que se manifesta no conjunto. Nesse sentido, torna-se importante observar que a forma com que as imagens tornam-se presentes diante do espectador é fundamental para a experiência proposta. Perguntados sobre a importância da apresentação do trabalho sobre a forma de livro – modalidade que surge a partir de 1972, com a publicação do seu primeiro livro, *Esculturas Anônimas* – Bernd e Hilla lembram terem percebido algo quando colocaram lado a lado a sequência de objetos. Um tipo de música. Hilla sugere que cada prédio tem um tipo de som peculiar. Colocando a sequência de fotografias juntas surge uma espécie de melodia. Segunda ela é preciso estar atento ao tom, à escala e ao ritmo para compor as séries. (Lange, 2006, p. 193) Paradoxalmente, uma abertura significativa ocorre por meio de fotografias precisas e legendas informativas.

As formas dos prédios aparecem e desaparecem a cada piscada, ora se mostrando com a sua presença material, sua utilidade suficiente, ora como uma escrita que não quer comunicar, manifestando-se como pura presença. Em outro momento as formas se apresentam como uma micro história reveladora, retirada da cronologia da grande História. Revelação que abre um vazio que nos olha. Dois momentos da leitura, a primeira se dá no detalhe íntimo que cada imagem revela daquelas formas que têm ou tiveram uma existência, a outra é do afastamento, da possibilidade de enxergar o conjunto e ver a abertura de um possível.

1.4. Inventários sem fim

Os “retratos compósitos” de Francis Galton (1822-1911) podem ser úteis para contrapormos à tipologia dos Becher. [Figura 11] Galton criou um dispositivo para chegar a um tipo médio a partir da sobreposição das fotografias das faces de pessoas que apresentavam um desvio de conduta. Galton juntava inúmeros negativos de um tipo de

desviante – estupradores, esquizofrênicos, assaltantes, etc. – que ele havia fotografado com o cuidado de fazer coincidir os olhos por uma marcação no visor despolido da câmera. A partir desse somatório, Galton fazia uma só imagem com a qual acreditava chegar a um tipo médio que encarnava um modelo daquele tipo de desvio, criando uma imagem concreta que manifestava um ideal platônico. Esse modelo servia como referência transcendental daquele desvio. Forma sensível de uma ideia. Galton, um dos precursores da estatística, cujo trabalho influenciou Lombroso, tenta criar uma imagem síntese para leitura dos sinais visíveis que indicariam uma tendência ao desvio da norma inscrita no próprio código genético do sujeito.



Figura 11_ Francis Galton, retratos compósitos (1885).

Em um texto publicado na revista *Documento*, em 1930, com o título de *Les Écarts de la nature*⁶⁵, Georges Bataille usa a expressão “dialética da forma” que, segundo Didi-Huberman, serve como um tipo de “experiência teórica” aplicada em um campo “concreto”: o dos “aspectos”, das “formas visíveis”. Quer dizer, “a questão não é mais tanto saber o que *são* as formas – problema mal colocado – que de reconhecer o que elas fazem na qualidade de processo ‘percurso’” (Didi-Huberman, 2003, p. 201).⁶⁶ Não se trata de um uso “prudente de uma venerável doutrina da história da filosofia”⁶⁷ (*idem*, p. 204), mas da tentativa de dar um valor de uso à dialética, um sentido que se distancia do caráter “lógico” e “abstrato”⁶⁸ que, para Bataille, havia na versão hegeliana. Um uso que ele põe em marcha nos textos e na diagramação da sua revista, buscando o rigor de pensamento que se manifesta na busca em apontar a “determinação contraditória”⁶⁹ (Michel Leiris *apud* Didi-Huberman, 2003, p. 205) de toda coisa e a “semelhança informe” que agita toda analogia. Desde o início, o uso da palavra dialética para Bataille adquire um “contorno revoltado”⁷⁰ que atravessa sua tentativa de dar forma às condições presentes na própria natureza. Esta, na fusão entre ciência e Estado, passa a ser ordenada sob os preceitos da normalidade e do desvio (Didi-Huberman, 2003, p. 205).

Didi Huberman, a partir de Bataille, aponta uma questão central nos retratos de Galton: a busca de uma resolução para um conflito entre a *forma-ideal* e a *forma-matéria*. A imagem síntese de Galton tenta dar forma concreta e colher resultados.

65 *Os descartados da natureza.*

66 “La question n’est plus tant de savoir ce que *sont* les formes – problème mal posé – que de reconnaître ce qu’elles *font*, en qualité de processus ‘percussifs’”.

67 Didi-Huberman observa que “o valor de uso da dialética em Bataille não é de natureza axiomática : “ela é, em princípio, de ordem *heurística*. E o resultado de uma tal experiência não será a aplicação prudente – ainda menos devotada – de uma verdadeira doutrina da história da filosofia, mas um *desvio*, um vício conceitual imprudente que dará ao termo ‘dialética’ um sentido que ele evidentemente não tinha, estritamente falando, na terminologia hegeliana de origem. Alguns meses antes de promover a exigência de uma ‘dialética das formas’, Bataille tinha aliás se distanciado em relação ao caráter ‘lógico’ e ‘abstrato’, segundo ele, da dialética hegeliana propriamente dita. “La valeur d’usage de la dialectique chez Bataille n’est donc pas de nature axiomatique: elle est, d’emblée, d’ordre heuristique. Et le résultat d’une telle expérience sera non pas l’application prudente – encore moins dévoté – d’une véritable doctrine de la histoire de la philosophie, mais un détournement, un vol conceptuel effronté qui donnera au mot ‘dialectique’ un sens qu’il n’avait évidemment pas, à strictement parler, dans la terminologie hégélienne d’origine. Quelques mois avant de promouvoir l’exigence d’une “dialectique des formes”, Bataille avait d’ailleurs pris ses distances vis-à-vis du caractère ‘logique’ et ‘abstrait’, selon lui, de la dialectique hégélienne proprement dite.” (Didi-Huberman, 2003, p. 204)

68 Termos de Bataille citados por Didi-Huberman.

69 “*détermination contradictoire*”.

70 “*tour révolté*”

Estes aparecem no estigma que se projeta sobre os parias de uma natureza produtora de monstros que devem ser eliminados. Uma natureza ideal, perfeita, mas que se manifesta na matéria errante, sujeita aos acidentes e aos percalços do acaso. O homem racional se compõe com a técnica, modo mecânico, e por isso mais perfeito. Funcionando sob a égide das leis da natureza, a câmera fotográfica de Galton produz uma imagem da imperfeição, reflexo da matéria errante. Conhecido como o “o primo mais esperto de Charles Darwin” (Lissofsky, 1993, p. 61), Galton usou seus atributos racionais para compor as relações necessárias entre diferentes espaços e tempos, deduzindo uma ordem maior que rege os movimentos da matéria errante. Mimetizando a ordem estável de uma natureza ideal, Galton, assim como outros tantos cientistas, tentou dar um sentido e uma sustentação teórica ao “nonsense” de suas experiências.

Na “síntese dialética” de Galton, conforme se juntam mais retratos, mais a imagem vai tendo os contornos fluidos e cada vez mais poderá ocorrer uma aproximação entre um rosto e essa imagem média. Porém, conforme se acrescentam novas faces, mais essa imagem passa a se estender para toda a população. Bataille via nelas uma *forma concreta de uma ideia*, “tão fluida quanto metafísica, tão neutra quanto pretensiosa na sua vontade de reduzir todos os acidentes – materiais, orgânicos, expressivos – de cada rosto singular” (Didi-Huberman, 2003, p. 283).⁷¹

À tentativa de submeter o rosto a essa imagem “perfeita”, Bataille irá contrapor as imagens que perturbam tanto o olhar desinteressado quanto o olhar atento e analítico. Essas, “imperfeitas”, se apresentam nas distorções surrealistas e na instabilidade cubista, que fragmenta o ponto-de-vista e investe no anacronismo temporal ou, ainda, na “*monstruosidade* relativa de cada rosto em particular”, pois, “cada forma individual escapa a essa medida comum e, em algum grau, é um monstro” (*idem*).⁷² Afastada de qualquer síntese, a “dialética das formas” imaginada por Bataille busca manter viva toda irreduzibilidade da diferença ou do desvio⁷³.

71 “Bataille, quoi qu’il en fût, tenait là quelque chose comme une forme concrète de l’idée, aussi floue que métaphysique, aussi neutre que prétentieuse dans sa volonté de réduire tous les accidents – matériels, organiques, expressives – de chaque visage singulier.”

72 “Chaque forme individuelle échappe à cette commune mesure et, à quelque degré, est un monstre”

73 Sobre os retratos compostos de Galton, ver também o texto de Allan Sekula, *The body and the archive*, na coletânea *The contest of meaning: critical histories of photography*, editado por Richard Bolton, pela MIT Press, em 1993, e o artigo de Maurício Lissofsky, “O dedo e a orelha : Ascensão e queda da imagem nos tempos digitais”, na revista *Acervo* (Lissofsky, 1993).



Figura 12_ Karl Blossfeldt: *Cucurbita pepo*, *Orchidaceae*, *Eryngium bourgatii*, *Delphinium spec.*, *Eryngium maritimum*.

A distância que separa o dualismo *formas-ideais* e *formas-matéria* do casal Becher da imagem síntese de Galton pode ser percebida por meio de um objeto paradigmático, que Didi-Huberman toma emprestado de Walter Benjamin: o caleidoscópio. Aplicado como uma chave para leitura do livro *Urformen den Kust* (“Formas originais da arte”), de Karl Blossfeldt [Figura 12], este instrumento ótico, que atrai tanto as crianças quanto os adultos, põe em prática o desmontar e o remontar da visão. A cada giro, a imagem anterior se desfaz e aparece uma nova imagem composta pelos mesmos fragmentos da anterior, remontados de modo que o seu reflexo projetado no espelho pela luz que vem do exterior forme uma outra imagem diferente substancialmente da anterior, mas com uma geometria e tons de cores semelhantes. O livro de Blossfeldt, publicado em 1928, é composto por 120 fotografias de plantas. Cada página contempla uma fotografia na qual podemos ver os detalhes aproximados de uma parte do vegetal. O plano fechado, sem nenhuma referência da escala, impede uma noção do tamanho do objeto. Nas páginas do livro, eles se igualam em tamanho e destacam-se do ambiente por meio de um fundo neutro que as tornam independentes do ambiente. Tudo é aparentemente simples, não há um texto explicativo introdutório, apenas curtas legendas

contendo o nome da planta em latim conforme a denominação na taxionomia de Lineo. Para Didi-Huberman, trata-se de uma “falsa simplicidade”. O trabalho de Blossfeldt foi citado por Walter Benjamin na *Pequena História da Fotografia* como um exemplo do que ele entendia por “inconsciente ótico” e, no mesmo ano de publicação, foi objeto de um artigo do filósofo alemão, com o nome de “Du nouveau sur les fleurs” (“Novidades sobre as flores”). Nesse texto, Benjamin considera a coleção de imagens apresentadas sob a forma de livro como uma “obra rica, pobre somente de palavras”. Benjamin, que afirmava que os fotógrafos deveriam colocar legendas nas suas fotos para não correrem o risco de se tornarem vagas e aproximativas, justifica o elogio à Blossfeldt afirmando que “talvez seu saber é daqueles que deixam mudo quem o possui”, pois, nesse caso, o *savoir faire* (*Können*) importa mais do que o saber (*Wissen*). A simples estrutura – “coleção, sucessão, montagem” – põe em questão a nossa própria “imagem do mundo”:

Ele fez sua parte verificando com atenção (*en récolant*) o inventário de nossas percepções (*Wahrnehmungsinventar*): isto mudará nossa imagem do mundo (*Weltbild*) em uma medida ainda imprevisível (Didi-Huberman, 2000, p. 140).⁷⁴

O livro de Blossfeldt tem uma especificidade que o distingue dos trabalhos de outros fotógrafos da *Nova Objetividade*. E é nesse mesmo ponto que podemos aproximá-lo do casal Becher. Benjamin percebeu nas fotografias das plantas um movimento que se dava na passagem entre as diferentes imagens conforme folheamos o livro. Ao passo em que provoca o isolamento do objeto em relação ao que está a sua volta, pois são retirados os elementos que tornariam possível relacioná-lo com o mundo e ancorá-lo como representação, Blossfeldt compõe uma montagem em que põe em movimento o nosso “saber visual”. Porém, ele não deixa que o leitor se afaste daquela imagem como parte do mundo. Apesar de não ser possível vermos todo o corpo do vegetal, assim como ocorre nas tradicionais ilustrações botânicas – nas quais há as figuras analíticas (partes dos vegetais) e as sintéticas (geral), que têm por objetivo uma visão detalhada da espécie –, é mantido abaixo das fotografias o número da prancha e o nome científico

74 “Il a fait sa part en récolant l’inventaire de nos perceptions (*Wahrnehmungsinventar*): cela va changer notre image du monde (*Weltbild*) dans une mesure encore imprévisible.”

em latim. Ou seja, apesar de destacadas do mundo através da fotografia, elas continuam vinculadas a ele através da classificação que remete ao sistema de saber da disciplina.

A mudez a que Benjamin se refere é, de fato, apenas aparente. A própria referência que faz à necessidade da legenda é, mais precisamente, um elogio da montagem, mais do que um imperativo em favor de um significado claro para as imagens. Ao afirmar que os fotógrafos devem introduzir a legenda “sem a qual qualquer construção fotográfica corre o risco de permanecer vaga e aproximativa”, o que ele visa combater é o “efeito de choque que paralisa o mecanismo associativo do espectador”. Para ele, conforme a câmera se torna “mais apta a fixar imagens efêmeras e secretas” mais ocorre a desconstrução de uma visão que havia sido modelada pelo hábito. A simples apresentação dessas imagens, ainda no contexto das estruturas de circulação tradicionais, não se mostram efetivamente como estímulos à manifestação de uma “dialética da forma”, para pegar emprestado o termo usado por Bataille. Como aparece no texto “O autor como produtor”, o “escritor revolucionário” – que pode ser o artista, o “fotógrafo do futuro”, ou “todos nós” –, antes de perguntar como uma obra se situa no tocante às relações de produção, deveria se perguntar “como ela se situa *dentro* dessas relações” (Benjamin, 1996, p. 122)⁷⁵. Nesse texto, Benjamin volta mais uma vez à questão das legendas, afirmando que “temos que exigir dos fotógrafos a capacidade de colocar em suas imagens legendas explicativas que as liberem da moda e lhes confirmem um valor de uso revolucionário” (*idem*, p. 129).

Sua crítica se dirige aos fotógrafos da *Nova Objetividade*, como Renger-Patzsch que, segundo ele, usa a fotografia somente como um instrumento para produzir imagens que seguem a moda, alimentando as massas com o espetáculo que produz o choque sem criar associações. Por outro lado, seu elogio vai para o Dadaísmo, com sua “capacidade de submeter a arte à prova de autenticidade”, e para as montagens de John Heartfield, “cuja técnica transformou as capas de livros em instrumentos políticos.” A legenda reivindicada por Benjamin não remete a um texto orientando a leitura da fotografia, nem a busca de um teor político panfletário, ela visa a desmontagem de um saber – que projeta suas sombras e suas luzes sobre todas as imagens, tornando-nos incapazes de produzir analogias – e a remontagem em um conjunto que possibilite a “disjunção” da coisa, que

75 *O autor como produtor.*

passa a apresentar suas “vicissitudes” (Lissofsky, 2008, p. 166). A peculiaridade das “formas originais” de Blossfeldt foi colocar em prática um tipo de montagem que ultrapassa os limites da borda do quadro e a “coisidade da coisa”. Essa passagem ocorre pelo uso do plano fechado e da série. A ampliação de um mundo minúsculo, que surge com uma grande definição, faz com que percamos a noção do objeto que aparece na fotografia, que, muitas vezes, mais do que plantas, parecem “mastros totêmicos” e “edifícios góticos” (Benjamin, 1996, p. 95). Passa-se do ínfimo detalhe da textura do caule até as analogias arquitetônicas, desvios que a *Nova Objetividade* procurava evitar para que a coisa se manifestasse de forma pura. Para a *Nova Objetividade* o uso da série buscava evitar qualquer escapatória da confirmação de que a coisa é a coisa e nada mais – ou seja, ela visava sobretudo a “reiteração do objeto (um cachimbo é um cachimbo é um cachimbo é um cachimbo...)” (Lissofsky, 2008, p. 175). Em Blossfeldt, assim como nos Becher, a série é também o que produz a “disjunção”. Cada virar de página é uma catástrofe que destrói a imagem anterior como “o caleidoscópio nas mãos de uma criança, para o qual, a cada giro, toda a ordenação sucumbe ante uma nova ordem. Essa imagem tem uma bem fundada razão de ser. Os conceitos dos dominantes foram sempre o espelho graças ao qual se realizava a imagem de uma ‘ordem’” (Benjamin, 1989, p. 153). As “formas originárias”, que aparecem no título do livro, estão nesse recomeço que ocorre a cada virar de página.

Benjamin aponta o “inconsciente ótico” como algo que a fotografia revela tanto no detalhe como no movimento desacelerado:

Seja filmando o crescimento de uma planta de forma acelerada ou mostrando a forma quarenta vezes aumentada, novos mundos de imagem (*Bilderwelten*) brotam. (...) Essas fotografias descobrem na existência das plantas todo um tesouro insuspeito de analogias e de formas (*Analogien und Formen*). Somente a fotografia é capaz disso. Pois é preciso a grande ampliação que ela lhes dá para que essas formas se desfaçam do véu que nossa preguiça joga sobre elas (Benjamin, 1997,

p. 70).⁷⁶

Duas operações aparentemente distintas, uma sobre o tempo e outra sobre o espaço. Porém, ocorrem por meio de ações inversamente similares: uma desmontagem do visível e uma remontagem com o material obtido. A aparente confusão entre os dois procedimentos, um fotográfico (ampliação, congelamento do movimento) e outro cinematográfico (aceleração ou retardamento, por exemplo) aparecem para Benjamin “atravessando todos os domínios técnicos, estéticos e intelectuais” (Didi-Huberman, 2000, p. 143).⁷⁷ Benjamin, ao colocar lado a lado a “câmera lenta” e o “close-up”, visa indicar o potencial revolucionário que há na perturbação do olhar habitual, que se coloca em um estado de atenção ao ser apresentado para um outro mundo que se refugiava naquele que já se julgava conhecido.

*

Como foi apresentado mais acima, ao destacar o ofício do historiador, Benjamin distingue duas tarefas: a do arqueólogo dos vestígios e o arqueólogo psíquico. Usar os recursos óticos da fotografia e a sua capacidade cinética de retardar o tempo e decompor-lo em diversas imagens é um trabalho de arqueologia dos vestígios, no qual o olhar atento, movido por uma indagação, que se manifesta em uma espera, busca daquela imagem algo do que desejamos. A montagem que será produzida a partir desses fragmentos colocados em relação a outras imagens presentes, passadas e futuras (memória e desejo), é o movimento de uma arqueologia psíquica que poderá gerar efetivamente

76 Esta citação faz parte do texto “Du nouveau sur le fleurs”, que está no livro *Sur l’art et la photographie* junto como os textos “L’Oeuvre d’art à l’époque de sa réproductibilité technique” (última versão, de 1939) e “Peinture et photographie”. Optei pela tradução que aparece em *Devant le temps* com alguns termos em alemão (Didi-Huberman, 2000, p. 146): “Que nous filmions la croissance d’une plante en accéléré ou que nous en montrions la forme quarante fois agrandie, de nouveaux mondes d’images (Bilderwelten) jaillissent, comme des geysers, dans les lieux de l’existence (an Stellen des Daseins) auxquels nous étions loin de nous attendre. Ces photographies découvrent dans l’existence des plantes tout un trésor insoupçonné d’analogies et de formes (Analogien und Formen). La photographie seule en est capable. Car il faut le fort grossissement quelle leur donne pour que ces formes se défassent du voile que notre paresse a jeté sur elles.”

77 “Les exégètes de Benjamin qui ont cru déceler chez lui une regrettable confusion entre les procédés photographiques (agrandissement, par exemple) et cinématographiques (accélérée ou ralenti, par exemple) n’ont pas compris à quel point les procédures à ses yeux intéressantes étaient transversales à tous les domaines techniques, esthétiques et intellectuels (photo, cinéma, peinture, architecture, philosophie). Avant tout, Benjamin s’est interrogé sur la fonction déterritorialisant de ces procédures: aussi joue-t-il sans complexe sur le rapprochement du “gros plan” photographique et du “ralenti” cinématographique qui, en allemand, se dit justement Zeitlupe, la “lupe temporelle” – quelque chose comme une machine à grossir visuellement le temps (Didi-Huberman, 2000, pp. 143-5).”

uma invenção.

O impacto visual do instantâneo, das longas poses, da câmera lenta ou da macro fotografia, pode ultrapassar o simples choque e, através dessa fragmentação do objeto e da montagem, produzir um conhecimento que não se distingue de uma percepção visual da coisa. Há um estímulo à produção de uma experiência a partir de um objeto banal, do qual não esperávamos qualquer estímulo para algo de novo. A retirada do estado de acomodação gerado pela familiaridade exige um atrito que a visão ampliada ou o movimento decomposto consegue gerar. Porém, essa mudança no movimento exige uma nova acomodação a fim de que esse estranhamento seja processado e incorporado. Em *Sequência de Ibiza*, escrito em abril e maio de 1932, Benjamin fala de uma alternância necessária entre hábito e atenção:

Toda atenção deve desembocar no hábito se não quiser desmantelar o homem; todo hábito deve ser estorvado pela atenção se não tende a paralisar o homem. Atenção e hábito, assim como repulsa e aceitação, constituem cristas e depressões no mar da alma (Benjamin, 1995, p. 247).

Retornamos ao caleidoscópio como objeto paradigmático, que em Benjamin serve como um modelo teórico e, como observa Didi-Huberman, surge significativamente na medida em que “é interrogada a *estrutura do tempo*”. No *Livro das Passagens*, no capítulo S, “Pinturas, estilo moderno, novidade”, Benjamin afirma que, devido à *variedade* cambiante de suas combinações, (...) o moderno é tão variado quanto os diferentes aspectos de um mesmo caleidoscópio” (Benjamin, *apud* Didi-Huberman, 2000, pp. 151-2).⁷⁸ Conforme apresentarei no capítulo seguinte, a modernidade se caracteriza por uma revisão das imagens do passado que, a partir das mudanças concretas que ocorrem com o crescimento das grandes cidades, parecem reivindicar uma sobrevivência. As mudanças geram uma nova paisagem, que implica na destruição da arquitetura menos relevante, que desaparece sem deixar nem mesmo ruínas. Sua “sobrevivência” ocorre em outros vestígios e cabe ao historiador buscá-los em imagens que guardam as reminiscências desse passado. A ativação dessa memória histórica, essa sobrevivência dos objetos extintos, surge através da montagem, além da própria *mise en scène* da foto. São

78 “(...) le moderne est aussi varié que les différents aspects d’un même kaleidoscope.”

reminiscências de uma passagem, por mais efêmera que tenha sido, mas que deixa um vestígio, um rastro de presença.

*

A criminalística se aperfeiçoou a fim de identificar uma ausência. Achar a identidade do criminoso. Algo que a datiloscopia tentou solucionar mas foi prejudicada pelas luvas. O exame de DNA parecia ser a solução, mas a condenação de inocentes foi inversamente proporcional ao número de testemunhas e outros dados de que se necessitava para reconhecer o culpado. Ou seja, não basta a prova científica se não forem levados em conta outros fatores. Em um texto em que mapeia os usos da fotografia pela criminologia, Mauricio Lissovsky conclui com uma sequência do filme de Fritz Lang, *O Vampiro de Dusseldorf*, em que o assassino, um cidadão insuspeito de aparência e de atitudes inofensivas, acaba sendo descoberto por um mendigo cego, que reconhece o som de seus passos e o tom de seu assobio. Lissovsky observa que “o mendigo cego de Fritz Lang é a encarnação dos novos processos de identificação, igualmente cegos a tudo aquilo que não seja indício” (Lissovsky, 1993, p. 72). Como bem previu esse artigo de 1993, as novas tecnologias de vigilância controlam o cidadão muito mais pelas marcas que ele vai deixando com seus cartões bancários do que através das câmeras de vigilância. Essas, apesar de produzirem traços do que se passa diante dela, têm mais o efeito preventivo de evitar um desvio do que uma eficácia, no caso da necessidade de um reconhecimento do sujeito que estava na imagem. Nesse caso, os indícios, que se manifestam nos rastros digitais que o cidadão deixa, são muito mais eficazes para identificá-lo como um criminoso: seus emails, as redes sociais que frequenta, sua lista de contatos, os sites acessados, as compras que fez, os locais onde passou o cartão, enfim, todos esses rastros podem transformar um cidadão comum em suspeito e um suspeito em criminoso.

Para estender esse controle aos cidadãos “excluídos digitais” e sem conta bancária, os governos criaram os cartões de benefícios sociais. A prefeitura de Paris, por exemplo, criou o *Navigo*, um cartão de transporte que qualquer um que mantiver uma residência fixa em Paris por mais de três meses poderá obter, beneficiando-se de uma tarifa mais barata e outras facilidades. Em troca, o banco de dados do governo tem a sua ficha e sabe os lugares por onde circulou. No Brasil o cartão “*bolsa família*” também

cumpra essa função controladora com mais ou menos o mesmo discurso: “nós te damos o benefício e em troca esperamos de você uma boa conduta, inclusive por que sabemos quem você é, por onde anda e, se não cumprir o que esperamos de você, podemos cessar com a ajuda”. Esses inventários dos passos do cidadão ficam registrados em uma central de dados, prontos para serem usados em caso de algum desvio de conduta ou outro tipo de suspeita. Esses arquivos servem, essencialmente, para a orientação de ações futuras em função do processamento desses rastros acumulados.

A fotografia alimentou os sonhos de criminólogos e de outros pesquisadores do século XIX, como a solução para os problemas de identificação e da memória, que não resistiam ao tempo, ao movimento e à imaginação. O que ocorre atualmente é a falência da fotografia como evidência em um tribunal. Para não incriminar as “vicissitudes da coisa” ou a “cisão do olhar” surgiu um bode expiatório: a fotografia digital. Com ela, a fotografia não tem mais, definitivamente, valor de prova. Objeto volátil, manipulável, essa imagem perde a capacidade de servir como rastro de um acontecimento. No seu lugar, ficaram os arquivos dos vestígios detectados e registrados pelos aparelhos. As imagens feitas pelas câmeras de vigilância, por exemplo, passam a ser anexadas nos autos de um processo. O arquivo é o que torna esse material usável. Ou seja, a série é o que vai possibilitar a construção de uma compreensão do acontecimento. A certeza de que havia uma câmera fixa que registrou a passagem naquele dia e hora que constam nos metadados do arquivo é o que possibilitará o seu uso como prova. A montagem de uma sequência de imagens ao lado de outros dados e testemunhos tornará possível a produção de uma memória daquele acontecimento. Conhecimento gerado a partir dos vestígios recolhidos e reunidos. Mas qual o uso do conhecimento advindo pela montagem dos indícios? No caso do uso em investigações criminais, o seu uso é prescritivo, visando determinados fins. Nas montagens do casal Becher, por exemplo, ou de Blossfeldt, o direcionamento é para um futuro aberto, a ser construído a partir desse conhecimento. Não se trata de um relativismo, mas da ausência de fins. Nesse sentido, trata-se de um saber que não exclui a busca de precisão, porém ele abarca as contradições, os diversos tempos e as metamorfoses do objeto e do olhar que lançamos a ele nas fotografias, na série e no aqui e agora do espaço expositivo.

Esse saber ocorre através de uma inscrição no próprio corpo do espectador, algo que, de uma ou de outra forma, sempre caracterizou todo trabalho de arte, mas se torna

elemento fundamental da poética artística a partir aproximadamente dos anos 60. Nesse aspecto, pode-se aproximar as plantinhas de Blossfeldt, “um veterano professor de arte, de formação neokantiana e gosto neoclássico” das arquiteturas industriais dos Becher (Lissofsky, 2008, p. 167). Ambas exigem um esforço perceptivo que implica uma atitude corpórea ativa. Nesse sentido, existe uma distância entre a série de Blossfeldt e as sequências dos fotógrafos da *Nova Objetividade*. A montagem de Blossfeldt implica inicialmente uma ênfase na forma e não na coisa. Renger-Patzsch, um dos principais fotógrafos da *Nova Objetividade*, publicou em 1928 um livro com o título *Die Welt ist schön* (“O mundo é belo”), por exigência do editor, segundo ele, que gostaria de ter usado simplesmente *Die Dinge* (“Coisas”). Enquanto em Renger-Patzsch o objetivo era reiterar a coisa através de uma montagem interna entre as imagens *contidas* no livro e no texto, em *Urformen de Knust* (“As formas originárias da arte”), Blossfeldt produz uma montagem que salta do livro e integra o corpo do espectador e toda a sua percepção. Nesse ponto, volta-se à questão da necessidade da legenda em Benjamin. Não se trata de uma conexão entre texto e imagem, mas entre a imagem e uma ordem. Imagem e texto. Caos e ordem. *Studium e punctum*. Dimensões complementares que subsistem de modo interdependente.

Didi-Huberman compara o livro de Blossfeldt com um *flip-book*, que pede que você folheie rapidamente para animar os desenhos em uma cadência dependente da mão de quem folheia (Didi-Huberman, 2000, p. 148). A cada virar de página há uma metamorfose da forma, que se mantém dentro de uma regularidade na ocupação do espaço do quadro, o que possibilita o efeito cinético. O usuário tem a liberdade de acelerar ou de diminuir a velocidade do movimento, fazendo com que, entre a “catástrofe” que desmorona uma ordem anterior, e a “origem” de uma nova forma, ele possa acelerar ou desacelerar, garantindo uma alternância entre o olhar atento, analítico, escrutinador, e o olhar distraído, indolente, preguiçoso. Na alternância entre um e outro, mais do que visões, destroem-se e constroem-se mundos.

Origem em Benjamin

Sthéphane Moses distingue na noção de origem em Benjamin duas fontes: a língua pura, língua adâmica, presente antes da queda na Babel da (in)comunicabilidade e que sobrevive como resíduo nas línguas atuais; a reflexão de Goethe sobre os “fenô-

menos originais”, que leva à naturalização da arte e do pensamento (Moses, 1986, p. 817). Moses faz uma síntese de como essa dupla fonte resulta no uso do termo origem por Benjamin:

A aparição sempre renovada de uma mesma ideia primordial sob a forma de fenômeno original priva a ideia de origem de sua conotação de começo (primeira manifestação no tempo de uma série contínua de eventos) e a qualifica sobretudo como um princípio permanente de estruturação do vir-a-ser (*devenir*). Neste sentido, a origem intervém no tempo como recomeço permanente, como ruptura sempre renovada do vir-à-ser (*devenir*). Se colocando como presente, ela funda, de uma parte e de outra dessa ruptura, seu próprio passado e seu próprio futuro. O momento histórico assim destacado dentro do tecido do tempo implica uma visada em direção à sua própria pré-história e uma visada em direção ao futuro, quer dizer um projeto restaurador e um projeto utópico (Moses, 1986, p. 817).

Em *O conceito de crítica estética no romantismo alemão*, Benjamin inicia seu texto com a seguinte epígrafe:

Antes de tudo (...) o analista deveria pesquisar, ou sobretudo querer saber se há de se fazer realmente uma síntese (*mit einer geheimnisvollen Synthese*) ou isto do que se ocupa não é somente um agregado, uma justaposição (*eine Aggregation sei, ein Nebeneinander*), (...) ou como bem seria possível modificar (*modifiziert*) tudo aquilo (Goethe, *apud* Didi-Huberman, 2000, p. 136)⁷⁹

A analogia que Goethe faz entre as formas da natureza e as formas da arte não se apresenta como uma encolha entre uma forma eterna e outra mutante, mas como uma pulsação entre o “agregado” e a “configuração”. Didi-Huberman aponta que basta folhear o livro de Goethe intitulado *A metamorfose das plantas*, “para ver se sucederem as justaposições de elementos erráticos e dos sistemas de simetria, concêntricos ou arborescentes – caleidoscópicos em todo caso –, com que as flores nos apresentam

79 Os cortes nas frases foram feitos por Benjamin: “Avant toute chose (...) l’analyse devrait rechercher, ou plutôt viser à savoirs’il a réellement `faire une mystérieuse synthèse (mit einer geheimnisvollen Synthese) ou ce dont il s’occupe n’est qu’un agrégat, une juxtaposition (eine Aggregation sei, ein Nebeneinander) (...) ou bien comment il serait possible de mifier (modifiziert) tout cela.”

igualmente um enigma formal e biológico” (Didi-Huberman, 2000, p. 136).⁸⁰

No texto *Du nouveau sur les fleurs*, Benjamin volta à ideia de *Urformen* (forma originária), se referindo às ilustrações botânicas de Grandville, que faz “surgir do reino vegetal o cosmos todo inteiro”⁸¹ (Benjamin *apud* Didi-Huberman, 2000, p. 140). A analogia entre o “visceral” e o “sideral” foi o que moveu o desenvolvimento da arte da leitura do futuro nas vísceras dos animais, ou a interferência da posição dos astros no instante do nascimento do bebê, ainda presente na nossa cultura através das previsões zodiacais (Didi-Huberman, 2010a, p. 23). As *Urformen der Kunst*, de Blossfeldt, uma simples coleção de 120 fotografias de plantas, apresentam de modo potente essa origem pulsante que se manifesta como um “salto originário” (*Ursprung*), como um turbilhão no curso das formas visíveis (*idem*, 2000, p. 146):

para além dos puros agregados, aquém de toda síntese, o *conhecimento por montagem* dá a pensar o real como uma ‘modificação’. (...) ‘Originárias’, estas formas não têm portanto nada de ‘simples’ nem de puro. Pois sobre o que elas testemunham é um *tempo de alteração*, da perturbação: o movimento turbilhante que elas produzem no tecido contínuo dos aspectos naturais (*idem*, p. 147).⁸²

Se as plantinhas superdimensionadas de Blossfeldt põem em questão a pureza e a perturbação que se aninha na própria natureza originária, o que fazem as formas industriais dos Becher? A aproximação entre a montagem de Blossfeldt e a dos Becher ressaltam uma implicação da percepção corpórea, uma dimensão háptica que se dá através do detalhe ressaltado pela grande definição da imagem. As “suculências do minúsculo” são realçadas pela iluminação suave que remete à própria relação do objeto imagem com o ambiente, que solicita uma ação do corpo. A semelhança entre a seqüên-

80 “Il n’est que de feuilleter l’écrit de Goethe intitulé La Métamorphose des plantes pour voir se succéder les juxtapositions d’éléments erratiques et les systèmes de symétries, concentriques ou arborescentes – kaléidoscopiques en tout cas –, que les fleurs nous présentent comme autant d’énigmes formelles et biologiques.”

81 “surgir du règne végétal le cosmos tout entier”.

82 “(...) au *delà* des purs agrégats, en *deçà* de toute synthèse, la connaissance par le montage donne à penser le réel comme une “modification”. C’est une sorte de morphogenèse saccadée dont le processus fait émerger, à toute vitesse, ces *Urformen* de l’art qui, selon Benjamin, ne désignent pas d’autre chose que les formes originaires de la nature, c’est-à-dire des formes qui jamais n’ont été de simples modèles de l’art mais qui, dès le début, comme formes originaires, ont été à l’œuvre dans toute création.”

cia apresentada sob a forma de livro nos dois artistas possibilita o uso do caleidoscópio como um objeto paradigmático para se perceber também as fotografias de arquitetura do casal. Uma das diferenças entre a arquitetura dos Becher e os vegetais de Blossfeldt se deve ao fato de que as transformações que esses últimos sofrem ao longo de um curto período de tempo é muito mais intensa e perceptível do que as que incidem sobre os prédios. No entanto, o período em que muitas dessas fábricas estiveram em atividade seria curto sob a perspectiva de um tempo histórico. Esses prédios têm uma durabilidade em função da sua utilidade e, por isso, sua perspectiva de vida é muito menor do que outros tipos de arquitetura. Quando não forem mais necessários serão demolidos ou, em raros casos, adaptados para outro uso. Sua aparente irrelevância como exemplo arquitetônico que mereça ser preservado faz com que sua vida seja, desde o início, limitada.

A diferenciação entre objetos da natureza e objetos da cultura se torna irrelevante nas inúmeras transformações que eles suscitam na montagem. Tanto a variação de tamanho das plantas nas fotografias de Blossfeldt como o padrão homogêneo dos enquadramentos dos Becher levam a um estranhamento similar. Em ambos os casos há uma perda da noção de escala, na medida em que a ocupação do quadro pela figura é similar entre as imagens da série. No caso dos Becher, o objeto é fotografado inteiro e destacado da paisagem em torno, enquanto em Blossfeldt há o corte que acentua apenas uma parte do objeto. A noção da escala não ocorre na relação com um objeto dentro da imagem (os Becher evitam elementos que podem servir como parâmetro de medida, como automóveis ou pessoas), mas entre os elementos da série, que assumem um tamanho similar na sequência, apesar de, em muitos casos, haver uma grande diferença entre o tamanho real dos objetos. Em virtude dessa similaridade do tamanho dos objetos na imagem ocorre o efeito caleidoscópico: o objeto muda de aspecto a cada momento que passamos de uma estrutura para outra. Essa metamorfose ocorre na mesma imagem e nas passagens entre as imagens da série, como destaca Lissovsky em relação aos vegetais de Blossfeldt:

O que deve ser a forma mais simples de aparição da coisa nos parece agora o resultado de múltiplas dobras. Uma dobra da matéria, sem dúvida, do mineral sobre o vegetal, mas precisamente uma metalurgia da planta, análoga às técnicas de moldagem de formas vegetais que (o professor Blossfeld) ensina na *Königliche Kunstwerkbemuseum*, em Berlim (Lissovsky, 2008, p. 168).

Nas fotografias dos Becher, os seres inanimados ganham vida, transformam-se em criaturas, ganham um rosto. Esse animismo permite que pensemos esses objetos-imagens como organismos. Eles se alimentam, sofrem os efeitos dos acontecimentos, envelhecem e morrem. O conjunto das imagens colocadas em grade transforma-se em um alfabeto, ou em uma escritura, uma escrita musical, possivelmente. Devido à distância necessária para ver as imagens em conjunto, ocorre uma confusão que impede a distinção dos detalhes e a possibilidade de se perceber aquilo como um objeto funcional. Os sentidos ativam imagens resultantes do encontro com outras imagens solicitadas pela memória, variando em função do grau de atenção e de distração que a tarefa solicita, assim como outros fatores que implicam nosso corpo na ação.

Para ilustrar, cabe um trecho de Benjamin, de *Sequência de Ibiza*, em que uma memória involuntária, um tempo reminescente, é ativado por uma sensação corporal:

o abalo conduz ao desmoronamento. (...) Ninguém nunca o sentiu com maior nitidez que Marcel Proust na morte da avó que lhe pareceu consternadora, mas de modo algum real – até que, à noite, ao tirar os sapatos, lhe vêm as lágrimas. Por que? Porque ele se curvou. Assim é que o corpo desperta a dor profunda e pode igualmente despertar o pensamento profundo. Ambos precisam da solidão. Quem alguma vez escalou sozinho uma montanha e chegou esgotado ao topo para em seguida descer com passos que abalam todo o seu esqueleto sabe que, para ele, o tempo se desagrega, as paredes divisórias em seu interior desabam e através dos cascalhos dos instantes, ele caminha trotando como num sonho. Por vezes tenta parar, mas não consegue. Quem sabe se são pensamentos que o abalam ou o áspero caminho? Seu corpo se tornou um caleidoscópio que, a cada passo, lhe apresenta figuras cambiantes da verdade (Benjamin, 1995, p. 248).

A semelhança entre o inventário de plantas de Blossfeldt e as estruturas arquitetônicas dos Becher se dá não somente no corpo a corpo com as imagens, como também no impulso de acrescentar sempre uma nova imagem à coleção. Tratam-se de arquivos abertos. Alimentados até o fim da vida. Cada passo, cada nova imagem transformava o conjunto. Blossfeldt reuniu, aproximadamente, seis mil fotografias de plantas, enquanto a coleção dos Becher tem em torno de dois mil e quinhentos negativos. São arquivos que poderiam continuar sendo aumentados, montados e remontados, quase infinitamente. Não são infinitos, pois existe sempre um limite, apesar de ser impossível esgotar todas

as possibilidades de acréscimo e de montagem. São, contudo, sem fim, afinal recolhem os vestígios do tempo e, apontando para um futuro sem finalidade ou eficácia, servem a diferentes usos.

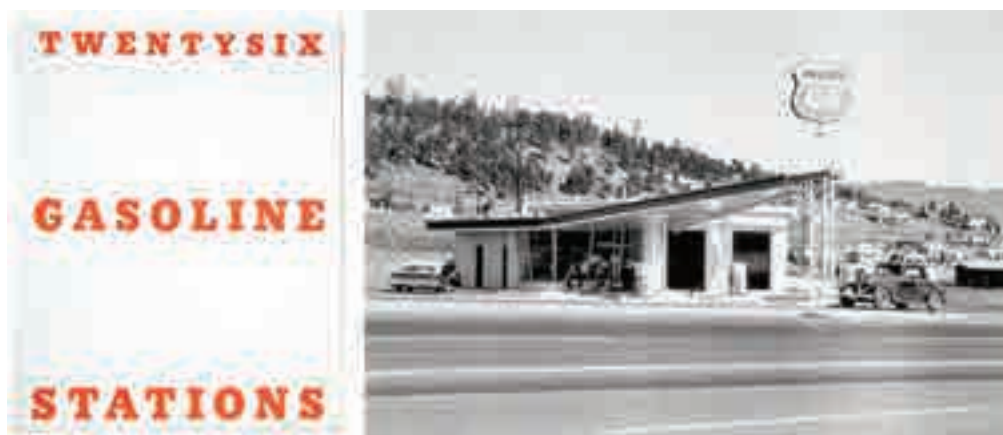
2. O arquivo, o vestígio e a montagem

Ao fazer uma pesquisa sobre a história dos transportes para uma encomenda de um filme industrial, Douglas Crimp se deparou com o livro *Twentysix Gasolyne Stations* [Figura 13] em uma prateleira da Biblioteca Pública de Nova York. Publicado pela primeira vez em 1962 com uma edição limitada, produzida pelo próprio autor, o artista Edward Ruscha, o livro foi achado na sessão sobre transportes, onde foi catalogado pelo bibliotecário, influenciado pelo título e pelas 26 fotografias em preto e branco de postos de gasolina. O livro de Ruscha é composto por uma série que, talvez como nenhum outro trabalho artístico do início dos anos 60, mais se assemelha à tipologia industrial dos Becher. Apesar das diferenças⁸³, os livros editados pelo casal alemão, assim como o de Ruscha, poderiam perfeitamente estar armazenados nas prateleiras de uma biblioteca na sessão sobre indústria e tecnologia. Esse acontecimento ilustra um problema específico que um tipo de abordagem pode causar para aqueles que não estão habituados à diversidade da arte pós-moderna e, de um modo mais geral, mostra um trajeto nos modos de guarda e catalogação das imagens e dos objetos nos museus, bibliotecas e coleções.

Se em alguns casos o critério para a catalogação é o assunto, em outros a ênfase vai para o autor. Obras que têm um valor “artístico” passam a ser classificadas em função de sua autoria. No texto “O que é um autor?”, Foucault identifica na função autor o parâmetro de determinação do valor de uma obra como científica ou artística.

83 No caso de Ruscha, o livro constitui a “obra”, propondo uma experiência sensorial, e não somente um registro ou uma forma de apresentação que aponta para o trabalho, como um catálogo. Os livros dos Becher propõem uma apresentação diferente do trabalho exposto na galeria, porém, diferem do livro de Ruscha pois têm ainda um tipo de impressão e uma tiragem que os coloca como um produto para o mercado editorial. O livro de Ruscha é considerado um dos primeiros “livro de artista”. A primeira edição foi impressa em 1963 na própria gráfica de Ruscha e contou com uma tiragem de 400 exemplares numerados e vendidos à \$3,50. Posteriormente saíram mais duas edições: em 1967, com 500 exemplares, e em 1969, com 5000 exemplares. As duas reedições não foram numeradas e a intenção era abastecer a demanda do mercado, assim como manter o livro como uma mercadoria para a massa, com um preço barato.

Há, portanto, uma relação entre a função autor e os modos com que os textos circulam e agem. No passado um texto científico tinha um autor que legitimava a veracidade do que estava proposto, e as obras que tinham um caráter mítico e estético eram, em sua maioria, de domínio público.



Figra 13_ Ed Ruscha. *26 Gasoline Stations*, 1962.

Foucault identifica uma inversão nessa ordem a partir do século XVIII.⁸⁴ A assinatura passa a identificar um trabalho como fruto de um esforço individual para construir uma forma que agregaria uma potência espiritual original. A autoria passa a

84 No ano de 1969, Michel Foucault faz uma conferência intitulada “O que é um autor?”, na qual examina a relação do texto com o autor, cuja aparição constitui, segundo ele, “o momento crucial da individuação na história das ideias, dos conhecimentos, das literaturas e também na história das filosofias e das ciências” (Foucault, 1992, p. 267).

A “função autor” instaura uma ruptura entre os diversos tipos de discurso produzidos em nossa sociedade. Isto ocorre na passagem do século XVIII para o XIX. À medida que os discursos passam a transgredir, passam também a ter autores. Assim como o discurso podia ser transgressor, o autor também podia ser punido. Desta forma, os discursos deixaram de ser objetos de apropriação e tornaram-se propriedades garantidas juridicamente. Porém, ocorre que alguns discursos são desprovidos da função “autor”, que é “característica de um modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade” (*idem*, p. 274). O problema que Foucault examina, portanto, não é o desaparecimento do autor, mas os locais onde sua função é exercida. Há uma distância entre o anonimato do discurso científico, remetido sempre a um sistema que lhe dá garantia, e os discursos “literários”, ficcionais ou documentais, que precisam sempre de um autor ou de uma testemunha que o legitime. O fato de que se possa dizer “isso foi escrito por tal pessoa” ou “tal pessoa é o autor disso” indica que “esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa.”

Hoje, esse culto ao autor em detrimento da obra em si parece ter atingido uma dimensão ainda mais perversa. Os sistemas nos quais a mídia se integra evoca o autor como personalidade, tornando-o celebridade. Na Idade Média, as narrativas utilizavam textos tradicionais que haviam caído em domínio público e não se sabia, ou não importava, quem seria o autor, enquanto os textos científicos da época, tratados de física, estudos de medicina, matemática, cosmologia, entre outros, não eram aceitos sem hesitação, sendo necessário que o seu autor desse a garantia de que as afirmações lá contidas haviam sido comprovadas. Segundo Foucault, no século XVII ou XVIII essa ordem se inverte e os textos literários passam a ser assinados e os científicos anônimos. Estes são aceitos como verdades estabelecidas e não mais considerados frutos de uma criação. Há um conjunto sistemático que lhes dá garantia e não um indivíduo somente.

ser um parâmetro para organização dos objetos nos museus e nas bibliotecas. Ao longo do século XX, a fotografia começa a adquirir gradativamente um outro estatuto nessas instituições. Na medida em que se detecta uma qualidade que vai para além da mera funcionalidade, passa a ser destacado o mérito do sujeito que produziu aquela imagem.

Um caso emblemático desse processo foi a exposição organizada pela bibliotecária Julia van Haften, funcionária da sessão de Arte e Arquitetura da Biblioteca Pública de Nova York (Crimp, 2005, p. 66). Ao constatar que a biblioteca tinha um grande acervo de livros com impressões fotográficas de alta qualidade, sobretudo do século XIX, resolveu reclassificá-los. A pesquisa resultou em uma exposição em 1977 (*Original sun pictures: A checklist of the New York Public Library's holding of early works illustrated with photographs, 1844-1900*), ocasião em que foram apresentados livros com fotografias provenientes de diversas divisões do museu. A carência de preocupação com o acervo fotográfico pode ser ilustrado pelo episódio da insatisfação de Alfred Stiglitz ao doar uma coleção da revista *Camera Work* para a Biblioteca Nacional e vê-las catalogadas na divisão de ciência e tecnologia.⁸⁵ Van Haften reuniu no inventário desde livros de arqueologia até manuais técnicos. A partir dessa exposição, a direção da biblioteca percebeu que possuía um acervo valioso que nunca havia sido catalogado na categoria “fotografia”. Até então as fotografias se espalhavam por toda a biblioteca e só uma pesquisa paciente permitia localizá-las.

Com o sucesso da exposição, a Biblioteca decidiu criar uma seção especial para reunir as fotografias recolhidas de todos os outros departamentos. Para serem reclassificados de acordo com o novo valor que adquiriram⁸⁶, o parâmetro passa a ser o “artista” que produziu a imagem.

O que antes se encontrava na sessão judaica sob a classificação “Jerusalém” passará a ser encontrado em Arte, Material Impresso e Fotografias sob a classificação de “Auguste Salzmann”. O que era Egito vira Beato, Du Camp ou Frith; a América Central Pré-Colombiana será Dé-

85 Informação retirada de texto de Julia van Haften, publicado no jornal online *The Huffington Post*, de Nova York, com o título de “A Picture of Persistence: How a Photography Collection Was Born”, postado em 1 de outubro de 2010. Disponível em: http://www.huffingtonpost.com/the-new-york-public-library/a-picture-of-persistence_b_747187.html. Acesso em 20/09/2011 .

86 Como no caso do livro com chapas originais de Maxime du Camp, que passa a valer uma pequena fortuna, ao passo que antes não fazia parte nem da seção de livros raros (Crimp, 2005, p. 67).

siré Charnay; a Guerra Civil Americana, Alexandre Gardner e Timothy O’Sullivan; as catedrais da França serão Henri LeSecq; os Alpes Suiços, os Frères Bisson, um cavalo em movimento é agora Muybridge, o vôo dos pássaros, Marey; e a expressão dos sentimentos esquece-se de Darwin e se torna Guillaume Duchene de Boulogne. O que Julia van Haften está fazendo na Biblioteca Pública de Nova York é apenas um exemplo do que está ocorrendo de forma maciça em toda a nossa cultura. E a lista continua: a pobreza urbana vira Jacobb Riis e Lewis Hine, retratos *de* Delacroix e de Manet transformam-se em retratos feitos por Nadar e Carjat, o New Look de Dior vira Irving Penn, e a segunda Guerra Mundial transforma-se em Robert Capa. Pois, se a fotografia foi inventada em 1839, ela só foi *descoberta* nas décadas de 1960 e 1970 – quer dizer a fotografia enquanto essência, a fotografia *enquanto tal* (Crimp, 2005, pp. 67-8).

Com ironia, Crimp sugere uma entrada da fotografia nos grandes museus por meio de critérios similares aos adotados pela Biblioteca Nacional de Nova York. Ou seja, o departamento de fotografia do Museu de Arte Moderna de Nova York, o Moma, foi fundado em 1940, tendo como primeiro diretor o historiador Beaumont Newhall e sua esposa Nancy, sucedidos por Edward Steichen e, em seguida, de 1962 à 1991, por John Szarkowski. Por último, assumiu Peter Galassi, que deixou o cargo em julho de 2011. No caso de todos esses diretores, o critério que fez com que a fotografia conquistasse um espaço no museu foi o investimento no caráter “autoral” das imagens. Certamente esse critério se origina de uma arte já estabelecida, cujos parâmetros de autenticidade, durabilidade e originalidade, continuaram operando com vigor mesmo depois dos *readymades* – que apresentaram a proposição de que o artista, para inventar, “usa, manipula, desloca, reformula, e reposiciona aquilo que foi oferecido pela história” – ou dos happenings, performances e outras formas de arte efêmera. Crimp detecta que, com essa nova ordem, na arte contemporânea o autor morto renasceu; “ele retornou com sua plena força subjetiva restaurada – na expressão do artista contemporâneo – para inventar tudo, para fazer o que quiser” (Crimp, 2005, 64). Marcel Duchamp é convidado a entrar no museu e o seu nome passa a estar na etiqueta fixada na parede ao lado do mictório onde havia assinado R. Mutt. [Figura 14]

Crimp identifica na diferença entre o “fazer uma obra” e o “tirar uma fotografia” um dos critérios em que se baseiam aqueles que ainda buscariam distinções ontológicas entre os meios. Entre o fazer e o tirar existe mais uma diferença de uso do que uma mudança qualitativa de meio, observa: “Os *readymades* propõem que o artista

não consegue fazer, mas apenas tirar algo já existente” (*idem*, p. 64). Entretanto, para Crimp, a função do *ready made* não serve para retirar do artista “o poder de intervir no discurso, de alterá-lo ou de expandi-lo, mas apenas para abrir mão da ficção de que a força surge de um eu autônomo que existe fora da história e da ideologia” (*idem*). John Szarkowski observou que a invenção da fotografia forneceu um processo radicalmente novo de criar imagens – um processo que não se baseava mais na síntese, mas na seleção. “A diferença era básica. As pinturas eram *feitas*... mas as fotografias, no dizer do homem da rua, eram *tiradas*” (Sarkowski, *apud* Crimp, p. 65). Ao contrário do curador do departamento de fotografia do Moma, o fotógrafo Ansel Adams recusa a expressão “*tirar* uma foto”, por identificá-la com um “símbolo de exploração”, ao passo que, para ele, “*fazer* uma foto” implica uma “ressonância criativa essencial” (Adams, *apud* Crimp, 2005, p. 65).



Figura 14_ *La fontaine* de Duchamp fotografada por Stieglitz.

A influência de uma leitura relativamente dogmática das vanguardas fotográficas modernas no direcionamento curatorial do Moma fez com que se aplicasse à “fotografia enquanto tal” aquilo que Alfred Stieglitz julgara ter sido alcançado por alguns fotógrafos. Crimp percebe que não há uma diferença significativa entre Adams, que exerceu uma considerável influência sobre o departamento de fotografia do Moma, e Szarkowsky. Haveria em ambos uma “fé” em que “a ação do meio está restrita a ser um *meio* da subjetividade do artista” (Crimp, 2005, p. 65).

Ao conceber ontologicamente a fotografia como um meio da subjetividade, Adams e Szarkowski arquitetam uma posição fundamentalmente modernista para ela, copiando praticamente ponto por ponto as teorias de autonomia modernista articuladas no início do século XX para a pintura. Agindo assim, ignoram a pluralidade de discursos de que a fotografia participa. Tudo aquilo que tem determinado suas múltiplas aplicações é deixado de lado em favor da *fotografia enquanto tal*. Reorganizada dessa maneira, prepara-se a fotografia para ser canalizada através de um novo mercado – em última análise, para ser abrigada no museu (*idem*, p. 66).

Para merecer entrar no museu de arte de Nova York, a fotografia foi realçada a partir de uma ontologia que fez dela um *meio* com suas especificidades, como uma forma de arte que consegue se diferenciar de todas as outras. Em *Introduction to the Photographer's Eye*, de 1966, Szarkowski procura definir as particularidade da “visão fotográfica” para justificar sua pertinência como objeto de arte. Como o resultado desse processo, os departamentos exclusivos dedicados à fotografia nos museus passam a ser fortalecidos.

Assim, enclausurada no gueto, (a fotografia) deixará de ser essencialmente *útil* para os outros discursos; não terá mais o propósito de informar, documentar, provar, ilustrar, comunicar. O antigo espaço plural da fotografia limitar-se-á doravante a um único abrangente campo: o *estético*. Assim como, livres de suas antigas funções, as pinturas e esculturas ganharam uma nova autonomia ao ser arrancadas das igrejas e palácios da Europa e transferidas para os museus no final do século XVIII e início do século XIX, a fotografia assume agora a sua autonomia ao também adentrar o museu. Mas (...), para que essa nova compreensão estética aconteça é preciso que os outros modos de entender a fotografia sejam desmantelados e destruídos (*idem*, p. 68).

Enquanto muitos identificam o pós-modernismo à fantasia da liberdade total do artista, Crimp prefere caracterizá-lo como os sintomas mórbidos da morte do modernismo, que se torna “petrificado e reducionista”. A entrada da fotografia em grande escala no museu, sua reavaliação em relação à epistemologia do modernismo e seu novo status de arte autônoma é o que ele chama de “morte do modernismo”. Na sua lógica, a fotografia não tinha a autonomia suficiente para se legitimar como um meio específico que alcançaria a forma convencional e auto-reflexiva da arte modernista. O que não impediu, é claro, que inúmeros artistas conseguissem através dela engajarem-se em uma prática passível de ser identificada como moderna, no sentido de que conseguiram ser tão conscientes do uso da linguagem fotográfica quanto os pintores a propósito das convenções específicas da pintura (cf.: Crimp, 2005, p. 70). Porém, a fotografia para ser legitimada como arte, ao invés de ser apresentada ao lado de outras modalidades artísticas, foi colocada em um departamento específico do Moma e, nessa operação, foi outorgado à “fotografia enquanto tal”, à “fotografia em si”, um status de “artisticidade” baseado no “olhar” do “fotógrafo-artista”.⁸⁷ Em suma, Crimp percebe aí um paradoxo: a entrada da fotografia no museu propõe a sua reavaliação (ela passa a ter uma autonomia e uma “artisticidade” própria), o que, de um certo modo, assinala o fim do modernismo, que se petrifica. Para que a fotografia seja aceita como esse meio autônomo merecedor de um departamento dentro do museu é preciso uma revisão do paradigma modernista que passa a não ter mais função.

Ao lado desse modo negativo com que a fotografia entra no museu e na biblioteca, Crimp detecta também uma “perversão positiva” do modernismo, a qual se refere como uma “prática artística completamente nova e radicalizada, que merece ser chamada de pós-modernista”. Para ele, o primeiro exemplo positivo de contaminação da arte pela fotografia, que interfere diretamente na pureza dos meios, ocorre no início dos anos 60 com a aplicação da serigrafia (silkscreen) sobre as telas por Rauschenberg e Andy Warhol.

87 André Rouille faz a distinção entre artistas-fotógrafos, que fazem arte no campo da fotografia, e fotógrafos-artistas, que fazem fotografia no campo da arte. No meu entender, essa distinção serve para ilustrar um movimento de passagem em que a arte deixa de ter uma hierarquia em função do meio, como propôs Hegel ao distinguir pintura, escultura, música e poesia. Atualmente essa distinção não faz mais sentido na medida em que não podemos identificar um campo da arte fotográfica e outro da arte em geral. Se tal separação ainda existe, ela se dá em função do mercado e dos rótulos. (Rouillé, 2007, p. 12)

Desde então, a vigiada autonomia da arte modernista tem estado sob a ameaça permanente das incursões do mundo real, readmitido no campo das artes pela fotografia. Passado mais de um século do aprisionamento da arte no discurso modernista e da fundação do museu – hermeticamente isolado do restante da cultura e da sociedade –, a arte do pós-modernismo retoma as incursões no mundo. É a fotografia, em parte, que torna isso possível, ao mesmo tempo que serve de garantia contra o atavismo subserviente do realismo tradicional (*idem*, p. 71)



Figura 15_ Rauschenberg. *Combine paintings*, 1955.

A forma híbrida a que chega Robert Rauschenberg teria como tônica a substituição da ficção do sujeito criador, minando as noções de originalidade, autenticidade e presença, que seriam essenciais ao “ordeiro discurso do museu” (*idem*, p. 54). A heterogeneidade da fotografia, que permite juntar em uma mesma superfície um guarda-chuva e uma máquina de costura, acaba se tornando o ponto central do trabalho de Rauschenberg. A serigrafia e a fotografia tornam-se também importantes instrumentos para Warhol que, com suas produções em série, mantém um tom irônico em relação à autoria, à mídia e ao mercado de arte. No entanto, no caso de Andy Warhol, a crítica ao autor e ao culto à celebridade, não impedem que o artista imponha se imponha ele

próprio como celebridade e deixe sua marca. Da mesma forma, os trabalhos de Rauschemberg, impregnados de uma crítica ao acúmulo de imagens na cultura de massa e ao lugar destacado para a arte em relação à vida, não deixa de corroborar com a autoridade do “objeto artístico”. Em suas *combine paintings* [Figura 15], ao reunir elementos diversos de diferentes origens, como embalagens de produtos, fotografias e recortes de periódicos, para além da aparente tentativa de produção de uma superfície fragmentada e instável, havia uma autonomia e uma unidade que continuavam preservadas.

Portanto, o verbo “teria” no início do parágrafo anterior indica uma dúvida em relação a uma mudança significativa que pudéssemos identificar em Warhol e Rauschemberg um salto que distinguiria a modernidade da pós-modernidade, como salienta Crimp. Prefiro alinhar seus trabalhos ao lado de uma constelação de outros que aparecem desde as vanguardas modernistas (Kurt Schwitters, John Heartfield, Man Ray, Hans Belmer, Lazlo Moholy Nagy, Hanna Hoch, entre outros). Tanto Warhol quanto Rauschemberg ainda se situavam como autores e participavam de um processo de destruição dos preceitos modernistas tendo, aparentemente, como referência maior a trajetória artística de Marcel Duchamp. Na releitura de Duchamp pela *Pop* americana impunha-se um estilo pessoal ao material recolhido, que se atualizava através de uma montagem na qual ficava evidente uma escolha subjetiva. Rauschemberg, em suas colagens híbridas, agregava objetos de diversas procedências. Para ele, criar era igual a combinar, juntar e integrar diferentes elementos em uma mesma superfície, na qual também intervinha através da pintura. O resultado era, em geral⁸⁸, um objeto no qual a borda do quadro limitava o espaço da imagem e o ambiente a sua volta. Em Warhol, por sua vez, apesar de haver uma crítica ao estatuto do artista e do objeto de arte (cujo ponto extremo seria o artista-celebridade e a obra-fetiche), há ainda uma personificação do artista, que se manifesta na sua própria figura como autor. Sua posição aparece como um elaborado paradoxo, que se explicita no seu desejo de “se tornar uma máquina”. Tal

88 Na *Combine Painting* intitulada *Black Market*, há uma exceção em relação a essa característica. Nela, Rauschemberg propõe que os espectadores interajam com o trabalho trocando objetos próprios pelos objetos deixados em uma mala que se encontra no chão, ligada através de um fio ao quadro fixado na parede. No texto de apresentação da exposição *Robert Rauschemberg: Combine*, que esteve no museu Pompidou, em Paris, de outubro de 2006 até janeiro de 2007, é citado um trecho em que o artista afirma: “l’art a tout à voir avec la vie et rien à voir avec l’art.” Disponível em: <http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-rauschenberg/ENS-rauschenberg.htm>. Acesso em 20/09/2011.

proposta, carregada de um jogo que vai da ironia ao cinismo, se concretiza na *Factori*, seu ateliê-fábrica, onde os quadros feitos através da técnica da serigrafia são produzidos em série por uma equipe de assistentes. Warhol posteriormente os assinava. Ou seja, na crítica em relação ao papel do artista, há, ainda assim, mesmo ironicamente, a presença de um autor como origem do trabalho.

Aquilo que, de um lado, parece aproximar a estética das *assemblages* de Rauschenberg, assim como a crítica ao personagem institucional artista-autor de Warhol, das colagens/montagens das vanguardas modernistas e do *readymade*, por outro lado as distingue de outra prática: a reunião de imagens sob a forma de uma ordenação mais regular. Nessa modalidade, aparece um outro grupo de artista no início dos anos 60, produzindo trabalhos cuja similaridade estrutural (mas significativamente diferentes) consiste na reunião de fotografias encontradas ou produzidas intencionalmente e colocadas lado a lado em um mesmo plano. Entre esses artistas estão o casal Becher, Edward Ruscha e Gerhard Richter. Como destacou Benjamin Buchloh, esses trabalhos merecem atenção tanto pela sua “impressionante homogeneidade e continuidade”, como no caso das fotografias do casal Becher, como pela sua “flagrante heterogeneidade e descontinuidade” como no *Atlas* de Gerhard Richter.⁸⁹ [Figura 16] De um ou de outro modo, sua classificação como “obra de arte” dentro dos parâmetros construídos pelas instituições parece inadequada.

Apropriando-se de elementos inerentes à fotografia – tais como sua ordenação estrutural de arquivo, sua aparentemente infinita multiplicidade, serialização e anseio por uma totalidade compreensiva – para fazer deles o princípio de organização formal do trabalho, esses projetos compartilham antes de mais nada a condição de não serem classificáveis segundo a tipologia e a terminologia da história da arte de vanguarda: os termos “colagem” e “montagem” nem sequer seriam adequados para descrever a aparente monotonia formal e iconográfica desses painéis, a vasta acumulação de seus conteúdos em forma de arquivo. No entanto, os termos descritivos e os gêneros de uma história da fotografia

89 Gerhard Richter iniciou o seu *Atlas* de imagens após ter se mudado da Alemanha Oriental para a Alemanha Ocidental em 1961. As primeiras pranchas eram formadas por fotografias de família e paisagens e, a partir da prancha número 5 (1962), ele passa a acrescentar recortes de revistas e jornais. As imagens eram organizadas seguindo um esquema bem tradicional de fotomontagem, conforme uma grade retangular. Richter usava essas imagens como modelos para pintar suas telas. Uma visão geral das 783 pranchas, que ele produziu até 2006, pode ser acessada no site: www.gerhard-richter.com/art/atlas/atlas.php?11581. Acessado em 20/09/2011.

mais especializada, todos operantes de um modo ou de outro no Atlas de Richter, revelam-se igualmente inadequados para classificar essas acumulações de imagens (Buchloh, 2009, p. 195).



Figura 16_ Atlas de Gerard Richter. *Folha 30. Für 40 portraits* (1971, 66,7 cm x 51,7 cm).

Buchloh cita dois exemplos precedentes de procedimentos artísticos que organizam o conhecimento sistematicamente segundo “modelos didáticos de apresentação ou conforme métodos mnemônicos”: os painéis didáticos produzidos por Kasimir Malévitch entre 1924 e 1927, que ilustram os esforços teóricos do Instituto de Cultura Artística

de Leningrado⁹⁰, e os *Media Scrap Books*⁹¹ [Figura 17], feitos por Hannah Höch por volta de 1933.



Figura 17_ Hannah Höch. *Media Scrap Books*, 1933.

90 Não encontrei disponível nenhuma ilustração desses “painéis didáticos” de Malevitch e no texto de Buchloh não tem nenhuma referência à sua fonte. De todo modo, achei importante citar o nome de Malevitch tendo em vista seu esforço didático de aliar uma pesquisa rigorosa com o trabalho pedagógico e artístico. Para dar uma ideia de como Malevitch foi um visionário que percebeu a importância fundamental do modo de organização e apresentação dos trabalhos de arte, cito um trecho de um texto da pesquisadora Angela Nucci, da UNICAMP: “Segundo as propostas de Maliévitch, era necessário unir a pesquisa artística, científica e pedagógica de maneira a formar um único complexo cultural. Neste sentido, o museu deveria ser concebido como um espaço de criação, extensão natural dos laboratórios de pesquisa, fornecendo o material às investigações dos novos artistas. À frente do Museu de Cultura Artística de Petrogrado (MKHK), de outubro de 1923 a outubro de 1924, Maliévitch propunha novos parâmetros de exposição das obras. Segundo ele, o museu contemporâneo deveria ser o reflexo dos projetos da época contemporânea e não um local de conservação ou acumulação de obras do passado.(...) A forma de organização das obras no museu era apontada por Maliévitch como uma questão fundamental na percepção dinâmica dos trabalhos. Segundo tal concepção, ao invés de expor uma cronologia “didática” ou histórica das correntes artísticas seria favorável dispor as telas segundo princípios de contraste, ou seja, colocando lado a lado trabalhos de diferentes tensões pictóricas a fim de intensificar as vivências estéticas do espectador, envolvendo-o em uma dinâmica intelectual, sensível e perceptiva, através da relação entre as obras e deste conjunto com o observador.” (Nucci, trabalho apresentado no III encontro de História da Arte – IFCH/UNICAMP, em 2007, com o título Os novos sistemas de ensino da arte: K. Malévitch e a revolução artístico-pedagógica na Rússia, p. 493-495 / www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2007/NUCCI,%20Angela.pdf. Acessado em 20/09/2011)

91 Durante o ano de 1934, Hannah Höch (1889-1978) produziu um álbum de recortes contendo 116 páginas usando imagens que ela recolheu da imprensa ilustrada durante a república de Weimar (1918-1933). Com esse álbum ela criou uma narrativa em várias camadas, que refletia muito do aspecto social, cultural e político dessa época (Tucker, 2006, p. 135).

Os dois projetos, apesar de terem sido realizados por artistas, são geralmente considerados meros complementos para os reais objetos estéticos. Segundo Buchloh, o projeto de Höch “assinala justamente a existência precoce de uma variedade de estratégias artísticas que pretendem organizar e acomodar de forma arquivística grandes quantidades de fotografias encontradas”. Nesse sentido, ele identifica no *Media Scrap Book* uma diferença fundamental em relação à “fragmentação e à fissura” que orientou as fotomontagens que a artista realizou no final da década de 1910. [Figura 18] Em seu álbum, ao se direcionar para uma ordenação da fotografia sob a forma de arquivo, ela estaria buscando uma investigação sobre a competência mnemônica do sujeito moderno diante da ascensão da cultura midiática. A mesma busca que aparece, de modos distintos, nos trabalhos dos Becher, no atlas de Richter e nos livros de Ruscha, nos quais a narrativa dos processos históricos, o estabelecimento de tipologias e continuidades temporais parecem buscar algo diferente das colagens/ montagens das vanguardas dos anos 20 que, através de um investimento formal, procuraram promover o choque e a ruptura perceptiva (cf.: Buchloh, 2009, p. 196).



Figura 18_ Hannah Höck, colagem, *Da Dandy*, 1919.

Ao distinguir o contexto em que surgem as fotomontagens nos anos 20 e essas práticas dos anos 60, com a emergência das séries dos Becher, Buchloh destaca no primeiro período uma mudança nos modos com que a memória coletiva e individual sofre uma reorganização a partir da emergência da fotografia como um modo de registro do visível. A recomposição do mundo segundo uma crença que o saber estaria diretamente atrelado à percepção visual possibilita que a fotografia se coloque em uma posição singular na episteme moderna. A colagem/montagem parece ter estado diretamente vinculada a um impulso de reorganização da percepção em face a um ambiente em que se passava a confiar no saber científico em detrimento da tradição e dos mitos. A crença em um conhecimento mais preciso, através do poder de fixação do movimento e da apresentação do objeto em detalhes, assim como na possibilidade de arquivamento e organização das imagens, forneceu um novo repertório para os artistas. Alguns tentaram estabelecer uma nova dimensão perceptiva com trabalhos que buscavam construir uma relação entre imagens diversas, compondo uma espécie de narrativa, como na produção de John Heartfield [Figuras 19 e 20], ou simplesmente seguindo uma aleatoriedade a partir de uma regra pré-estabelecida, como os dadaístas, ou, ainda, no caso dos construtivistas, na explicitação das estruturas que compunham o trabalho. A colagem/montagem aparecia como uma espécie de resposta dos artistas à reorganização da memória coletiva, que se fragmentava nas fotografias que invadiam o ambiente moderno.



Figura 19_ John Heartfield, material de trabalho, 1933.

A elaboração mnemônica parece ter sido também o que moveu os artistas ao se voltarem para as séries nos anos 60. O apagamento de uma memória material através de fortes mudanças urbanísticas e a proliferação de outras modalidades de produção e acumulação da memória, como ocorreu na primeira metade do século, coincidindo com a solidificação de governos totalitários em diversos países europeus, após a Segunda Guerra, passa a se materializar por meio da fotografia, do cinema, do vídeo-tape e da imprensa. O trauma do regime nazista na Europa produz, sobretudo na Alemanha, um grande recalque para o enfrentamento do próprio passado recente. Nesse contexto traumático, surge o atlas de Richter e a tipologia dos Becher. Sem querer justificar suas abordagens a partir de uma análise psicológica, mas apenas para pontuar o aspecto mnemônico de suas propostas, cabe destacar que tanto Gerard Richter como Hilla Becher, além de crescerem na Alemanha do pós-guerra, saíram da parte Oriental e se estabeleceram na Alemanha Ocidental, deixando para trás sua cidade natal e seus familiares.



Figura 20_ John Heartfield, fotocolagem, *Wer Bürgerblätter wird blind end taub*, em AIZ, 1930.

Na busca pela reinvenção de uma memória individual e coletiva, aparecem também os artistas americanos da *Pop Art*, talvez ainda mais afetados pelo crescimento da indústria cultural e pelo investimento no fetiche da imagem fotográfica. Um pouco antes de Richter, Warhol e Roy Lichtenstein buscaram, com a apropriação de imagens da mídia e sua transferência para a pintura, o entendimento “do modo como a inscrição do desejo fetichista e do valor de troca do signo havia, aos poucos, substituído a presença, a corporeidade e a experiência mnemônica”. Buchloh salienta que, nessa operação, esses artistas não são motivados por uma “reivindicação nostálgica de reconstruir a ficção de uma identidade autêntica, centrada no corpo e no artefato artesanal”. Nesse aspecto, haveria uma grande diferença entre esse empreendimento e o que faz Roland Barthes em *A câmera clara*:

[Barthes] procura reatar a memória corporal à imagem da mãe e impregná-la de uma experiência de autenticidade fenomenológica. Richter, por sua vez, estaria comprometido com um projeto completamente distinto, que busca explorar os vários registros da fotografia como um sistema representacional no qual a repressão histórica é instituída e transmitida fisicamente (Buchloh, 2009, pp. 206-7).

De todo modo, tanto em Barthes, ao destacar uma relação pessoal com a imagem, como nos artistas da *Pop Art*, que usaram a pintura como meio de legitimar a “artisticidade” de sua prática, a palavra “apropriação” parece ainda adequada. Há em Rauschenberg, em Litchestein, em Warhol e nas pinturas de Richter a busca por impor às imagens um estilo pessoal, um deslocamento do território midiático para o artístico, a fim de legitimar o valor do trabalho como arte. O atlas de Richter, no entanto, pode também ser visto como um fim em si, e não como um instrumento para a sua pintura. Ou um “meio sem fim”⁹², que evita efetivamente o caráter estilístico que orientou a arte para um culto personificado ao artista. Com o investimento em um anti-subjetivismo, o atlas de Richter, a coleção dos Becher, o álbum de Brecht⁹³ e o de Hannah Höck inves-

92 Um “puro meio”, sem finalidade, conforme Giorgio Agamben desenvolve no livro *Moyens sans fin*. Ele usa como exemplo “a dança como dimensão estética”, (Agamben, 2002, p. 69)

93 Em seu *Diário de Trabalho* (1938-1955) ou no seu atlas de imagens intitulado *ABC da Guerra* (1955), Brecht cortou, colou, remontou e comentou um grande número de documentos visuais ou de reportagens fotográficas referentes à segunda Guerra Mundial. No livro *Quand les images prennent position, L’oeil de l’histoire I*, Didi Huberman busca analisar os procedimentos concretos e as escolhas teóricas inerentes à reflexão de Bertold Brecht sobre a guerra.

tem na crítica sistemática da autoria a partir do simples acúmulo de imagens e de citações, produzindo um novo e estruturante instrumento da estética da montagem, quando a homogeneidade da concepção e a execução artesanal são desprezadas.

A substituição do caráter simbólico para o investimento no índice como elemento principal do discurso leva a uma nova abordagem da fotografia como traço. Tal proposta não pretende um retorno à fotografia como espelho da realidade, mas enfatiza a sua concepção como vestígio de um acontecimento, e da imagem como o resultado de um impulso que provoca o rastro de uma passagem. A fotografia é o efeito de um atrito, do encontro entre dois corpos, que irá resultar em um vestígio, podendo gerar um enigma a ser ativado pela montagem. Exclui-se a interpretação em favor das condições em que a memória se escreve, como uma língua secreta que é preciso decifrar a cada vez que se dá a leitura.

A fotografia, reciclada ou produzida, possibilita reunir na mesma superfície diversos índices. É preciso aproximá-los a fim de produzir, a partir da montagem, um som único, um grunhido oriundo do atrito entre as imagens. Som que irá ecoar através dos tempos.

Talvez ninguém tenha deixado mais claro esse investimento no índice do que outro artista alemão do pós-guerra, cujo trabalho se inscreve diretamente nesse embate com a memória recalcada pelo trauma da guerra: Joseph Beuys. Seus trabalhos colocam de modo sistemático uma recusa ao *símbolo*, eficaz em função de leis e de hábitos regrados, e ao *ícone*. Ou seja, um recuo em relação ao signo convencional em benefício do que ele chama de “meio primitivo”: o índice. Na tríade de Charles Sander Peirce, o signo pode ter uma dimensão simbólica, icônica e indicial, em diferentes graus, respectivamente, por convenção, por semelhança e por contiguidade física. A referência ao índice como “meio primitivo” denota o caráter físico da conexão que ele manteve com seu objeto, diferente do símbolo e do ícone. Ao se estabelecer uma semelhança icônica ou um estatuto simbólico de um objeto é preciso uma atividade prévia do espírito, enquanto a ligação física precede dessa condição.

Para Jean-Philippe Antoine, um dos “traços característicos” do índice é que ele “impõe-se em *bloco*, sem necessitar – muito menos instaurar – o *ponto de vista* que implica em uma atividade mental” (Antoine, 2002, p. 172). Ele impõe ao espírito uma direção pois “marca a junção entre duas posições da experiência” e, por isso, não im-

plica em uma síntese mas em uma abertura para que essa ligação *signifique*, no sentido icônico ou simbólico da detecção de semelhança ou de interpretação. Peirce destaca que o índice “remete a seu objeto (...) porque ele está em *conexão dinâmica* (até espacial) *tanto* com o objeto individual de um lado *quanto*, por outro, com o sentido ou a memória da pessoa para a qual ele serve de signo” (Peirce *apud* Antoine, 2009, p. 172). Isso quer dizer que o índice é o resultado de uma energia desprendida da *conexão dinâmica* entre corpos distintos que se encontram.

(...) a junção entre suas posições da experiência tem por vetor uma força, da qual o índice é o registro: a fumaça denota o fogo não pelas qualidades que eles possuem em comum, mas por ser rastro do trabalho de forças que produziu o incêndio (*idem*, p. 173).

A fotografia se apresenta como índice não somente em virtude da sua contiguidade física com o objeto que esteve diante da câmera, mas da própria força resultante desse encontro do qual participam o fotógrafo e diversos outros elementos, perceptíveis ou não, atuais o não. Enfatizar a dimensão indiciária de qualquer escrita implica em investir na conservação da dinâmica do acontecimento que, desta forma, “pode dirigir seu jogo de forças ao espírito, sob a forma de uma *resistência* a ele, que define o *real*”.⁹⁴ Toda escrita guarda essa dimensão indiciária. Na resistência do papel ao deslizar da ponta da caneta, no esforço por tornar a escrita efetiva para que chegue a quem de direito, apesar de tudo, na dimensão do desejo de um encontro, diante sempre de uma tensão se constitui a escritura. Nessa dinâmica, o índice é aquilo através do que a força advém ao pensamento. Segundo Antoine, é por intermédio do índice que “a força penetra a dimensão do pensar, vinda do exterior e como sua alteridade. E igualmente o caráter *forçado* dessa prova institui a *experiência* enquanto tal”. Nesse caso, a experiência decorre da pressão, “a obrigação absoluta que nos faz pensar de modo diferente do que

94 Jean Philippe Antoine usa uma passagem de Peirce para exemplificar essa ideia do modo com que a realidade se constitui como resistência que escapa ao sentido: “a realidade [*actuality*] possui alguma coisa de *fera*. Nela não há razão. Tomo como exemplo o fato de colocar o ombro contra uma porta na tentativa de abri-la à força empurrando-a contra uma resistência invisível, silenciosa e desconhecida. Temos a dupla consciência de esforço e resistência que é bastante próxima do sentimento de realidade. (...) uma ocorrência é alguma coisa cuja existência consiste no fato de que nos chocamos contra ela. (...) trata-se de algo que está aí e que meu pensamento não pode eliminar e que sou forçado a reconhecer como um objeto (Peirce *apud* Antoine, 2009, p. 173).”

havíamos pensado até então”. No encontro com o índice, o pensar se manifesta como uma força “(re)agindo no real”, como uma existência, quer dizer, “um modo de ser do que reage com outras coisas” (*idem*).

Como um obstáculo cujo efeito é inicialmente a surpresa, o espanto, o choque ou o trauma, o índice induz à ativação da vontade, ou seja, ele entra pela porta da percepção e sai pela porta da ação intencional. O índice, portanto, solicita um esforço de reação antes que qualquer significação se estabeleça. Ele implica em uma parada, um tempo necessário para a tomada de uma decisão. Pode ainda permanecer um enigma de difícil leitura, como uma marca no inconsciente que leva a uma reação sem que possamos detectar o encontro que o originou, ou pode nos dar a noção, muitas vezes ilusória e sempre incompleta, de posse do objeto ou do entendimento do encontro que o gerou. No entanto, o índice permanece em um lugar singular onde insiste um passado, também singular, que deixou a sua marca. Não há a homogeneidade de uma síntese temporal. O que prevalece é a instabilidade, que indica um acontecimento formado pela assimetria de um *antes* e um *depois*, dificultando a edificação de um ponto de vista atual e local. Essa tensão entre o acontecimento passado e a atualidade da sua manifestação leva a uma parada e posteriormente um movimento que tem como fundo o atrito que está em sua origem.

O acontecimento surge como esquecimento, pelo viés de vestígios que impõem pensá-lo e que instauram uma espécie de obrigação de lembrar-se (*idem*).

Apesar de não trabalhar diretamente com fotografia, a dimensão indicial atravessa em geral os trabalhos de Joseph Beuys. Desenhos, ações, esculturas, instalações, vídeos e discursos vivos, todas essas práticas carregam a marca da reminiscência. O trabalho funciona como índice de um acontecimento que tem a sua origem no próprio mito que Beuys criou para si.⁹⁵ Essa dimensão indicial aparece tanto no próprio trabalho como tal, como na sua efemeridade, que exige um tipo de registro a fim de que ele

95 Segundo uma narrativa biográfica jamais comprovada em documentos, Beuys passou a se direcionar para a atividade artística após o acidente que sofreu com um avião na Segunda Guerra, quando era piloto. Foi resgatado por uma tribo que manteve o seu corpo aquecido envolvendo-o em gordura animal e feltro, materiais que ele passa a utilizar em seus trabalhos de arte.

continue a reverberar. O registro, no caso dos trabalhos de Beuys, torna-se um índice do índice. [Figura 21] Talvez nenhum artista antes de Beuys tenha problematizado como ele a dimensão olfativa, por exemplo. O cheiro emana dos seus objetos e aparecem de alguma forma nos registros fotográficos. Peirce descreveu “a tendência notável que os odores têm de se ‘apresentar’, isto é, de ocupar todo o campo da consciência.” O odor exala dos materiais usados pelo artista e impregna nossa consciência, deixando sua marca, mesmo muito tempo depois do contato. Alain Borer observa que o cheiro pode ser um veículo mais confiável do que a transmissão de conceitos que se “incorporam de forma autoritária”:

Primeiramente somos tomados pelo nariz e então o corpo é lançado para dentro do seu covil e mantido prisioneiro. O cheiro é mais que um signo, ele dá forma a uma presença invasiva. (Borer, 2001, pp. 19/20)



Figura 21_ Beuys, impressão na gordura: (“Joseph Beuys trabalha em banha, 1977”. Foto de Ute Klophaus).

Antoine destaca a existência de uma “*linguagem de relações materiais* que se impõe à atenção, antes de qualquer recuperação ou tradução na língua falada ou escrita, e constitui *nome* material de uma ideia” (Antoine, 2009, p. 175). Pode-se comparar esse movimento com o que ocorre com a relíquia ou com qualquer objeto que adquire um valor sagrado ao entrar em contato com alguém ou algo que lhe dá uma “assinatura” – termo que remete ao ato e ao efeito de marcar.

2.1. As máquinas de leitura das assinaturas

Em *Signatura Rerum, Sur la Méthode*, Giorgio Agamben destaca 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 sobre um ou outro signo, 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 semelhança que o torna eficiente, mas a assinatura que ele carrega. Do mesmo modo, o que dá potência a uma fotografia não é somente o seu significado simbólico, nem a sua semelhança com o objeto fotografado, mas a assinatura que o objeto-acontecimento deixa impressa na superfície sensível ou no sensor digital. Cabe ao fotógrafo ou ao leitor da fotografia ler essa assinatura para tornar a imagem eficaz.

Ao fragmentar o mundo, perceber na superfície fotográfica como os objetos carregam os traços de acontecimentos cíclicos que se repetem. Esses vestígios, quando colocados lado a lado na mesma superfície, produzem um tipo de escrita secreta. Para Benjamin, cada fotografia constitui uma mônada, ou seja, um ponto que sofre a influ-

ência de todo o universo. O fotógrafo-escritor se confunde com o fotógrafo-leitor, pois é preciso que essas duas ações ajam em simultaneidade para que o trabalho ganhe uma forma efetiva, não como gesto autoral, mas pelo processo de percepção da assinatura que cada coisa deixa 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, em detrimento de seu valor simbólico ou icônico. 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 indicernibilidade (Benjamin *apud* Agamben, 2009, p. 63).

As coleções são locais privilegiados onde a escrita e a leitura são produzidas. Um gesto sem finalidade: exercício de reunião, ordenação e apresentação. Cada novo elemento que entra na coleção leva a uma releitura e, conseqüentemente, a uma reescrita, demandando um novo 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 Beuys pode ser visto como um artista que produz índices, os artistas-colecionadores, ao colocarem esses índices (ou assinaturas) em séries e apresentá-los sob uma forma que evidencia uma relação entre as partes desse conjunto, promovem uma leitura e uma escritura em uma dimensão coletiva. Produz-se uma “máquina de leitura” 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 a potência que anima essas imagens.

Antes dos trabalhos feitos pelos artistas-colecionadores, outros tipos de produção, que não se situam 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 inscrição 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 epis-

têmica e estética.⁹⁶ 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*).⁹⁷

Este é o caso, por exemplo, do trabalho de August Sander, que Walter Benjamin considera um verdadeiro “atlas do povo alemão”.⁹⁸ Ou da coleção de fotos de Paris, de Eugène Atget. Ou mesmo do próprio *Livro 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

96 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. Buchloh acredita que, no século XX, quando a mistura entre saber e imaginação perde popularidade, o termo “atlas” parece adquirir um uso mais metafórico.

97 Ver no primeiro capítulo a relação entre imaginação e invenção a partir de Gilbert Simondon. 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 imaginar 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).

98 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”. O projeto se dividia nas seguintes seções: o camponês; o artesão; a mulher; as categorias sócio-profissionais; os artistas; a grande cidade; os últimos dos homens (Sander, 1980, p. 43,44).

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. Theodor Adorno, ao se referir ao *Livro das Passagens*, destaca o método de trabalho empregado:

(Benjamin) excluiu deliberadamente toda interpretação e pretendeu que as condições reais brotassem nos choques que a montagem dos materiais inevitavelmente suscitariam no leitor... Para levar ao extremo seu anti-subjetivismo, Benjamin previu que o trabalho deveria ser apenas uma compilação de citações (Adorno, *apud* Buchloh, 2009, p. 199).

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 fotografias⁹⁹, onde figuravam desde estátuas do período clássico até imagens encontradas na mídia de seu tempo, passando por diversas pinturas e ilustração de distintos períodos.

O *Mnemosyne Atlas* buscava construir um modelo do mnemônico, de modo que o pensamento humanista do europeu ocidental pudesse uma vez mais, talvez pela última tentativa, reconhecer suas origens e rastrear no presente suas continuidades latentes, atravessando o espaço, até os confins da cultura humanista européia e se situando temporariamente entre os parâmetros de sua história, da antiguidade clássica ao presente (Buchloh, 2009, p. 197).

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

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

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 é uma forma anacrônica (*Pathosformel*)¹⁰⁰ que não se situa nem nas obras de arte nem no espírito do artista ou do historiador: “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 ao serem colocadas ao lado de outras imagens. Ou seja, assim como esses tratados fornecem ao mago um catálogo das formas e das assinaturas dos astros, 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 coletiva 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. Agamben viu o *Mnemosyne* como uma espécie de gigantesco condensador recolhendo todas as correntes energéticas que tinham animado e animavam ainda a memória da Europa, tomando corpo em suas “fantasias”.

Mais do que uma nova maneira de fazer a história da arte, ele buscou “uma tensão voltada para a superação dos próprios limites da história da arte (...) que ele escolheu somente para semear o grão que a faria explodir” (*idem*, p. 133). Com esse procedimento ele parece apontar a fratura que separa, em nossa cultura, a poesia e a filosofia, a arte e a ciência, a palavra que “canta” e a que “recita”.

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

100 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).

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 critérios 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 critérios de classificação. Ao mesmo tempo, os artistas procuravam soluções formais para montar essas imagens, buscando uma “nova visão” mais adequada ao mundo que surgia.

Essa fragmentação visual, que se manifesta nas imagens fotográficas que assumem o delírio de querer dar conta de todo o universo visível disponível, acompanha um estilhaçamento 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*¹⁰¹, que ocorreu na França no século XIX, iniciada um pouco antes da grande reforma urbana promovida pelo Barão Haussman. No Brasil, há o caso do fotógrafo da prefeitura do Rio de Janeiro, Augusto Malta, que produziu no final do século

101 A *Mission Héliographique* (1851) foi uma encomenda feita pela comissão de monumentos históricos da França, dirigida por Prosper Mérimée, a alguns fotógrafos para que registrassem uma série de monumentos que seriam reformados ou demolidos com o projeto de renovação urbanística. Os fotógrafos da *Mission* foram: Gustav Le Gray, Henri Le Secq, Auguste Mestral, Édouard Baldus e Hippolyte Bayard. Parece que no século XIX houve outras iniciativas semelhantes em outros países cujas cidades também passaram por uma grande reforma urbanística, como a Alemanha e a Inglaterra. Posteriormente, houve outras iniciativas semelhantes, como a *Farm Security Administration*, nos EUA, o *Inventaire Général*, promovido por André Malreaux, e a *Mission Datar* (essas duas últimas na França).

XIX e início do XX uma série de clichês de paisagens naturais e urbanas, que integram um importante arquivo de referências das mudanças urbanísticas do Rio de Janeiro do início do século.¹⁰²

Em virtude desse clima de renovação estimulando um *élan* de preservação, se desenvolve 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 que as técnicas de reproduzibilidade 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 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 existe mais. Mais do que a frustração desses desejos de futuro interrompidos pela renovação, a ausência manifesta na imagem possibilita uma retomada do nosso presente a partir dos futuros possíveis que podem ser percebidos e rearticulados desde essa 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 testemunho se dá a partir de

102 O material produzido por Malta chega a aproximadamente 80 mil fotos, incluindo 2.600 negativos em vidro e 40 panorâmicas.

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, tendo em vista uma *invenção*. O historiador irá se deparar com essas imagens a partir de um problema de ordem coletiva 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, historiador, pesquisador e inventor 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 história¹⁰³, 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” [Figura 22]:

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).¹⁰⁴

103 O primeiro livro fotográfico de fato foi de Anna Atkins, botânica, filha do célebre naturalista John George Children, amigo de Talbot e de John Herschel, inventor em 1812 do fixador fotográfico, cuja fórmula é a mesma até hoje. O livro de Anna, *British Algae: cyanotype impressions*, foi publicado em outubro de 1843 e o *The Pencil of Nature*, em junho de 1844, segundo a *História dos livros de fotografia*, de Martin Parr. Tratava-se de um inventário de algas marítimas encontradas na Inglaterra, fotografadas e impressas através do cianótipo, técnica em que os tons que seriam cinzas e pretos em uma imagem preto e branco tornam-se uma gradação de azul. Atkins optou por fotografar as algas em um fundo neutro e abaixo um texto com o nome científico da espécie segundo a taxionomia de Lineo e o seu estágio de vida. Nesse aspecto, o conjunto de Atkins se assemelha ao de Blossfeldt, porém ela procura manter aproximadamente a mesma escala das algas originais, enquanto o alemão confunde completamente nossa percepção através dos planos fechados e da falta de referência ao seu estágio de desenvolvimento, o que mostra que sua atenção voltava-se prioritariamente para a forma.

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



Figura 22_ Henri Fox Talbot, “Artigos da china” (Publicado em *The Pencil of nature*, 1844).

Há nessa passagem a projeção de dois usos possíveis da fotografia previstos por Talbot. O primeiro seria a produção de um memória material, e o segundo servir como prova de uma 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 fala instável de marginais, pessoas supostamente não confiáveis, dá lugar a um “testemunho mudo” que derruba e desmascara os disfarces, os álibis, as desculpas daqueles que se colocaram no lado errado da lei. Essa batalha entre a presumida denotativa univocidade da imagem legal, de um lado, e a multiplicidade e a presumida duplicidade da voz criminosa foi exaurida ao longo do século XIX. No curso dessa batalha, um novo objeto é definido – o corpo do criminoso – e, como resultado, um mais amplo “corpo social” é inventado (Sekula, 1989, pp. 344-5).¹⁰⁵

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

105 “The protean oral “texts” of the criminal and pauper yield to a “mute testimony” that “takes down” (that diminishes in credibility, that transcribes) and unmask the disguises, the alibis, the excuses and multiple biographies of those who find or place themselves on the wrong side of the law. This battle between the presumed denotative univocality of the legal image and the multiplicity and presumed duplicity of the criminal voice is played out during the remainder of the nineteenth century. In the course of this battle a new object in defined – the criminal body – and, as a result, a more extensive “social body” is invented.”

da fotografia produz dois tipos de arquivos: o arquivo da infâmia¹⁰⁶, daqueles que são fichados para serem excluídos por estarem a margem 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, retratos, 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”¹⁰⁷ (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 artístico¹⁰⁸, 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

106 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 anotações sobre pessoas que cometeram algum desvio de conduta perante o poder instituído. Para encontrar o que chamou de “existências-clarão”, cuja sobrevivência se deve ao próprio atrito com o poder, Foucault pretendeu “que se tratasse sempre de existências reais; que se lhes pudesse dar um lugar e uma data; que, por detrás destes nomes que já não dizem nada, por detrás destas palavras breves e que bem podem na maior parte das vezes ter sido falsas, enganadoras, injustas, exorbitantes, tenha havido homens que viveram e morreram, com os seus sofrimentos, as suas malfetorias, os seus ciúmes, as suas vociferações. (...) Não é uma recolha de retratos que aqui iremos ler: são armadilhas, armas, gritos, gestos, atitudes, astúcias, intrigas, de que as palavras foram os instrumentos. Vidas reais foram representadas nestas poucas frases; não quero com isto dizer que elas aí foram retratadas, mas que, de facto, a sua liberdade, a sua desgraça, por vezes a sua morte, em todo o caso o seu destino aí foram, pelo menos em parte, decididos. Estes discursos realmente atravessaram vidas; tais existências foram efectivamente postas em risco e deitadas a perder nestas palavras” (Foucault, 1992, pp. 89-128).

107 *Pequena história da fotografia*

108 No 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, porém sua essência científica não contradiz, no final do século XIX, “ses usages fictionnels, voire magiques ou délirants: la valeur d’*authentification* y sert bien souvent la cause d’une valeur de *révélation*. Autrement dit, la photographie ne se contente pas de reproduire le visible: elle produit des objets invisibles idéaux (versant démiurgique, en quelque sorte) tout en les “prouvant” expérimentalement (version positiviste)” (Didi-Huberman, 1986, pp. 71-5).

frequentemente bem tênue.¹⁰⁹ Foram inúmeros os modos com que se apresentaram mundos que não podiam ser percebidos “a 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, aliada 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 cópia 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 cuja forma física já havia desaparecido. Através do intenso contato com essas

109 Somente pra citar um exemplo, o médico Hippolyte Baraduc se interessou pela radiografia para estudar o fenômeno nervoso da histeria, da hipnose e da eletroterapia. Através dessas imagens pseudo-científicas ele dera continuidade à concepção clássica das doenças mentais como doenças de *impressionabilidade* e passa a pesquisar ou “a inventar sobretudo – os efeitos fotossensíveis das manifestações afetivas: por exemplo com uma placa fotográfica debaixo de alguém dormindo, ele obtém no escuro e sem aparelho, *a aura do seu pesadelo*” (Didi Huberman, 1986, p. 75).

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. Separa-se o não-humano do humano e simultaneamente se evidencia cada vez mais a falência desse limites.

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”¹¹⁰ (Benjamin, 1996, p. 93). 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 poética que extrapola os apelos formais do belo e agrega tempos e espaços distintos.

Muitas vezes, as imagens usadas pelos artistas das vanguardas 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 política, como as dos dadaístas, visando desestabilizar a percepção e a ordem, procuravam

110 *A pequena história da fotografia.*

ênfatizar sobretudo o 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.

O *artista inventor* faz o movimento contrário ao das colagens vanguardistas. A legenda e a montagem originais podem ser incluídas como elementos da montagem, que carrega a imagem com todo o seu peso de origem. Há, nessa operação, um gesto similar ao do artista vanguardista, ou seja, aquele que desmonta e fragmenta, separando a imagem do lugar onde a encontrou, porém, carrega para a montagem as marcas desse lugar onde as recolheu, assim como dos outros caminhos, outras passagens, outras deambulações.

*

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, da imagem 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.

A ideia de um hibridismo entre campos antes distintos não implica no descarte da tradição em favor de uma arte totalmente imanente. Como já foi observado, a escolha que fizemos nessa pesquisa por um estudo do uso da fotografia não pretende destacar as especificidades da técnica, porém, sublinhar um tipo de opção pelo “fotográfico” como um “*estado da imagem*”, ou seja, algo que “excede das foto-objetos e das obras-imagens para se engajar no caminho dos processos e das modalidades” (Dubois, 2009, p. 89). Sua potência, portanto, está ligada tanto à sua origem quanto aos seus usos.

Como foi apontado anteriormente, a subida da fotografia na torre elevada das artes ocorre pela porta de serviço. Isso quer dizer que, em princípio, ela passa a ser uti-

lizada 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, carrega fortes resíduos da ideia de unicidade e de originalidade do objeto artístico.¹¹¹

Paralelamente às práticas de registro, surge uma poética derivada das formas de armazenagem e de classificação. Poderíamos nos perguntar sobre como ocorre a passagem do estatuto de instrumento de registro para o seu uso como procedimento artístico. Ao fazer essa pergunta, corro o risco de partir de uma falsa questão, ao pressupor que os artistas antes dos anos 60 não utilizavam métodos de classificação e de arquivamento na sua produção. Parece que, mais amplamente, a prática artística sempre lançou mão de métodos de recolhimento, classificação e armazenagem. Pesquisar e selecionar; organizar e estocar a matéria prima; guardar, classificar e expor os trabalhos. Ou seja, os artistas de um modo geral sempre utilizaram sistemas de arquivamento e indexação em determinadas etapas de sua produção. O que muda, por volta dos anos 60, é, em princípio, a ênfase no processo em detrimento do objeto como fim.

Nesse caso, outras fases da produção, que haviam sido relegadas a permanecerem disfarçadas, passam a ter importância. A apresentação torna-se fundamental no trabalho. O próprio processo passa a ser objeto de registro e classificação - procedimento que visa à produção de um tipo de memória que gera uma reverberação. Alguns trabalhos passam a ter como núcleo central o próprio gesto de recolher, classificar e armazenar. Nesses casos, há uma ênfase em um método específico, um tipo de *poética do inventário*, que se distingue das vanguardas modernas e de outras práticas artísticas, onde não havia uma preocupação direta com essas etapas (apesar delas serem parte integrante do modo de produção). Operações correspondentes, em tese, a outros campos

111 Sobre o uso da fotografia na arte contemporânea para registro de obras efêmeras ver o livro organizado por Claudio da Costa, *Dispositivos de registro na arte contemporânea*. No tocante à questão do atrito entre um trabalho marcado pela impermanência e o seu registro (como acesso e como memória) ver o texto de Stella Senra: *Artur Barrio: fricções entre arte e registro* (Costa, 2009, pp. 111-21).

do saber. Mas talvez seja ainda necessário colocar em dúvida essa afirmação de que houve uma mudança para pensar que a ação de recolher, organizar e montar sempre fez, de uma ou de outra forma, parte do processo artístico, e que talvez, o que se pode identificar como mudança seria justamente a percepção da importância dessas etapas.

2.2. Estratégias e táticas nos usos dos arquivos

O sistema judiciário reflete, em uma certa medida, a dinâmica com que os regimes de verdade se estruturam em cada época. As mudanças mostram como os discursos foram se recompondo em função de tensões pela delimitação de territórios. Ao colocar discurso e território lado a lado, estou optando por um vocabulário que busca favorecer uma percepção sensível das formas com que o poder age, produzindo demarcações. A construção de limites espaciais está ligada a práticas discursivas que servem para demarcar um território. O poder se exerce, sobretudo, determinando limites territoriais: delimitando as entradas e as saídas; colocando portas e janelas; definindo as passagens; o que ver e como ver; selecionando quem pode entrar ou sair. Delimita-se os modos de circulação em um espaço dado. Seja pela arquitetura e pelo urbanismo ou pelas leis.

Caso não sejam universais, as leis valem e diferem em cada território. Ou seja, antes de tudo, a lei tem que definir seus limites de validade. Desse modo, na medida em que as leis e os discursos são meios com os quais o poder se exerce – produzindo discursos e visibilidades, passagens, espaços públicos e privados, etc. –, construir outros modos de circulação, outras passagens, outras visibilidades, outras discursividades, implica em uma ação direta sobre esse território colonizado. Mas quais as formas de combate aos modos com que os discursos ocupam o espaço? Seria preciso produzir, literalmente, outras passagens? Retirar ou colocar outros obstáculos, outras demarcações? Criar nos textos as lacunas, os espaços, as hesitações e as incertezas?

Ao propor o estudo de certa modalidade de produção artística que tento demarcar, proponho também a todo instante questionar o lugar reservado para a “artisticidade”, repensando as fronteiras entre as disciplinas, suas demarcações e a possibilidade de um nomadismo que implicaria uma abertura constante para novos territórios. Essa relação entre o espaço e os discursos que o delimita, se incrementa a partir do enfraque-

cimento dos laços que legitimavam o direito de circulação e de exploração do espaço. Quando passa a não haver mais uma instância transcendental que garanta esse poder, torna-se necessária a criação de um local que guarde uma representação do território (um mapa) e a assinatura que garante o direito de usufruto.

Neste capítulo, procurarei traçar uma trajetória dos usos mais convencionais das práticas de arquivamento para, posteriormente, destacar a possibilidade de uma dimensão poética dos arquivos, que passa pela ação de inventariar e se manifesta em um tipo de apresentação. Para isso, irei recorrer a um dos textos fundadores da organização de arquivos. Trata-se de um método prático, publicado no ano de 1765 com a intenção de orientar aqueles que eram responsáveis pela criação e conservação de arquivos, que passam, gradativamente, a ter grande importância como meios de garantia do poder e da propriedade. A partir da observação desse primeiro método arquivístico, pretendo pensar o uso do termo “tática” em referência ao modo como os artistas orientam a sua produção. Nesse percurso, saliento a tensão entre o uso do arquivo como um dispositivo de preservação de um poder, conforme aparece explicitamente em um tratado do século XVIII, e a ação do artista como resistência aos modos de colonização dos arquivos.

a) O manual de instalação de arquivos

No prefácio do *Tratado de instalação de arquivos (Traité de l'arrangement d'archives)*, publicado no ano de 1765, em Lyon, destaca-se o ineditismo do texto nessa área e sua necessidade em decorrência de mudanças sociais que ocorrem naquele momento. Explicitando uma decadência nos laços sociais em relação à idade média, quando haveria ainda uma coesão baseada na tradição, o autor justifica a importância do arquivista naquele novo contexto:

(...) quando as convenções entre os homens se dava com candura, com boa fé (...); quando os atos eram concebidos apenas com poucas palavras, quando apenas umas poucas linhas eram suficientes para a doação das terras mais extensas; nestes séculos, digo eu, a profissão de arquivis-

ta era desconhecida: a necessidade a fez nascer (Le Moine, 1765, p. j).¹¹²

Essa necessidade surge logo que os “corpos inferiores, despertando do jugo da subordinação, se esforçaram para reverter a antiga disciplina”. Diante desse quadro, para defender seus domínios, para conservar seus privilégios, foi necessário “vasculhar os Arquivos, folhear os Registros e mexer em Papéis há muito tempo cobertos pela poeira” (Le Moine, 1765, p. ij).¹¹³ O tratado tinha o objetivo de fornecer os subsídios para os futuros arquivistas saberem como organizar, preservar e avaliar esse importante material. Esse ímpeto de valorização desses papéis como certificação da autoridade e do direito à propriedade, procede a perda da força da palavra falada e da tradição como garantia de poder. A restauração dessa potência ocorre, portanto, por meio das escrituras. Passa a valer o que está escrito. Em suma, segundo o tratado, o arquivo ganha importância no século XVIII como uma forma de garantia dos privilégios de uma classe dominante contra grupos que não reconheciam mais uma legitimidade em serem subservientes a seu poder.

Um detalhe importante do tratado é o uso do substantivo “título” (“titre”) para se referir aos elementos que compõem o arquivo. Nesse caso, a marca da escritura é o que dá legitimidade àquele papel como prova. Isso quer dizer que o papel, sobre o qual estão escritas as palavras, e a assinatura, não são o vestígio de algo que existe ou existiu previamente no domínio da realidade. De fato, é ele quem pré-existe como realidade e ele quem outorga poder de fato. Ele não é índice de algo que ocorre no domínio do real, como uma prova de um acontecimento. É a marca de uma origem, cuja legitimidade se sustenta na tradição e se manifesta na sua própria potência de ação sobre o mundo. Isso quer dizer que o uso da palavra “título”, ao invés de “documento”, faz todo sentido se pensarmos que estamos ainda diante de uma cultura calcada na tradição.

O uso da palavra documento para designar o elemento que compõe o arquivo só

112 “Dans les siècles du moyen âge (peut-être plus heureux qu’aujourd’hui, quoiqu’on le qualifie d’ignorance & de barbarie) dans ces siècles où les conventions entre les hommes s’exécutaient avec candeur, avec bonne foi, sans l’appareil des formalités dont nous les accompagnons; où les Actes n’étoient conçus qu’en très-peu de mots; où quelques lignes suffisoient pour la donation de la Terre la plus étendue; dans ces siècles, dis-je, la profession d’Arquviste étoit inconnue: la nécessité l’a fait naître.”

113 “(...) lorsqu’enfin des corps inférieurs, secouant le joug de la subordination, s’efforcèrent de renverser le joug de la subordination, s’efforcèrent de renverser l’ancienne discipline, & de se mettre au niveau de leurs bienfaiteurs; alors, pour défendre ses domaines, pour conserver ses privilèges, on fut obligé de fouiller dans les Archives, de feuilleter des Cartulaires, des Registres, et de remuer de Papiers depuis long temps ensevelis dans la poussière.”

irá aparecer no século XIX. Antes, em francês, a palavra “document” designava “ensino”, pois vinha do verbo latim “docere”, que significava “ensinar” (daí as derivações *docte* - douto, *docteur* - doutor, *doctrine* - doutrina). Segundo o *Dictionnaire historique de la langue française*¹¹⁴ dirigido por Alan Rey, o único sentido da palavra “documento” até o século XVII foi “o que serve a instruir, ensinamento, lição”, e o sentido moderno como “escrito que serve de prova ou de informação” parece ter origem no emprego da palavra como termo jurídico em complemento à palavra “título”. Isso quer dizer que, em francês, o sinônimo de *document* passa, gradativamente, de *enseignement* (ensino) para *renseignement* (informação). Este novo sentido atinge a sua autonomia somente no século XIX, assim como as suas derivações. O termo “documentar”, por exemplo, antes correspondia a “instruir, ensinar”. Somente na segunda metade do século XIX que ele toma sua concepção moderna de “fornecer documentos à (alguém ou a um organismo)” (1878) e “sustentar (uma tese) através de documentos” (1876) (Rey, 1992, p. 120).

Em termos jurídicos, a perda da força do “título” como elemento legitimador de um direito em função de uma escritura fíncada na tradição – ou seja, uma assinatura de uma autoridade – passa a demandar outros modos de comprovação do merecimento. Ao se transformar as unidades que compõem o arquivo em “documentos”, no lugar dos “títulos”, muda-se também aquilo que dá direito de usufruto. Transforma-se assim o status daquele que faz a assinatura. Se antes era alguém com autoridade capaz de outorgar a alguém um privilégio – aquilo que havia sido concedido em função da tradição –, com os documentos, a assinatura passa a ser a marca da testemunha. A sua autoridade não é somente devido à sua posição hierárquica na comunidade, mas sobretudo pelo fato de ter presenciado uma ação que legitime aquele contrato. Ou seja, um acordo entre as partes, como no caso de um laço matrimonial ou a compra de um imóvel, precisa do testemunho que comprove o acordo. O “documento” é a prova de que uma ação aconteceu, tem o seu valor como marca de um acontecimento. O “título” não precisa de um evento para legitimá-lo, basta a assinatura de alguém reconhecido na hierarquia de uma comunidade como aquele cujo posto foi concedido por um direito transcendental legítimo.

114 Ver verbete “document” (Rey, 1992, p. 120).

b) Arquivo de Fotografias da Sociedade de Antropologia de Berlim

Para ilustrar as possibilidades de lidar com as imagens arquivadas, a análise que Mathilde Roussat faz do fundo fotográfico da Sociedade Antropológica de Berlim se mostra bastante significativa. Esse conjunto apresenta um panorama geral do uso da fotografia como instrumento de pesquisa por antropólogos no final do século XIX, período marcado pela institucionalização, na Europa, das ciências voltadas para o estudo do homem. A fundação da Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte (Sociedade de Antropologia, Etnologia e Pré-História de Berlim) (1869), ocorre após a aparição das Sociedades de Antropologia em Paris e em Londres (1859), cujo objetivo era a produção de uma investigação científica sobre as culturas extra europeias, com ênfase nas culturas mais exóticas. Além da busca pelo desenvolvimento de uma metodologia que orientasse a produção de diários de campo e de textos que poderiam servir de esclarecimento para a compreensão dessas outras culturas, essas instituições criaram um acervo de objetos e de fotografias. Diante da incipiente estrutura científica dessas disciplinas, a produção de imagens, assim como a coleção de objetos parecia suprir a carência de um sistema estruturante para a disciplina.

Roussat percebe dois movimentos nos pesquisadores da Sociedade: de um lado havia um impulso desmedido para o recolhimento de fotografias; do outro um desejo de “domar” esse material por meio de estratégias de classificação e ordenamento. A compulsão em produzir um saber sobre esses outros povos, para ela, opera de modo paradoxal. Ao invés de haver um interesse pela variedade de investigações possíveis que se abririam a partir dessas pesquisas, a necessidade delas parecia ser impulsionada, sobretudo, pela constatação da inevitável desaparecimento dessas culturas. Para esses pesquisadores, no entanto, a urgência não se configurava como um obstáculo para uma análise bem fundamentada do objeto. A eminência de sua desaparecimento passava a ser a garantia de que o estudo estaria bem justificado (Roussat, 2008, § 8).

Havia o desejo de salvar do desaparecimento, aproveitando a oportunidade enquanto ainda havia a possibilidade de produção de um traço de sua passagem, antes que aquele grupo viesse a se extinguir definitivamente. A preocupação era no sentido de que, em virtude das inúmeras expedições de exploração em áreas antes inacessíveis do globo terrestre, aqueles povos mantidos ainda em “estado de natureza” sofreriam um efeito destruidor a partir desse encontro com a civilização. Nessa perspectiva, a

fundação de coleções etnográficas na Alemanha se inscreve no contexto internacional como uma prática da antropologia e da etnologia como “ciências de resgate e de arquivamento” (Roussat, 2008, § 11).¹¹⁵ As fotografias vinham de diversas fontes: coleções particulares herdadas, fotógrafos amadores, viajantes, pesquisadores etc. Diante dessa variedade, as tentativas de ordenação e classificação foram diversas.

A primeira tentativa de inventariar e classificar as fotografias foi feita em 1888 pelo primeiro responsável do Fundo, o médico Max Bartels. Segundo Roussat, apesar do esforço de Bartels para cada clichê indexar o nome do seu doador, a natureza técnica da imagem, a área geográfica em que foi feita e a disciplina a qual ela se refere, um tipo de “desordem metodológica” aparecia claramente nesses inventários cujas imagens, ao chegarem ao Fundo, eram simplesmente catalogadas segundo a data de sua entrada. Ou seja, havia somente um valor informativo segundo uma lógica cronológica deslocada da ocasião em que foi realizado o registro.

Depois de Bartels, Richard Neuhauss continua o trabalho a partir de 1904. Roussat chama atenção para o fato de que, nessa época, a biblioteconomia alemã passava por uma transição. Passa-se da arrumação em ordem física dos livros em uma biblioteca para uma maior atenção à classificação abstrata dentro dos catálogos. O esforço de Neuhauss foi justamente o inverso. Sua intenção foi então de ordenar as fotografias sobre uma classificação “concreta”, pois até então elas haviam sido somente divididas em função da sua origem geográfica, em cinco partes correspondentes aos cinco continentes. Seu método foi fixar as fotografias em grandes painéis verticais em função de uma lógica temática e geográfica, aproximando-se daquele empregado por Lineu para suas coleções botânicas. Estas eram montadas sobre pranchas que ele sempre mudava de lugar, permitindo reconfigurar infinitamente sua classificação em função das hipóteses que surgiam. Para Roussat, ao colar e classificar os materiais recolhidos, Neuhauss faz um trabalho de botânico, realizando montagens que evidenciam a predominância do paradigma naturalista na fundação das Ciências do Homem no fim do século XIX. A autora vê também uma aproximação entre as pranchas de Neuhauss e a tabela periódica de Mandéliev, um sistema classificatório adotado pela comunidade científica que serve de inspiração para o desenvolvimento do conceito de “tipo” na antropologia. Essa

115 “ethnologie e anthropologie comme science de sauvetage et d’archivage.”

orientação classificatória tomada pela Sociedade de Antropologia de Berlim mostra a adesão a um modelo das ciências naturais ao invés de optar por uma especulação mais filosófica. O esforço para dar ao conjunto de fotografias uma sistematicidade classificatória que a tornasse legítima perante uma comunidade científica internacional levou à construção de um discurso sobre o outro exótico, calcado sobre uma estabilidade que a fotografia, aliada a um tipo de classificação, viabilizou. Diante da inevitabilidade do avanço tecnológico moderno, a fotografia se transforma em um instrumento para salvar algo que se esvai.

Os dois exemplos citados, um tratado para gestão de arquivos de “títulos” do século XVIII e um arquivo de imagens do século XIX, indicam duas operações que diferem em relação à origem – uma como marca da tradição, uma assinatura que legitima o valor do papel como garantia de algo, e a outra como índice de uma existência gravado em saís de prata –, diferenças que se aproximam pois partem de um princípio imediato de produção de uma estabilidade diante do efêmero. Nos dois casos, há um impulso produzido pela necessidade de “salvar” algo que está em vias de desaparecer. Seja a propriedade e os privilégios de uma aristocracia decadente, sejam esses “corpos inferiores” condenados à extinção pela burguesia que ascende ao poder e impõe diretrizes desenvolvimentistas infladas pelas novas tecnologias. De um modo ou de outro, o que move a produção dos títulos ou dos documentos fotográficos é o desejo de construção de um futuro.

A etapa posterior, ou seja, o uso dos elementos desse arquivo, através de um inventário que resultará em uma nova montagem, é o que irá possibilitar que essas imagens “tomem posição”. A cada nova montagem produz-se um encontro entre esses desejos de futuro, que se manifestam sob a forma de índices – os traços do impulso de legar algo para a posteridade –, e a vontade de partilhar essas imagens ou esses documentos, que encontram um sentido ao serem expostos. Nessa operação, os desejos aninhados nesses fragmentos encontram os futuros possíveis que motivaram a montagem.

c) O registro na arte contemporânea

Um terceiro exemplo que irá retomar esse impulso preservacionista ocorre nos anos 60, quando proliferam os trabalhos artísticos que têm como marca a impermanência. Diversos fotógrafos, profissionais ou amadores, se colocaram à disposição para o

registro das performances, happenings, ações, instalações, intervenções urbanas e outros tipos de manifestações que implicavam em situações efêmeras.¹¹⁶ Nesse confronto começa-se a problematizar o arquivo como um lugar de preservação da memória, e os limites da fotografia como registro. Essa questão, que desde o início sempre atravessou de alguma forma a prática da fotografia, aparece com destaque no momento em que se deixa de pensar sobre o poder de testemunho da imagem fotográfica e começa-se a questionar o próprio real.

No século XVIII o problema era a comprovação da originalidade dos títulos; na sociedade berlinense, perguntava-se como classificar e reter a instabilidade das imagens; nos registros de performances passa a ser questionada a própria possibilidade da imagem fotográfica como memória e do museu como lugar de preservação. O problema se explicita à medida que a arte passa a ser entendida não mais como produtora de objetos, mas como ativadora de processos. A proposta de uma impermanência e a ênfase nas diversas etapas da produção, com a apresentação do dispositivo e do processo produtivo, tornaram-se alguns dos procedimentos usados pelos artistas a partir dos anos 60. Os registros dessas obras nascem impregnados de um paradoxo: os trabalhos são feitos para não durar e há a necessidade de uma memória para que continuem ecoando.

Há uma força de origem que se encontrava nos “títulos”, nos clichês etnográficos e nos registros das performances. Mais do que um desejo de preservação é um desejo de porvir. O desejo de levar algo a alguém. O uso que será dado a um trabalho pode variar de um grupo a outro, de uma época a outra, está no âmbito da tática que irá orientar a cada um no corpo-a-corpo com esses índices. De todo modo, ao produzir-se o registro de um trabalho, colocá-lo em um arquivo e expô-lo ao público visa-se ampliar sua dimensão coletiva, ou seja, aonde ele pode produzir uma experiência comum. O gesto de inventariar irá desativar esse arquivo como local de conservação a fim de tornar os seus elementos ativos para a invenção de um real possível.

116 No texto *Photographie et / comme art à Düsseldorf 1958-1976*, Armin Zweit apresenta um panorama sobre a cena artística singular que proliferou na cidade de Düsseldorf e arredores nos anos 60. Nomes como Josef Beuys, Gerard Richter, Marcel Broodthaers, Ives Klein, entre outros produziram e expuseram nas galerias de arte que surgiram nesse período. A galeria 22 por exemplo, inaugurada em 1957 por Jean-Pierre Wilhelms, abrigou exposições do Fluxus e outros artistas que expunham pela primeira vez na Alemanha, como Robert Rauschenberg e Twombly. Na 22 John Cage criou Music Walk e Nan June Paik realizou a sua primeira ação pública. Nesse ambiente, a fotografia teve um papel importante como meio de registro das instalações, performances, ações e vernisages que ocorriam nesse período. (Zweit, 2008, p. 31-34)

A tática do inventário

O modelo tático pode servir como parâmetro para traçar modos de operar com os arquivos. Ao entrar em crise, o poder da nobreza, legitimado pela tradição, começou a perder o território que lhe pertencia, por direito. Para questionar esse privilégio, os “corpos inferiores” começaram a elaborar práticas que rompiam com o estado de submissão a que tinham sido relegados. Para isso, procuraram elaborar ações que colocavam em xeque tal poder sem, contudo, produzir um tipo de atrito que pudesse causar um problema maior para si e para sua família. Michel de Certeau, em *L'invention du quotidien*, sugere algumas modalidades de desmontagem dos modos como o poder se exerce. Para isso ele procura definir a diferença entre os termos “estratégia” e “tática”, ambos utilizados em textos técnicos e literários sobre a guerra. “Estratégia” passou a ser usada de forma mais ampla nos anos 1970, para se referir à estratégia eleitoral, por exemplo, uma estratégia de comunicação em publicidade, ou, ainda, uma estratégia artística, designando de modo geral a maneira de organizar uma ação para atingir um resultado. “Tática”, por sua vez, na linguagem corrente, refere-se ao conjunto de meios colocados em jogo para chegar a um fim. Nesse caso, a “tática” implica uma diversidade de ações possíveis em função das circunstâncias, e se opõe à “estratégia”, que significa o modo de administrar um conflito em seu todo. A palavra “tática” parece ser mais adequada para os tipos de práticas artísticas em que ocorre a produção de um inventário, seja ele de um arquivo de terceiros ou o seu próprio arquivo. A partir da análise de Certeau, o termo “estratégia”, que é normalmente usado para se referir ao conjunto de medidas tomadas pelo artista para levar à cabo o seu trabalho, parece ser menos preciso.

Michel de Certeau identifica na construção de Michel Foucault, em *Vigiar e Punir*, a composição necessária para pensar os procedimentos de resistência populares “que jogam com os mecanismos de disciplina e se conformam a eles somente para torcê-los” (Certeau, 1990, p. XL).¹¹⁷ Certeau desenvolve a ideia de uma vigilância generalizada, cujo paradigma é o dispositivo *panóptico*, para avançar sua análise dos modos como os sujeitos constroem no cotidiano os “campos cegos” para escapar desse

117 “(...) quelles procédures populaires (elles aussi “minuscules” et quotidiennes) jouent avec les mécanismes de la discipline et n’y se conforme que pour les tourner.”

olhar onipotente. Para Certeau, é preciso revelar como uma sociedade inteira não se reduz a isso, e ele propõe uma questão central: “quais ‘maneiras de fazer’ formam a contrapartida, do lado dos consumidores (ou ‘dominados’), dos procedimentos mudos que organizam a ordem sociopolítica?”. Trata-se para ele de questões “análogas e contrárias” às de Foucault. Análogas por tratar-se de micro operações que proliferam no interior das “estruturas tecnocráticas desviando o funcionamento por uma multitude de “táticas” articuladas sobre os “detalhes do cotidiano”. Contrária porque não se trata de compreender como a violência da ordem se transmuta em tecnologia disciplinar, mas de “exumar as formas sub-reptícias que ativam a criatividade dispersa, tática e bricolagem de grupos ou de indivíduos capturados doravante nas redes da “vigilância””. Esses procedimentos, estratégias, “malandragens” de consumidores, compõem, para Certeau, uma rede de anti-disciplina (Certeau, 1990, p. 15). A racionalidade política, econômica ou científica se constrói sobre o modelo estratégico. A tática, por sua vez, é um cálculo que não distingue o outro como uma totalidade visível. É preciso jogar constantemente com os acontecimentos para que as “ocasiões” sejam produzidas.

Incessantemente, o fraco deve tirar partido das forças que lhe são estrangeiras. Isto se efetua em momentos oportunos onde ele combina elementos heterogêneos (...), mas sua síntese intelectual tem por forma não um discurso, mas a decisão mesmo, ato e maneira de “agarrar” a ocasião (Certeau, 1990, XLVI-VII).¹¹⁸

Esse jogo que o ambiente e a situação proporcionam não é exatamente um conformismo e uma adaptação, mas um modo de resistência efetiva e anti-utópica. O termo “malandragem” aparece no francês como *ruse*, que, segundo o dicionário significa astúcia, artifício, ardis, ardil, manha, malícia, finura, meio empregado para enganar. Os gregos, por sua vez, usaram a palavra *mètis*, cujo sentido aparece como sabedoria e prudência, astúcia e artifício. Segundo Jean Pierre Vernant e Marcel Detienne, a *mètis* é uma atitude de espírito que percorre todo o universo cultural grego e constitui um modelo segundo o qual os gregos representam “um certo tipo de inteligência engajada

118 “Sans cesse le faible doit tirer parti de forces que lui sont étrangères. Il l’effectue en des moments opportuns où il combine des éléments hétérogènes, mais leur synthèse intellectuelle a pur forme non un discours, mais la décision même, acte et manière de “saisir” l’occasion.”

na prática, enfrentando obstáculos, sendo astuta (sagaz) para obter o sucesso” (Detienne & Vernant, 1974). Não é possível concebê-la como um sistema filosófico ou como um tratado. Trata-se de uma forma de conhecimento e de pensamento que se produz no jogo de práticas sociais e intelectuais. Ela consiste em um comportamento “que combina o faro, a sagacidade, a previsão, a flexibilidade, a finta, a capacidade de se virar, a atenção vigilante e o sentido de oportunidade”. Comportamento que se aplica a realidades mutantes, fugazes, desconcertantes e ambíguas, incapazes de serem administradas através de medidas precisas, de cálculos exatos ou de raciocínio rigoroso. No universo da filosofia grega, estruturada sobre a dicotomia do ser e o do devir, a *mètis* acaba sendo excluída. Sua característica é justamente operar como um pêndulo, em um balanço constante entre pólos opostos, colocando em questão conceitos estáveis. Ou seja, o sujeito dotado de *mètis*, ao confrontar-se com uma realidade múltipla, polimorfa, transforma-se também em uma pessoa com essas propriedades. Compartilhando um espírito tático, a *mètis* se caracteriza por compor alianças abertas ao imprevisto, opondo-se, nesse sentido, a um modelo prévio fora do discurso e das práticas.

A leitura aparece para Certeau como uma das práticas mais hipertrofiadas da contemporaneidade. Televisão, jornal, publicidade, livros, museus, galerias, vitrines etc. A nossa sociedade “canceriza a vista”¹¹⁹, medindo toda a realidade a sua capacidade de mostrar e de se mostrar: “Epopéia do olho e da pulsão de ler” (Certeau, 2009, p. XLIX). A leitura de imagens ou de textos transita na passividade do excesso e na incapacidade de elaboração a fim de produzir uma ação. Sair da leitura e do deslizamento incessante do olhar para uma ação proativa que se manifesta como escritura-leitura. Ação pendular, praticamente simultânea, de uma leitura que também se apresenta como escritura, como ação no mundo, *esperteza*, malandragem, tática que implica em uma aceitação do que o ambiente proporciona e uma composição com um arquivo que compõe uma memória acessível ou involuntária. Nessa operação de leitura, que em nenhuma medida se aproxima da atitude do voyeur passivo em uma “sociedade do espetáculo”.¹²⁰ A leitura-escritura implica em “deriva através da página, metamorfose do texto pelo olho viajante, improvisação e expectativa induzidas por quaisquer palavras, *enjambement*

119 “notre société cancérise la vue” (Certeau, 1990, p. XLVIII).

120 Ver Guy Debord: *La société du spectacle*.

dos espaços escritos, dança efêmera” (Certeau, 1990, p. XLIX). O olhar cambiante, indócil, inquieto, incapaz de retomar a leitura como uma prática silenciosa, parece estar prestes a levar o leitor a sucumbir em um “tsunami” de imagens e de textos. Inapto a armazenar essas leituras (ao menos se escreve ou “registra”, observa Certeau), o leitor não se garante contra a deterioração do tempo (“ele se esquece lendo e lendo ele esquece o que ele havia lido”) ¹²¹. A apropriação do objeto – livro, imagem, disco, objeto, etc. – torna-se o *ersatz* (compensação, o traço ou a promessa) de recuperação do que havia sido perdido na leitura. Nesse contexto, o *leitor-tático*, incapaz de elaborar essas imagens e textos como informação, lida com essas imagens e textos como um resgate de sua própria memória:

o espectador lê a paisagem de sua infância nas reportagens de atualidade. A mais fina película de escrita torna-se um revolver de estratos, um jogo de espaços. Um mundo diferente (o do leitor) se introduz no lugar do autor. Essa mutação torna o texto habitável como um apartamento alugado. Ela transforma a propriedade do outro em lugar emprestado, por um momento, a um passageiro. Os locadores operam uma mutação semelhante em um apartamento que eles mobíliam com seus gestos e com suas lembranças (Certeau, 1990, p. XLIX). ¹²²

Essa perspectiva do *leitor-espectador*, confrontado cotidianamente com um conjunto de imagens a serem lidas, serve para pensarmos o *historiador-inventor*. Ele recolhe essas imagens, produzindo uma coleção com a qual é possível adotar um modelo tático similar. Produzindo aproximações entre esses fragmentos recolhidos, o *artista-inventor* coloca em marcha um saber que se atualiza diretamente no processo de uma leitura escrita. Lê e escreve simultaneamente nas imagens recolhidas. Colocando-as em sua mesa operatória, ele promove a leitura a partir das aproximações e escreve por meio de um inventário dos elementos, que serão colocados em confronto com o espaço e o tempo dos espectadores.

121 “il s’oublie en lisant et il oublie ce qu’il a lu” (Certeau, 1990, p. XLVIII).

122 “La mince pellicule de l’écrit devient un remuement de strates, un jeu d’espaces. Un monde différent (celui du lecteur) s’introduit dans la place de l’auteur. Cette mutation rend le texte habitable à la manière d’un appartement loué. Elle transforme la propriété de l’autre en lieu emprunté, un moment, par un passant. Les locataires opèrent une mutation semblable dans l’appartement qu’ils meublent de leurs gestes et de leurs souvenirs (Certeau, 1990, p. XLIX).”

O aumento vertiginoso da produção de imagens pela fotografia fez com que os procedimentos de leitura, classificação e armazenagem dessa diversidade de imagens, instáveis em sua significação, mas, muitas vezes, precisas em sua origem, levou a um tipo de simplificação que excluía a possibilidade de outras formas de leituras. A tendência em produzir um arquivo como lugar de conservação de um passado guardado nos elementos que o compõe indica uma resistência a uma dinâmica de leitura dessas imagens em função de um tempo a ser sempre reelaborado. Enquanto as instituições se esforçam por manter o arquivo como lugar de conservação, o *artista-inventariante* busca percebê-lo como um lugar a ser explorado, um labirinto cujos caminhos estão em constante movimento, ativado intensamente pelas imagens que invadem e colore as gavetas monocromáticas, desorganizando a ordem linear dos documentos e títulos. Ao entrarem nos arquivos, as imagens passam a solicitar novos procedimentos por parte dos arquivistas.

2.3. Colagem/ Montagem na modernidade

Enquanto a produção das vanguardas modernas esteve atravessada por um intenso combate aos cânones que haviam conformado a arte até então, a partir dos anos 60 há uma multiplicação de manobras pelas quais os artistas irão confrontar diretamente as instituições. Para definir alguns pontos nos quais parece possível compreender o processo de estetização do inventário e sua acomodação em algumas práticas artísticas contemporâneas, convém entender como se deu essa porosidade dos limites entre arte e não-arte nas vanguardas históricas, sobretudo nas práticas de colagem/ montagem.

A fim de distinguir as “dicotomias latentes” na estética da colagem/ montagem, Benjamin Buchloh definiu dois pólos opostos que se manifestam na prática: de um lado a ordem do choque perceptivo e o princípio do estranhamento; do outro, o agrupamento estatístico ou a ordem do arquivo (Buchloh, 2009, p. 201). Diante da aleatoriedade dadaísta, aonde o nonsense desconstruía as tentativas de significação, ou na ordenação sutil de Moholy Nagy, que jogava com a harmonia dos elementos formais, ocorreu um desconforto que culminou com a acusação de que esses artistas praticavam um formalismo apolítico, ou uma espécie de vanguardismo burguês. Isso se dá paralelamente à

ascensão de governos totalitários, propositores de um programa estético que estimula um tipo de arte ideal, portadora de um teor panfletário a favor de uma coesão em torno de um ideal do Estado, travestido de ideal comum (URSS e Alemanha). Em contrapartida, os artistas que se opunham ao regime instituído propunham uma arte que ultrapassasse as pesquisas formalistas para se engajar em uma luta política fundamental (John Heartfield, por exemplo). Porém, na busca desse ideal de resistência, em alguns casos, a esquerda acabou agindo de forma semelhante aos próprios governos totalitários em relação à arte “degenerada”. Em termos gerais, o movimento de negação da arte abstrata, e das pesquisas formais mais ousadas, coincide com a re-introdução da narrativa, que visava uma valorização da ação comunicativa. Buscava-se uma arte engajada com as questões do seu tempo que, simultaneamente, poderia ser conservadora em sua proposta de base. A montagem tornou-se um método privilegiado nessa operação: combatia-se, através de uma aparência renovada, aquilo que inúmeros artistas já haviam conquistado. Em *Pequena História da Fotografia*, Benjamin faz uma observação a respeito da “fotografia como arte”:

Quanto mais se propaga a crise da atual ordem social, quanto mais os momentos individuais dessa ordem se contrapõem entre si, rigidamente, numa oposição morta, tanto mais a ‘criatividade’ – no fundo, por sua própria essência, mera variante, cujo pai é o espírito de contradição e cuja mãe é a imitação – se afirma como fetiche, cujos traços só devem a vida à alternância das modas. Na fotografia, ser criador é uma forma de ceder à moda. Sua divisa é “o mundo é belo”. Nela se desmascara a atitude de uma fotografia capaz de realizar infinitas montagens com uma luta de conservas, mas incapaz de compreender um único dos contextos humanos em que ela aparece (Benjamin, 1996, p. 106).

O argumento de Buchloh é que essa polarização entre o choque perceptivo do estranhamento e a ordem do arquivo, fenômeno que ocorreu entre a primeira e a segunda guerra na Europa, foi uma transição em direção a uma “ordem das funções arquivistas e mnemônicas da acumulação fotográfica, assim como de uma episteme latente, de uma estética radicalmente diferente da fotomontagem” (Buchloh, 2009, p. 202). Ao

se afastar do “conceito filisteu de ‘arte’” (Benjamin, 1996, p.92)¹²³, a fotografia passa a encontrar sua possibilidade de expressão não mais no conteúdo da imagem, nem naquilo que estava entre as suas margens, e menos ainda no referente. A montagem passa a ser destacada como aquilo que possibilita que a imagem se expresse e, a partir daí a imagem fotográfica pode ser definida como dinâmica, contextual e contingente.

Em tal contexto, a partir dos anos 60 surgem trabalhos que expõem uma ação arquivista. Entre eles há artistas que dão ênfase à narrativa histórica – em alguns casos uma história social, mas sobretudo uma micro história. Algumas vezes trata-se de “mitologias pessoais”, nas quais o artista inclui a si próprio, suas questões íntimas, sua família e amigos.¹²⁴ Outros, se propõem a produzir tipologias, ordenando e classificando as imagens de acordo com a abertura e a precisão desejadas. Há ainda aqueles que trabalharam com cronologias ou continuidades temporais, alinhando séries de acontecimentos que se deram em diferentes tempos e espaços. Essas diferentes propostas entram em oposição com a tendência em investir na presença imediata dos ambientes minimalistas ou na fugacidade das artes efêmeras. Alguns deles buscam sobretudo o choque provocador de uma ruptura na percepção e na fuga da representação. Outros, somente uma ordenação em que os aspectos representacionais se apresentem cômodos e que a reunião em série gere a possibilidade de uma experiência. A diversidade de práticas gera uma grande dificuldade de classificação dessas poéticas, tanto no contexto de uma história da arte como da história da fotografia.

No âmbito da produção e da crítica modernista americana, o parâmetro principal da primeira metade do século XX foi a negação do pictorialismo em favor da *straight photography*, orientada na direção de um purismo fotográfico. O mesmo embate ocorria na Alemanha entre a *Nova Visão* e a *Nova Objetividade*. Uma proposta que escapasse desses dois parâmetros acabaria à margem das possíveis classificações. Esse foi o caso do casal Becher, cuja forma de produzir e de expor apresentava algumas ca-

123 *Pequena história da fotografia*, Obras escolhida, vol. I, Ed. Brasiliense, 1996, p. 92. Benjamin no início desse texto de 1931 critica o fato de que durante muito tempo os debates teóricos sobre a fotografia se basearam em um conceito romântico de arte que valorizava o artista divino que “movido por uma inspiração celeste” deveria obedecer às diretrizes superiores de seu gênio sem qualquer artifício mecânico.

124 Esses trabalhos surgem por volta dos anos 70 (Christian Boltanski, por exemplo, com suas mitologias pessoais fictícias), em uma espécie de movimento contrário à tendência minimalista de produção de obras assépticas que são esvaziadas das marcas subjetivas do autor.

racterísticas bem peculiares: rigor do texto legenda com referências às datas e ao local em que a fotografia foi realizada; a abdicação de um olhar subjetivo em favor de uma composição pré-estabelecida que se repete insistentemente; trabalho em dupla utilizando basicamente a fotografia. Esses procedimentos parecem questionar de modo renovado a própria arte, assim como também os métodos de arquivagem como procedimentos cuja função seria sobretudo “não artística”.

A moldura e as margens do arquivo

Nos anos 60, ao se lançarem em direção a práticas que não se enquadravam mais no projeto moderno de romper com o espaço clássico e sem o ímpeto de investimento na exploração expansiva dos meios, os artistas se voltaram para outros tipos de pesquisas que permitiram a hibridação de territórios que estavam separados, como o da política, da ciência, da arte e da religião. Floresce uma arte forjada no processo, cujo núcleo passou a perseguir algo que se assemelha com aquilo que Bruno Latour denominou como o “impensável dos modernos”. Para Latour, o moderno se apóia, de um lado, na solidez das leis da natureza, para poder “criticar e desvendar, denunciar e se indignar frente às crenças irracionais e às dominações não justificadas”, e, de outro, sobre a certeza de que o homem constrói seu próprio destino, para “criticar e desvendar, denunciar e se indignar frente às crenças irracionais, às ideologias científicas, à dominação não justificada dos especialistas que pretendiam traçar os limites à ação e à liberdade” (Latour, 1994, p. 42). Nessa duplicidade coloca-se a natureza no centro das relações sociais, mantendo-a simultaneamente distante dos homens. Estes são livres para construir sua sociedade “ao mesmo tempo que tornam suas leis inevitáveis, necessárias e absolutas”. Há uma clara divisão entre humanos e não-humanos que separa as leis da natureza da liberdade humana. Ou seja, de um lado as “coisas em si” e do outro a sociedade livre dos sujeitos pensantes. No entanto, para Latour, “tudo acontece no meio, tudo transita entre as duas, tudo ocorre por mediação, por tradução e por redes, mas este lugar não existe. É o impensado, o impensável dos modernos” (*idem*, p. 43).

Após a Segunda Guerra, a arte ultrapassa os projetos formais modernistas e se contamina com problemas que não são somente de ordem “artística”, mas também com

questões sobre política, identidade, território, memória, entre outros. Acabou um período em que a arte oscilou entre os procedimentos de “purificação” e de “hibridação”, conforme distinguiu Latour, quando muitos dos problemas remetiam a questões formais, relativas ao espaço e aos limites entre os meios. Movimentos como o *Surrealismo*, a *Fotografia direta*, o *Pictorialismo*, a *Nova Visão* e a *Nova Objetividade*, tinham como um dos principais problemas ou como fundo a pureza ou a impureza dos meios.¹²⁵ A condenação dos *pictorialistas* por negarem a “especificidade fotográfica”, por exemplo, tornou-se praticamente hegemônica entre os historiadores especializados até bem pouco tempo, quando há então uma revalorização do movimento como expressão artística, destacando-se inclusive a sua potência crítica.¹²⁶ Há, enfim, um deslocamento do foco, que se desprende dos problemas específicos de cada meio. Certamente as questões formais não são descartadas, afinal o fazer artístico exige uma práxis, independente do resultado visado ser um objeto ou algo efêmero. Porém, enfatiza-se o processo, que passa a incluir o que antes eram problemas “extra-artísticos”. Não quero dizer com isso que os artistas em outros períodos não integrassem em seus trabalhos questões sociais, históricas, políticas, etc. O que parece ser peculiar à arte após a Segunda Guerra Mundial é uma maior disponibilidade para a articulação com questões que não são somente de ordem estética.

Nesse aspecto, o fim da moldura representa, de um certo modo, essa passagem. De fato, a moldura, assim como o pedestal da escultura, abrigava um problema que não era somente de ordem espacial, mas também temporal. Katia Maciel afirma que,

125 Antônio Fatorelli descreve três períodos da fotografia em que há uma polarização entre os fotógrafos que buscavam um purismo aprofundado da técnica, um investimento na especificidade da fotografia, e aqueles que se permitiam misturas com outras técnicas (Fatorelli, 2003, p. 65).

126 Sobre esse aspecto há diferentes leituras da prática pictorialista. Por exemplo, ao analisar o trabalho de Henry Peach Robinson, Fatorelli observa que “Robinson foi, em verdade, um artista conceitual que concebeu previamente suas imagens e realizou-as em concordância com princípios intelectuais. (...) seus *tableaux-vivants* precederam e de certo modo anteciparam as encenações teatrais e as instalações realizadas atualmente por influentes artistas, do mesmo modo que sua concepção do trabalho artístico como produção de artifício que pode e deve associar procedimentos da poesia, do teatro e da fabulação mítica antecipa, do ponto de vista da lógica da imagem cristal, as práticas híbridas e a crescente virtualização recorrentes no campo das práticas artísticas contemporâneas” (Fatorelli, 2003, p. 81).

No caso do artigo de Michel Poivert, publicado em 2009 na revista *Étude Photographiques*, é destacada uma posição de resistência dos pictorialistas contra uma tendência da fotografia em ser pautado pela indústria fotográfica. Segundo Poivert, o combate dos pictorialista não era contra o realismo fotográfico, mas contra a correção de perspectiva das objetivas fabricadas e outras imposições de um modo de fotografar que ganhava uma soberania (*Revue Études Photographiques*, nº 23, mai. 2009, 193-215).

assim como a pintura fora da moldura ou a escultura fora da base, o cinema fora da tela expressa:

1) a ruptura com a condição de representação na diferenciação entre o tempo filmado e o tempo projetado; 2) a continuidade entre o que é projetado e o que não é; 3) a presença de um espectador que é parte da experiência (Maciel, 2008, p. 76).

As técnicas de montagem e colagem utilizadas pelos artistas das vanguardas podem ser sintetizadas no gesto de recolhimento de fragmentos, que eram colocados em uma moldura. Esta delimitava um novo território, no qual não era deixado de lado os traços de sua origem. Porém, ao recombinarem-se com outros objetos, outras imagens e textos, potencializavam um tipo de memória recalcada que se manifestava a partir das novas relações que se estabeleciam. Mas seria preciso ultrapassar a significação, distanciar-se da lógica midiática, aonde a imagem insiste em se apresentar como informação, ou da ordenação funcional cotidiana, utilitária, ou, por último, da imagem como objeto de culto, sagrada e distanciada. Além do valor de culto, de troca e de exposição, acrescenta-se o valor de uso. Seria preciso atravessar essas fronteiras, arrancar essa imagem ou esse objeto desses limites e colocá-la em um outro lugar no qual fosse possível ver outros traços de eventos passados que haviam sido excluídos da história. Sem a ansiedade da representação e com o vigor da sua combinação com outros elementos, essas imagens voltam-se para o presente. Impossível tal visibilidade sem esse deslocamento. Era preciso colocar em questão o “aparelho produtivo” no qual estão inseridos (Benjamin, 2006, p. 128). As vanguardas tiveram que desmontar o que era entendido por arte para construir “algo possível”. Como é o caso do Dadaísmo cuja “força revolucionária estava em sua capacidade de submeter a arte à prova de autenticidade”. Os artistas recolhiam objetos banais e os associavam com elementos pictóricos colocando-os em uma moldura. Para Benjamin, “a moldura faz explodir o tempo; o menor fragmento da vida diária diz mais do que a pintura”¹²⁷ (*idem*, 1996, p. 128). Essa operação de fragmentar o mundo para posteriormente remontá-lo em outro espaço/tempo mostra a necessidade de decomposição dessa rede que dava legitimidade àquele

127 *O autor como produtor.*

objeto ou à imagem. O sentido revolucionário das vanguardas implicava sobretudo na destruição de um espaço/ tempo que não cabia como pressuposto moderno. Depois que o espaço/ tempo linear já havia sido desconstruído, era preciso agora romper com a moldura. Mais do que um elemento acessório, ela é um elemento constituinte da estrutura da imagem, o que a limita e o que a torna possível como imagem separada do mundo. Mas a moldura é também o elemento de ligação entre a imagem e o mundo. E ao ser, ela mesma, o elemento que isola a imagem do espaço em que foi recolhida e do contexto da apresentação, ela também é o que define toda a possibilidade da montagem e da combinação.

A moldura é um elemento significativo do quadro que tende a desaparecer da arte contemporânea, proclamando a integração entre o espaço-tempo da imagem e o da galeria. O cinema sai do espaço da sala escura e se coloca na galeria e, do mesmo modo que a pintura se desloca da moldura, o cinema sai da tela e coloca o espectador em movimento (Maciel, 2008, p. 75). Katia Maciel destaca os pintores neoconcretos como os primeiros no Brasil a pensar a ida da pintura para o espaço a partir da criação dos não-objetos.¹²⁸ A moldura do quadro representava o limite entre a realidade e o espaço ficcional. A pintura que abandona a representação abandona primeiro a moldura (*idem*).

As colagens/ montagens da vanguardas aboliram a moldura das imagens individuais através de recortes que passaram a ligar o limite à forma. Ela é o que limita e o que pode proporcionar os encaixes e os encontros, as combinações possíveis entre o tempo/ espaço: o tempo/ espaço em que o espectador tem a imagem diante de si, o tempo/ espaço da imagem, o tempo/ espaço do ato fotográfico e, ao isolar o objeto e a imagem, as composições com outras imagens em outros tempos/ espaços.

Ao abdicar do recorte e partir para as composições que podem ser feitas com as imagens sem juntá-las no mesmo plano, abre-se a possibilidade de relação da imagem com o mundo fora do limite da margem, presente nas colagens/montagens modernas.

128 Os não-objetos são objetos sem função e relacionados com o uso do espectador. A expressão foi criada por Ferreira Gullar em 1960: “A expressão não-objeto não pretende designar um objeto negativo ou qualquer coisa que seja o oposto dos objetos materiais com propriedades exatamente contrárias desses objetos. O não-objeto não é um antiobjeto mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais” (Gullar, Ferreira. *Teoria do não-objeto*. Edição do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil como contribuição à II Exposição Neoconcreta, realizada no salão de exposição do Palácio da Cultura, Estado da Guanabara, de 21 de novembro a 20 de dezembro de 1960).

Decompondo ao máximo a montagem/colagem, chega-se ao gesto do *readymade*, movimento menos explícito da ação de montar que torna possível a imagem se manifestar. Configura-se nele a própria síntese da montagem. Ao abolir outros elementos da mesma natureza material, o *readymade* se apresenta como uma montagem híbrida. Ele promove uma composição de forças que se viabilizam a partir daquele objeto deslocado de sua função. O autor se manifesta e se apaga no gesto do artista. Ou seja, há uma decisão que se apresenta na escolha e na montagem proposta. Simultaneamente, tal escolha se dilui ao se apresentarem as relações de força que extrapolam a obra. A montagem se dá a partir desse gesto, promovendo a visibilidade dos elementos anteriormente imperceptíveis, que passam a se evidenciar na composição do trabalho. Ela, nesse caso, se manifesta quando o objeto *readymade* desaparece junto com o autor. Diferentemente das montagens com imagens destacadas e fixadas em uma superfície ou em um espaço cuja moldura determina um território, o *readymade* abre a possibilidade de um limite bastante fluido, que não se esgota em um tempo cronológico nem em um espaço localizável.

Através do *readymade* (gesto inicialmente irônico), podemos retornar ao texto de Benjamin no qual sugere que, para avaliar se uma obra é revolucionária, antes de se questionar como ela se situa no tocante às relações de produção da época, deve-se perguntar como ela se situa *dentro* dessas relações (Benjamin, 1996, p. 122).¹²⁹ Na atualidade, tal proposta de Benjamin, escrita em 1934, serve para refletir sobre a posição de artistas contemporâneos que buscam uma certa independência em relação ao mercado e os dispositivos institucionais que estabelecem um lugar definido para o público, o autor e a obra.

O caso do cineasta Harun Farocki serve de exemplo emblemático de apresentação de duas linhas de fuga dos dispositivos que atualizam as relações de produção do mercado cinematográfico e da arte em geral. Uma delas é a opção por sair da sala de cinema e desenvolver seus trabalhos como instalações para serem apresentados em galerias. Essa proposta formal se alinha com aquilo que Christa Blümlinger chama de “pensamento em filme”.

Se tal pensamento nasce do entrelaçamento das imagens e dos sons, dos intervalos e das representações mentais ao longo da apresentação do filme, esse pensamento filme encontra também seu equivalente au-

tônomo nos projetos, nos rascunhos, nos ensaios e textos de acompanhamento do cineasta (Blümlinger, 2002, p. 16).¹³⁰

Tal proposta levou Farocki a direcionar o seu trabalho para a apresentação em galerias de arte, mais compatível com a sua pesquisa do que a exibição em salas comerciais. A segunda é o controle do artista sobre os modos de produção e circulação de seus trabalhos. A *Harun Farocki Filmproduktion* funciona como um tipo de empresa através da qual Farocki mantém certo controle sobre as formas de produção e de distribuição de seus filmes.

O exemplo de Farocki serve para situarmos a amplitude da noção de montagem que tento estabelecer para compor os parâmetros que delimitam uma *poética do inventário*. Nessa busca, traço uma aproximação entre a produção das vanguardas modernas e as propostas contemporâneas, por meio da comparação entre a produção desses diferentes períodos, ao invés de estabelecer diferenças entre regimes de imagem correspondentes a épocas distintas. Mostra-se relevante aproximar a proposta dos Becher de outros trabalhos que não se situam estritamente no território institucional da arte, como é o caso de Eugène Atget, Étienne-Jules Marey e Karl Blossfeldt. Mais do que uma influência, a relação dos Becher com a obra desses fotógrafos ocorre em virtude da sobrevivência de um método eficaz de elaboração da memória e de uma eficácia no processo de apresentá-la através da fotografia.

Buscar aquilo que “sobrevive” em um trabalho de arte implica em uma leitura anacrônica como método de abordagem da história, evitando uma perspectiva cronológica e causalista. Em uma jornada de estudos sobre a questão do tempo na pesquisa histórica (“*Temps des disciplines*”), Jacques Le Goff em seu discurso de abertura do encontro admite que, apesar do historiador considerar como um lugar comum a *multiplicidade de tempos*, eles têm em geral uma tendência obstinada em querer *unificar o tempo* (Le Goff, *apud* Didi-Huberman, 2000, p. 22, nota 23). Na proposta anacrônica, todo conhecimento histórico ocorre no encontro entre tempos heterogêneos que coabi-

130 “Blümlinger se inspira no texto “L’essai comme forme”(Adorno, Theodor. *Notes sur la littérature*, tradução de Sibylle Muller, Paris: Flammarion, 1984) para qualificar a escritura de Farocki, textos e filmes, de ensaísta: Si une telle pensée naît de l’entrelacement des images et des sons, des intervalles et des représentations mentales pendant le défilement du film, elle trouve aussi son pendant autonome dans les esquisses, les essais, les textes d’accompagnement du cinéaste. (...) une écriture peu réductible aux définitions, oscillant constamment entre poésie et réflexion, jeu et gravité, comme entre fiction et documentaire (Blümlinger, 2002, p. 16).”

tam no objeto, nas fontes, na pesquisa, no texto da pesquisa e na sua leitura. A história dos historiadores, segundo Michel Foucault, se caracteriza, entre outras coisas, por buscar um apoio fora do tempo, supondo “uma verdade eterna, uma alma que não morre, uma consciência sempre idêntica a si.” Para ele, o “saber, mesmo na ordem histórica, não significa ‘reencontrar’, e muito menos ‘nos reencontrar’. A história será “efetiva” na medida em que ela introduza o descontínuo no nosso ser mesmo”¹³¹ (Foucault, 1994, p. 1015).

O anacronismo se apresenta como um dos fundamentos do conceito de imagem dialética. No capítulo N do *Livro das Passagens* (“Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès”), Benjamin apresenta uma noção de imagem como uma dialética em suspensão:

A marca histórica das imagens não indicam somente que elas pertencem a uma época determinada, indica sobretudo que elas só chegam à legibilidade (*Lesbarkeit*) em uma época determinada. E o fato de chegar “à legibilidade” representa certamente um ponto crítico determinado no movimento que as anima. Cada presente é determinado pelas imagens que são sincrônicas à ele; cada Agora é o Agora de uma recognoscibilidade (*Erkennbarkeit*) determinada. Com ele, a verdade é carregada de tempos até explodir. (Essa explosão, e nada mais, é a morte da *intention* que coincide com o verdadeiro nascimento do tempo histórico, do tempo da verdade.) Não cabe dizer que o passado ilumina o presente ou que o presente ilumina o passado. Uma imagem, ao contrário, é aquilo no qual o Pretérito encontra o Agora em um lampejo para formar uma constelação. Em outros termos, a imagem é a dialética em suspensão (“*Bild ist die Dialektik im Stillstand*”). Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a relação do Pretérito com o Presente é dialética: ela não é de natureza temporal, mas de natureza figurativa (*Bildlich*). Somente as imagens dialéticas são imagens autenticamente históricas, isto é, não arcaicas. A imagem que é lida – quero dizer a imagem do Agora da recognoscibilidade – carrega no mais alto degrau a marca do momento crítico, perigoso, que subjaz a toda leitura

131 Savoir, même dans l'ordre historique, ne signifie pas “retrouver” et surtout pas “nous retrouver”. L'histoire sera “effective” dans la mesure où elle introduira le discontinu dans notre être même. Elle divisera nos sentiments; elle dramatisera nos instincts; elle multipliera notre corps et opposera à lui-même. Elle ne laissera rien au dessous de soi, que aurait la stabilité rassurante de la vie ou de la nature; elle ne se laissera porter par aucun entêtement muet, vers une fin millénaire. Elle creusera ce sur quoi on aime à la faire reposer, et s'acharnera contre sa prétendue continuité. C'est que le savoir n'est pas fait pour comprendre, il est fait pour trancher (Foucault, Michel. *Nietzsche, la généalogie, l'histoire*, Ditos e escritos, p. 1015. Éditions Gallimard, 1994).

(Benjamin, 1989, pp.479-80).¹³²

Ao abdicar de uma síntese, a dialética benjaminiana difere daquela de Hegel ou Marx. O “materialista histórico” assume as contradições e as múltiplas temporalidades que coabitam em uma tensão irresoluta no objeto. Benjamin procurava um modelo temporal que

pudesse dar conta das contradições sem jamais as apaziguar, as restringir e as cristalizar na espessura de cada uso singular. Ele procurava um modelo que pudesse reter de Hegel a ‘potência prodigiosa do negativo’, e rejeitar a síntese reconciliatória do espírito. Sua proposta é um uso aberto, não dogmático – até mesmo flutuante – da dialética filosófica, que ele desviou de sua lição acadêmica, da mesma forma que outros escritores ou artistas de seu tempo, como Carl Einstein, Georges Bataille, S. M. Eisenstein, ou mesmo, em um outro registro, Piet Mondrian (Didi-Huberman, 2000, p. 241).¹³³

A montagem de imagens com textos gera uma composição que vai da abertura que a imagem proporciona, aos desvios e direcionamentos provocados pela legenda, permitindo idas e vindas, retornos e continuidades, derivas e associações. A legenda é o

132 “La marque historique des images n’indique pas seulement qu’elles appartiennent à une époque déterminée, elle indique surtout qu’elles ne parviennent à la lisibilité qu’à une époque déterminée. Et le fait de parvenir “à la lisibilité” représente certes un point critique déterminé dans le mouvement que les anime. Chaque présent est déterminé par les images qui sont synchrones avec lui; chaque Maintenant est le Maintenant d’une connaissabilité déterminée. Avec lui, la vérité est chargée de temps jusqu’à en exploser. (Cette explosion, en rien d’autre, est la mort de l’intention, qui coïncide avec la naissance du véritable temps historique, du temps de la vérité.) Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l’Autrefois rencontre le Maintenant dans u éclaire pour former une constellation. En autres termes: l’image est la dialectique à l’arrêt. Car, tandis que a relation du présent au passé est purement temporelle, la relation de l’Autrefois avec Maintenant est dialectique: elle n’est pas de nature temporelle, mais de nature figurative (*bildlich*). Seule les images dialectiques sont des images authentiquement historiques, c’est-à-dire no archaïques. L’image qui est lue – je veux dire l’image dans le Maintenant de la connaissabilité – porte au plus haute degré la marque du moment critique, périlleux, qui est au fond de toute lecture.”

133 “(...) l’auteur des de Thèses sur le concept d’histoire, cherchait à produire n modèle temporel qui pût tenir compte des contradictions, ne jamais les apaiser, les resserrer et les cristalliser dans l’épaisseur de choque mise en oeuvre singulière. Il cherchait un modèle qui pût retenir de Hegel la “puissance prodigieuse du négatif”, et rejeter de Hegel la synthèse réconciliatrice de l’Esprit. Il proposait en cela un usage ouvert, non dogmatique – voire relativement flottant – de la dialectique philosophique, qu’il détournait de sa leçon académique, à l’instar d’écrivains ou d’artistes de son temps, tels que Carl Einstein, Georges Bataille, S.M. Eisenstein, ou même, dans un autre registre, Piet Mondrian.”

que faz a imagem adquirir um tipo de visibilidade.¹³⁴ No entanto, Benjamin, ao afirmar que os fotógrafos devem colocar legendas, não visa simplesmente definir a necessidade de se dispor textos ao lado das imagens. Como parece indicar na sua *Pequena História da Fotografia* e, sobretudo, em *O Autor como produtor*, colocar legenda implica em assumir um tipo de organização, tomar uma posição, que pode ser lida como uma lógica textual, podendo tomar a forma de uma organização sequencial ou qualquer outro tipo de montagem. Nesse caso há, simultaneamente, uma lógica textual e imagética, oscilando de uma linearidade, que requer um tipo de leitura, a uma deambulação, que solicita uma entrega ao que se apresenta de modo sensível através do olhar e de outros sentidos. Algo que se apresenta como um relampejar. Os projetos, esquemas, diagramas, ou, ainda, a composição de um arquivo do próprio artista, com textos, pensamentos, diários, anotações, fotografias e recortes, organizados em pastas e em arquivos, são parte do processo. Esses “textos” entram na dinâmica de produção do trabalho em relação com as imagens, mesmo sem se manifestar explicitamente como uma legenda ao lado da imagem. Enfim, a montagem, a relação da imagem com o ambiente a sua volta, pode ser pensada também como um texto. Uma distinção em relação à imagem que age mais por uma dimensão *pática*. Essa separação entre o estético, imagético, a-histórico, anacrônico, de um lado, e o histórico, textual, linear, sincrônico, do outro, serve aqui para apresentar uma tensão mais do que para estabelecer uma distinção.

Enfim, a legenda não implica apontar um significado mas orientar a leitura destacando os possíveis e as contradições que podem ser percebidas no encontro com a imagem. Esse encontro do texto e do espectador com a imagem aparece de modo exem-

134 Há dois textos em que Benjamin adverte sobre a necessidade de colocar legenda nas fotografias e ele traz a ideia do choque como impossibilidade de produzir experiência. O primeiro de 1931, *Pequena História da fotografia*: “A câmera se torna cada vez menor, cada vez mais apta a fixar imagens efêmeras e secretas, cujo efeito de choque paralisa o mecanismo associativo do espectador. Aqui deve intervir a legenda, introduzida pela fotografia para favorecer a literalização de todas as formas de vida e sem a qual qualquer construção fotográfica corre o risco de permanecer vaga e aproximativa” (PHF, p. 107). A outra aparece no texto, “O autor como produtor”, já citado, no qual ele reitera a importância de ultrapassar os limites das especializações e propõe que modificar o aparelho produtivo significaria “superar uma daquelas contradições que acorrentam o trabalho produtivo da inteligência. Nesse caso trata-se da barreira entre a escrita e a imagem. Temos que exigir dos fotógrafos a capacidade de colocar em suas imagens legendas explicativas que as liberem da moda e lhe confirmem um valor de uso revolucionário. Mas só poderemos formular convincentemente essa exigência quando nós, escritores, começarmos a fotografar. Também aqui, para o autor como produtor, o progresso técnico é um fundamento do seu progresso político. Em outros termos: somente a superação daquelas esferas compartimentalizadas de competência no processo de produção intelectual, que a concepção burguesa considera fundamentais, transforma essa produção em algo politicamente válido” (OACP, p. 129).

plar no *ABC da Guerra*, de Bertold Brecht. Trata-se de uma montagem feita a partir de imagens recolhidas na imprensa e colocadas em pranchas de fundo preto ao lado de epigramas.¹³⁵ [Figura 23] Brecht, na maior parte das vezes, excluía as legendas que foram empregadas na publicação original de onde retirou a imagem, e a montava ao lado de outras imagens. A apresentação ao lado dos epigramas provoca uma tensão que não leva a uma solução mas deixava em suspensão as contradições inerentes ao conflito e a mediatização da guerra. O próprio epigrama, no seu sentido antigo, apresenta os objetos com um lirismo que não se adequa à perspectiva humanista e hipócrita com a qual se distingue os objetos.

Nos epigramas da Grécia antiga, os objetos utilitários fabricados pelo homem são naturalmente objetos de lirismo, mesmo as armas. Caçador ou guerreiros oferecem seu arco à divindade. Pouco importa que a flecha atravesse o peito humano ou do perdiz. Na nossa época, são as inibições morais em primeiro lugar que impedem o nascimento de um tal lirismo do objeto. A beleza de um avião tem qualquer coisa de obscuro. (Brecht, *apud* Didi-huberman, 2009, p. 57)¹³⁶



Figura 23_ ABC da Guerra , Bertold Brecht, 1955.

135 Incrições gravadas pelos gregos antigos sobre o mármore de suas sepulturas.

136 “Dans les épigrammes de la Grèce antique, les objets utilitaires fabriqués par l’homme sont tout naturellement objets de lyrisme, même les armes. Chasseurs et guerriers vouent leur arc à la divinité. Peu importe que la flèche transperce la poitrine humaine ou celle de la perdrix. A notre époque, ce sont les inhibitions morales en premier lieu qui empêchent la naissance d’un tel lyrisme de l’objet. La beauté d’un avion a quelque chose d’obscur.”

Uma dialética é colocada em jogo nas pranchas, na medida em que a leitura dos poemas de Brecht implica um deslizamento do olhar em direção às imagens às quais se dirige. O silêncio das imagens e o fundo preto se assemelham ao recurso usado nos filmes mudos, em que uma tela escura era preenchida pelas frases quando as imagens sumiam da tela. Essa intermitência entre o texto puro e a imagem em movimento, silenciosa, remete a uma perda constante, ora da imagem, ora do texto. A seguir, um retorno preenche rapidamente aquela perda e produz mais sentido a partir da articulação com a imagem ou com o texto anterior. Espera-se sempre um novo texto ou uma nova imagem que virá nos surpreender.

Esse recurso também foi usado em *Respite*, filme de Harun Farocki, em que ele remonta imagens feitas em um campo de triagem nazista na Holanda. O filme, com uma montagem relativamente simples e totalmente mudo, já se mostra, de antemão, praticamente inadequado para a televisão.¹³⁷ Ele nos conduz a um tipo de lisibilidade das imagens e dos textos que nos aproxima da tradição dos filmes mudos e da sua força narrativa, que nos remete imediatamente a uma certa pureza inoscente daqueles que ainda não sabiam fazer cinema e, por causa dessa inocência dos debutantes, deixavam o aparato exposto. Esses filmes mudos do início do século parecem transformar-se em híbridos. No filme de Farocki, além dos intertítulos na tela preta, aparecem algumas legendas sobre a própria imagem. Para Didi-Huberman, o trabalho de lisibilidade dessas imagens não consiste somente em achar uma legenda adequada. Seguindo os preceitos de Benjamin em relação à apresentação de todo documento, assim como de Brecht em relação ao seu *Álbum da Guerra*, Farocki não se contenta em inscrever legendas descritivas com informações, dados numéricos e estatísticas. A repetição das imagens, as paradas de movimento e reversões, os cortes buscando planos mais fechados, tudo isso permite um olhar atento, diferenciado, recomposto. Essa leitura conjuga-se com a narrativa que é conduzida pelo texto que se alterna entre uma observação mais geral sobre o campo de concentração e algum dado mais preciso, sobre o que aparece na imagem. As legendas aparecem sobrepostas à imagem no seu canto inferior, chamando a nossa

137 A televisão é um veículo que sustenta a atenção do espectador sobretudo através do som, pois a qualidade relativamente precária da imagem e o ambiente doméstico dispersivo na maioria das vezes tendem a distrair o espectador. Uma imagem sem som pode levar o telespectador a pensar que há um defeito com o aparelho, além de sofrer a interferência de outros sons externos.

atenção para detalhes que surgem na própria imagem e leva-nos a perceber algo que passara despercebido à primeira leitura.

As imagens, encomendadas pelo diretor do campo de triagem de Westerbork à pequena equipe de cineastas judeus, que seriam mais tarde incineradas após passar pela câmara de gás de Auschwitz, tenta fazer aquilo a que haviam sido designados, buscando, como em todo filme institucional, a ideia de que o Campo de Westerbork era muito bem administrado e os internos tinham um bom tratamento. Há cenas em que é dado destaque à produtividade, mostrando homens e mulheres fazendo trabalhos em linhas de montagem, dentro do próprio campo. Em outra, jovens sorridentes fazem aulas de ginástica. [Figura 24] Uma terceira, um pouco mais ambígua, mostrava alguns oficiais alemães sorrindo enquanto as pessoas são levadas a embarcar no trem que as levará para Auschwitz. O cinegrafista evitou os planos fechados que nos permitiriam ver a expressão daqueles rostos. Mas a parada na imagem e uma aproximação possibilitam compartilhar uma leitura mais atenta. Há uma mulher loira em cima de uma carroça, com uma mala na qual, ao nos aproximarmos da cena, conseguimos ler as iniciais FK, pela qual o artista-pesquisador Farocki conseguiu descobrir que se tratava de Frouwke Kroon, deportada para Auschwitz e desaparecida em seguida.



Figura 24_ Fotograma de *Respite*, de Harun Farocki, 2007.

A pontuação feita pelo texto e pelos dados históricos permite restituir a essas imagens a violência que elas carregam. O conhecimento das condições em que fora realizado o registro, permite uma reflexão sobre o que está fora do campo da imagem.

O encontro dessas legendas com o que se apresenta nas cenas nos dá uma percepção da dimensão do programa de extermínio massivo promovido na Alemanha nazista. A montagem de Farocki a partir dessas imagens de arquivo, que aparentemente não diziam absolutamente nada que provasse algo sobre os campos, destaca o seu modo de funcionamento industrial, comparável a qualquer empresa eficaz.

Isso leva a questões sobre a dependência em relação aos arquivos oficiais, que acabam sendo de difícil acesso ou tornam-se propriedade de uma grande corporação, como foi o caso de Bill Gates, que comprou os Arquivos Bettmann a partir da Corbi Corporation.¹³⁸ Ou como contar uma história sem que ela continue a ser somente uma repercussão de um discurso anterior, como foi o caso do que se seguiu à vitória dos aliados, quando somente repercutiu, de um modo geral, um discurso hegemônico forjado pelos vencedores. É necessário, portanto, voltar a esses arquivos e promover novas montagens ou procurar outras fontes, para que as imagens apresentem seus sentidos latentes e não se reproduza simplesmente o processo que faz perdurar os reducionismos, os preconceitos e a intolerância.

Como achar esse sentido escondido em objetos banais, como as caixas d'água dos Becher? Como ler a história naquilo que não tem aparentemente nada para contar, ou a quem fora impossibilitada uma expressão qualquer? Em um artigo intitulado *Como mostrar as vítimas?*, Farocki faz uma crítica ao modo como foram filmados os campos nazistas logo depois da sua abertura. A necessidade de produzir provas, mostrar o que ocorreu, fomentar um meio de punição, acaba por suavizar a potência do acontecimento, em vez de produzir algo efetivamente representativo das múltiplas forças que estavam em jogo naquele evento e que possibilitariam a produção de uma resistência efetiva. Como, ao invés de fomentar uma ação, cujo sentido é sobretudo o castigo, a punição, a vingança, o troco, produzir um modo de resistência concreta aos princípios que culminaram nos campos de extermínio? Seguindo o caminho aberto pela célebre crítica de Jacques Rivette ao filme *Kapo*, de Gilles Montecuervo, em que um *travelling* em

138 Os arquivos Bettmann foram iniciados pelo alemão Otto Bettmann que fugiu da Alemanha nazista com duas malas de fotografias que foram o embrião da coleção, e se instalou nos EUA a partir de 1935. A coleção chegou a 13 milhões de fotografias, constituindo um grande valor documentário e histórico, assim como uma importante fonte para a mídia ao longo do século XX. Fundada em 1989 por Bill Gates, a Corbis, com a intenção de “disponibilizar as melhores fotografias do mundo on-line” adquiriu desde então importantes arquivos fotográficos, tornando-se um dos maiores arquivos de fotografias do mundo (Sousa Dias, 2009, p. 107-8).

um campo alemão termina em um corpo preso na cerca de arame, Farocki questiona os filmes “educativos” que foram apresentados ao público alemão, em particular, e circularam pela televisão e em instituições educacionais do mundo todo, logo depois do fim da guerra. Neles, “os documentos são instrumentalizados mais do que analisados”¹³⁹ (Didi-Huberman 2010, p. 118) e, como observou Farocki, “os mortos tornam-se (...) um meio de punição” (Farocki, 2009, p. 21)¹⁴⁰

Fora as quatro fotografias realizadas pela resistência polonesa dentro de Auschwitz e resgatadas dentro de um tubo de creme dental (Didi-Huberman, 2003, p. 23), todas as imagens que temos dos campos foram realizadas após a capitulação. No uso dessas imagens durante o processo do tribunal de Nuremberg, quando foram apresentadas para os réus a fim de construir provas concretas dos crimes cometidos, a estratégia usada é a de esvaziar as imagens de toda precisão documental. Paradoxalmente, ao se retirarem os dados mais precisos sobre as condições em que foram realizadas, que poderia se agregar através de textos, legendas, narração ou diálogos que dariam mais elementos para análise do acontecimento, as imagens perdem precisão e tornam-se um meio de acusação mais do que uma via para compreensão do acontecimento. A imprecisão faz com que sejam apresentadas como uma prova geral contra o governo alemão. Assim como a composição do ambiente do tribunal, com a colocação de todos os réus em um mesmo cercado, o propósito é gerar uma confusão entre os diferentes crimes dos quais cada um estava sendo acusado. Cada um tinha um advogado de defesa que trabalhava com uma estratégia própria, porém essa diferença se diluía em uma acusação comum. Conforme apresentadas as imagens, parecia não ser mais necessário fazer alguma pergunta pois todas as respostas estariam dadas à priori.

Farocki insiste em perguntar:

Quando foram filmadas essas imagens que foram admitidas como provas dos crimes? Os seres descarnados que foram apresentados para a câmera, em quais campos eles sobreviveram? Eles foram presos porque faziam parte de um movimento de oposição ou chegaram lá sem jamais cogitarem se opor ao regime? Mas sobretudo: as imagens mostram realmente o que elas pretendem mostrar – ou elas só o reconstroem? (Fa-

139 “les documents sont instrumentalisés plutôt qu’analysés”.

140 “les morts deviennent ici aussi un moyen de punition.”

rocki, 2009, p. 19-20).¹⁴¹

As imagens às quais temos acesso foram feitas por aqueles que entraram nos campos após a Libertação e, ao se depararem com aquele quadro, quiseram mostrar o que tinha acontecido ali. Farocki imagina a que limite vai a ética daqueles que buscam uma imagem urgente antes que aquilo se perca, ou de outros que visam recuperar uma imagem perdida. Em ambas operações, muitas vezes, trata-se somente da busca pela reconstituição de uma imagem que já existe virtualmente. É necessário somente realizá-la. Mas ela não se realiza nunca plenamente. Algo sempre escapa. Há sempre uma brecha por onde é possível ver as contradições, os paradoxos, os conflitos, os antagonismos, a multiplicidade de forças, que implicam em todo o desejo de saber o que a imagem pode dizer. Como ela pode servir a algo ou a alguém que possa fazer uso dela. Há sempre uma brecha para a profanação de toda imagem e é nessa brecha que a imagem pode exercer um papel revolucionário. Nesse intuito, a escolha de Farocki é, antes de tudo, ética. Ética e estética:

Espero que não tenham filmado os detentos logo depois de libertados, e que não tenham dito a um deles para se deixar cair para trás como se estivesse quase morrendo. Mas mesmo se essas pessoas sentadas e deitadas no chão foram filmadas tal qual os Aliados as encontraram entrando nos campos, mesmo se somente a montagem dá a impressão que essas pessoas ainda vivas são aquelas de quem nós descobrimos em seguida seu corpo empilhado, depois de sua morte em uma câmara de gás – trata-se de uma fraude cometida pelos meios cinematográficos. É do mesmo modo um ato de violência simbólica¹⁴² (Farocki, 20-21).

O que Farocki identifica no caso de Nuremberg é que, em geral, não se expõem as vítimas de um crime. Com os judeus e outras vítimas do nazismo esse princípio passa a ser esquecido. As imagens passam a servir para verificar os crimes, elas passam

141 “Quand a-t-on tourné les images que sont censées prouver les crimes? Les êtres décharnés qui ont été présentés à la caméra, dans quel camp ont-ils survécu? Ont-ils été enfermés parce qu’ils faisaient partie d’un mouvement d’opposition, ou sont-ils arrivés là sans avoir jamais songé à s’opposer au régime? Mais surtout: les images montrent-elles vraiment ce qu’elles prétendent montrer – ou ne font-elles que le reconstruire?”

142 “J’espère qu’on n’a pas filmé le détenus tout juste libérés, et qu’on n’a pas dit à l’un d’entre eux de se laisser tomber en arrière, comme s’il était en train de mourir. Mais même si ces gens assis et couchés par terre ont été filmés tels que les Alliés les ont trouvés en entrant dans les camps, même si c’est seulement le montage que donne l’impression que ces personnes encore vivantes sont celles dont on découvre ensuite les corps entassés, après leur mise à mort dans la chambre à gaz – il s’agit d’une tromperie commise par des moyens filmiques. C’est même un acte de violence symbolique.”

a testemunhar contra os culpados e buscam despertar a humanidade inteira para uma moral que abarcaria todos os humanos. Reforça-se a ideia de um direito universal e a necessidade de um tribunal comum, a fim de julgar esses crimes contra a humanidade.

Entre os diversos filmes produzidos após a abertura dos campos, *Nuit et Brouillard*, de Alain Resnais, é para Farocki uma das exceções – tem o mérito de não querer tratar de todos os crimes cometidos pelos nazistas, se limitando ao sistema do campo de concentração. Para ele, esse curta metragem, realizado em 1955 com assistência de direção de Chris Marker, mostra que, mesmo 10 anos após o fim da guerra, ainda não se tinha chegado perto de um tipo de compreensão da irracionalidade específica do crime contra os judeus. O filme apresenta essa lacuna. A análise que Sylvie Lindeperg faz da trajetória de *Nuit et Bruillard* mostra que, se essa dúvida não foi aparentemente minimizada nos anos que se seguiram, tentou-se ao longo do tempo encobrir a dúvida que se manifesta no filme. A diversidade de usos do filme ora pela Alemanha ocidental, ora pelo bloco oriental, ora pela televisão americana, mostra a tentativa em direcionar a leitura do filme para aquilo que não havia na imagem nem na montagem de Resnais. Havia a busca por uma verdade que violava o filme original e se justificava em virtude de uma necessária atualização pelo acréscimo de novas informações ou de uma maior clareza no sentido¹⁴³.

O que chama atenção nessas outras montagens é que o suposto suplemento de informação não busca uma maior intensidade da imagem. A narrativa assume o comando e desvia-se para uma abstração na qual as imagens têm um papel coadjuvante. Mesmo em relação à montagem promovida por Resnais, apesar do seu cuidado em não deixar que os crimes nazistas “entrassem em concorrência uns contra os outros” (Farocki, 2009, p. 23), Farocki observa a busca pela construção de uma narrativa unificada em cima de imagens recolhidas de modos diversos, em lugares diferentes. Montadas lado a lado, elas produzem algo que possivelmente não estaria nas imagens mas que antecede a montagem, que passa a servir como sustentação para uma tese. Farocki

143 Sylvie Lindeperg fez uma palestra no dia 10 de novembro de 2010 no Fórum de Ciências da UFRJ como parte da disciplina *Cinema, História e Imagem de arquivo*, ministrada pelas professoras Andrea França e Consuelo Lins. Após a exibição de *Nuit et Brouillard*, em sua versão original, Sylvie mostrou alguns exemplos de remontagens do filme com o objetivo de direcionamento de sua leitura em função de interesses políticos que moviam a releitura do holocausto. Para mais detalhes: Lindeperg, Sylvie. *Nuit et Bruillard, un film dans l'histoire*. Paris: Odile Jacob, 2007.

identifica no filme de Resnais o momento em que o diretor abdica do dispositivo que havia definido para o filme, com a alternância entre as imagens de arquivo em preto e branco e as filmadas em cor, fazendo o espectador crer que o trem que partiu de Westerbock chega à Auschwitz. A partida do trem foi retirada do mesmo material usado por Farocki em *Respite*, mas para a chegada a Auschwitz, Resnais utiliza outro filme. Em outra sequência citada, em que aparece uma grande quantidade de cabelos de mulheres que tiveram as cabeças raspadas quando entraram no campo, o diretor francês opta pelo preto e branco, apesar de tratar-se de uma cena filmada por sua equipe, subvertendo mais uma vez o dispositivo em favor da narrativa.

Em *Respite*, por sua vez, Farocki evita a busca de uma narrativa em benefício de uma maior compreensão do que está inscrito nas próprias imagens. Para isso ele investe na singularidade do campo aonde as imagens foram realizadas e na finalidade que as levou a serem produzidas. Westerbock foi um campo atípico onde a administração era confiada aos detentos:

Em Westerbock não se batia e não se assassinava. Havia pouco para comer mas ninguém morria de fome. Os detentos não tinham a cabeça completamente raspada e eles podiam usar roupas de civil. Havia jornais para ler, uma escola, um grande hospital, atividades esportivas, uma noite cultural ocorria uma vez por semana. Todas as terças saía um trem de Westerbock, os vagões de terceira classe com destino à Bergen-Belsen e Terensienstadt, os vagões de carga com destino à Auschwitz e, durante um tempo, Sobibor. Uma centena de trem partiu de Westerbock, conduzindo cerca de 100.000 pessoas à morte (*idem*)¹⁴⁴

Todas essas imagens são oriundas do desejo do diretor de Westebork, SS Gemmecker, de mostrar como seu campo era bem administrado. O cineasta Rudolf Breslauer, que havia deixado Munique para se refugiar na Holanda, filmou o campo por alguns meses do ano de 1944, com uma câmera 16 mm, e foi morto no mesmo ano em Auschwitz. Farocki decidiu preparar essas sequências sem utilizar outro material,

144 “À Westerbock on ne frappait pas et on n’assassinait pas. Il y avait peu à manger, mais personne ne mourait de faim. Les détenus n’étaient pas rasés à blanc et ils pouvaient porter des vêtements civils. Il y avait des journaux à lire, une école, un grand hôpital, des manifestations sportives, une soirée culturelle se tenait une fois par semaine. Tous les mardis, un train partait de Westerbork, les wagons de troisième classe à destination de Bergen-Belsen et Teresientadt, les wagons de marchandises à destination d’Auschwitz et pendant un temps, Sobibor. Une centaine de trains sont partis de Westerbork, conduisant environ 100000 personnes à la mort.”

mostrando-as de forma integral, sem cortes nem ajustes. Usando somente o efeito do retardamento, da aproximação e da repetição das imagens. Diferente do uso dessas imagens por Resnais, que usou como fundo musical uma composição de Hanns Eisler, Farocki decide fazer um filme inteiramente mudo e “editar essas imagens, nada mais” (Farocki, 2009, p. 24).¹⁴⁵

O projeto de Gemmecker seria exibir o filme para os visitantes, seus colegas e superiores, que seriam recebidos em uma sala onde haveria uma maquete, mapas do campo e o projetor de cinema. O filme nunca foi acabado e restou cerca de 90 minutos de cenas que mostram vários ambientes: os escritórios de registro dos que chegavam, a clínica dentária, o campo de esportes, as noites culturais, as criações de animais e a rotina de trabalho. Três planos mostram a estação de trem situada dentro do campo: dois deles mostram o desembarque de novos grupos e, em outro momento, detentos que sobem no trem com destino a Auschwitz. Farocki acentua que são as únicas imagens existentes de uma deportação para um campo de extermínio. Em outra cena aparece em plano fechado na tela a imagem do logotipo do campo: uma fábrica estilizada dentro de um círculo, com um caminho que leva em direção a uma grande chaminé que solta uma considerável quantidade de fumaça interrompendo as três linhas que compõem o círculo. [Figura 25] Nas imagens seguintes podem ser vistos os prisioneiros trabalhando calmamente. Para Didi-Huberman, nesse caso há a necessidade da articulação dessas imagens com um texto:

(...) é então necessário saber que este trabalho, apesar das aparências, é um trabalho forçado, uma escravidão. Mas a lisibilidade que se libera em retorno desse ver e desse saber reunidos, nos coloca sobre o próprio plano da crueldade mais estrutural desse campo: tudo leva à morte, mas tudo funciona serenamente como em uma empresa normal, o que só as imagens teriam podido nos mostrar. Os dentistas curam os prisioneiros e Rudolf Breslauer filma, mas todos irão para a câmara de gás em algumas semanas. Os trabalhadores transformam os cabos elétricos mas eles serão em breve transformados em cinzas. Uma jovem sorri para a câmera mas a estrela amarela em sua camisa nos leva ao destino fatal que a espera. Não é preciso somente dizer que o saber histórico “crítica” ou relativiza o sorriso dessa jovem ou a serenidade destes trabalhadores; é necessário dizer também que esse sorriso mesmo e esta serenidade acrescentam ao saber histórico sobre a exterminação uma indicação

necessária sobre a eficácia da mensagem nazista e de sua imensa crueldade. (Didi-Huberman, 2010, p. 115-6)¹⁴⁶

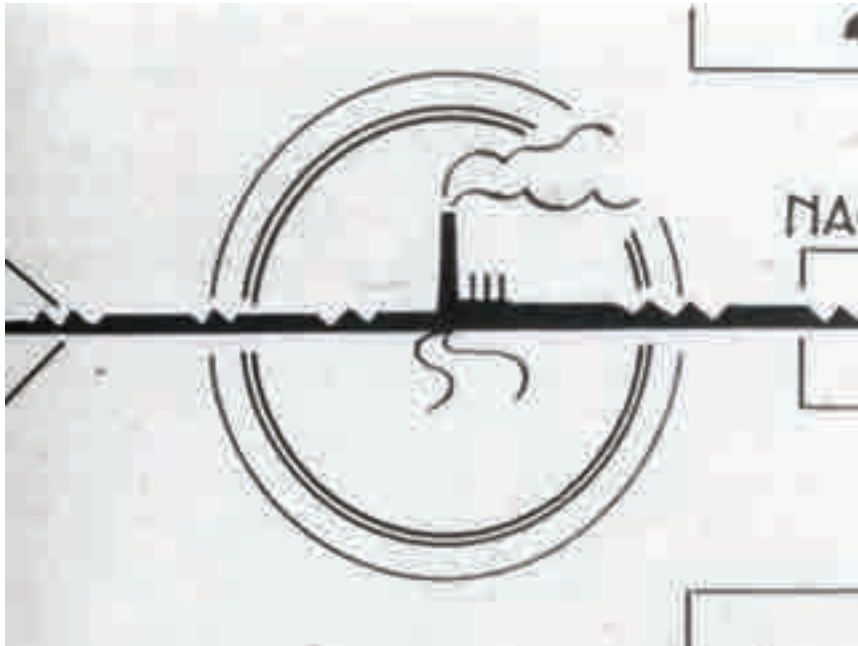


Figura 25_ Fotograma de *Respite*, (Harum Farocki). Logomarca do Campo de Westerbork, 2007.

Nesse movimento de produção da memória sobre o nazismo, o caso do grande cenário criado para o tribunal de Nuremberg é emblemático. A filmagem foi organizada pela equipe de John Ford (*Field Photographic Branch*), vinculada ao *Office of Strategic Service*, precursor da CIA. O cineasta, ganhador do Oscar de 1940 pela direção de *Vinhas da Ira* e servidor da marinha americana na campanha do Pacífico em 1942, deixou em torno de 25 horas de filmes em 35 mm de um processo que durou aproximadamente um ano. Christian Delage, cineasta e historiador, teve acesso ao material bruto filmado por Ford, e a partir dele produziu o longa “*Nuremberg, les nazis face à leurs crimes*” (“Nuremberg, os nazistas diante de seus crimes”) em que se propõe a investigar

146 “(...) il est donc nécessaire de savoir que ce travail, en dépit des apparences, c’est un travail forcé, un esclavage. Mais la lisibilité qui se dégage en retour de ce voir e de ce savoir réunis nous place sur le plan même de la cruauté la plus structurelle de ce camp: tout y mène à la mort, mais tout y fonctionne sereinement comme dans l’entreprise la plus normale, ce que seules les images auront pu nous montrer. Des dentistes soignent des prisonniers et Rudolf Breslauer filme, mais tous seront gazés dans quelques semaines. Des travailleurs transforment les cables électriques, mais ils seront bientôt eux-mêmes transformés en cendres. Une jeune fille sourit à a caméra, mais l’étoile jaune sur son maillot nous ramène au destin faltal qui l’attend. Il ne faut pas seulement dire que le savoir historique “critique” ou relativise le sourire de cette jeune fille ou la sérénité de ces travailleurs; il faut dire aussi que ce sourire même et cette sérénité ajoutent au avoir historique de la extermination une indication nécessaire sur l’efficacité du mensonge nazi et son immense cruauté.”

as imagens e as condições em que foram realizadas, tendo como apoio o depoimento de alguns profissionais que estiveram presentes no decorrer do julgamento. Em um seminário apresentado em março de 2010 na Universidade Paris 8, Delage apresentou partes do seu filme, mostrando o esquema de filmagem utilizado por John Ford e como a própria arrumação da sala foi planejada com o objetivo de criar um cenário para a filmagem.¹⁴⁷ [Figura 26]



Figura 26_ Tribunal de Nuremberg, 1946.

Delage destaca a colocação de todos os réus em um grupo único, diluindo a especificidade de cada crime em benefício de uma noção difusa do que estava sendo julgado. No contato com o material bruto da filmagem, Delage procurou dar uma maior atenção às hesitações, aos tropeços da fala e aos silêncios, aquilo que normalmente seria descartado na montagem. Os gestos corporais e os momentos de pausa passaram a ter interesse particular. Buscou-se uma leitura daquilo que não foi verbalizado mas que surge com potência nessas lacunas em que o desejo de comunicar se afasta e o testemunho ocorre por meio de uma simples presença, produzindo um ruído nesse local, em que

147 *The place of the filmed witness: from Nuremberg to the Khmer Rouge trial.* Artigo disponível em: www.cardozolawreview.com/content/31-4/DELAGE.31-4.pdf Acesso em 06/08/2011.

os papéis e as falas de cada um pareciam estar definidos desde o início. Um exemplo importante para ilustrar o processo de desmontagem do dispositivo criado por Ford, e da remontagem feita por Delage, foi o caso do depoimento de uma ex-líder sindical que havia ficado internada em um campo. Houve uma pausa na sessão e o seu pronunciamento, que vinha se dando sob a forma de uma narrativa bastante clara e eficiente como relato acusatório, precisou ser interrompido por alguns minutos. Delage observa que, ao retomar o discurso, ela volta para um ponto um pouco anterior ao que havia parado e repete exatamente as mesmas palavras com a mesma entonação da primeira fala¹⁴⁸, mostrando que o discurso havia sido preparado com cuidado.

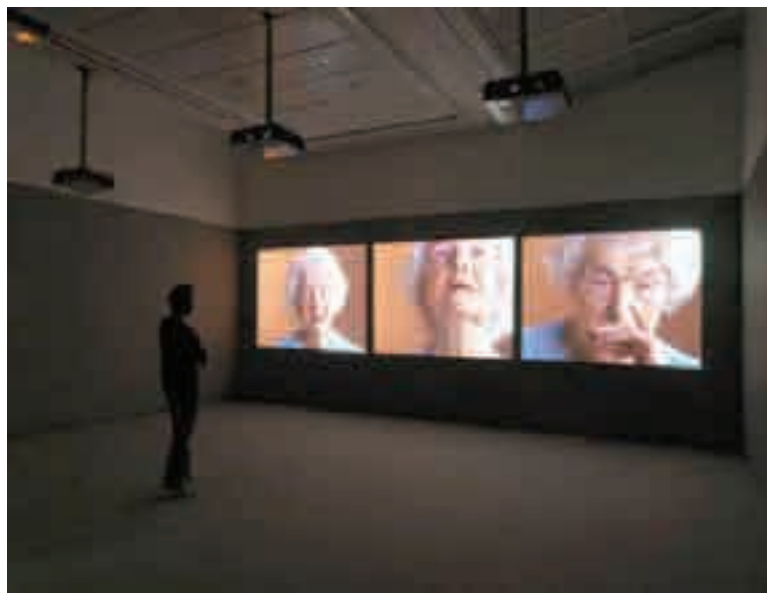


Figura 27_ Esther Gerz: “Entre l’écoute et la parole: les dernier témoins, Auschwitz” (Jeu de Paume, Paris, 2005). Instalação composta de três projeções de vídeo mudas.

O trabalho de Delage remete a uma instalação apresentada em 2010 no museu *Jeu du Paume*, em Paris, pela artista Esther Gerz.¹⁴⁹ Utilizando três telas de aproximadamente 3 metros de largura cada, ela projeta imagens de pessoas que dão depoimentos sobre a sua experiência nos campos de concentração. [Figura 27] Não há falas, somente os silêncios e as pausas entre os depoimentos. As imagens são em um plano relativamente fechado no rosto da pessoa e a mesma imagem aparece em cada tela com uma pequena decalagem de tempo, o que faz com que os gestos projetados em câmera lenta

148 Essa questão da encenação consciente ou não do discurso da testemunha aparece de forma exemplar no filme *Jogo de Cena* (2007), de Eduardo Coutinho.

149 Exposição individual da artista Esther Gerz no *Jeu du Paume*, Paris, primeiro semestre de 2010.

se prolonguem ainda mais. Ao destacar as marcas no rosto, as expressões da face e os gestos, a artista busca apontar essa presença viva da memória no discurso presente. Uma inscrição da memória no corpo, mais do que em uma fala concatenada por uma narrativa.

Os dois trabalhos, o filme documental de Delage e a instalação de Gerz, buscam enfatizar o gesto e aquilo que não está dito de modo explícito, mas está presente. Essa sobrevivência, que ocorre por meio de uma memória manifesta, independente da capacidade de verbalização do que ocorreu, torna-se perceptível a partir da montagem na qual são inseridas legendas, títulos, silêncios ou narrações, possibilitando ao espectador, como em *Respite*, a experiência do silêncio eloquente da imagem. O texto, dimensão ordenada do discurso, aparece no título e na explicação que introduz o espectador no trabalho, assim como na própria montagem. O mesmo caso ocorre com as fotografias dos Becher, em que a referência sobre o local e a data aparece no título, de modo discreto, e seu uso varia conforme a ênfase que se busca para a fruição do trabalho. Há séries em que eles colocam na legenda somente o nome do país em que foi feita a foto. Em outros casos colocam a cidade. Em outros, como no caso da série feita em Nova York, apontam a rua onde se localiza o prédio sobre o qual fotografaram o reservatório de água. Em outros casos, há também uma vista geral que mostra o contexto em que se situam as partes fotografadas isoladamente. Ocorre assim uma montagem dialética, reunindo a imagem presente e o que está ausente, entre a distância e a proximidade; entre o que está na imagem, na sua textura e materialidade, e o que está fora da imagem.

Na montagem, põe-se em questão a própria moldura como limite, e a necessidade de perceber a forma entre as linhas do quadro, que se articula com o que está ao seu redor, com o seu passado e com os futuros possíveis que se inscrevem nesse encontro entre a atualidade da imagem, o passado do ato fotográfico e a apresentação. Uma potência de visão e outra de leitura, que se imbricam e se complementam. Nesse procedimento põe-se em questão o estilo. Didi-Huberman pôs em destaque o gesto do artista que “devolve a quem de direito” (*rendre à qui de droit*) a imagem. Esse procedimento se difere do gesto de apropriação, que consiste em pegar a imagem de um território e colocá-la em outro. *Devolver a quem de direito* implicaria uma postura de mais modéstia, de recolhimento em relação ao objeto, também detentor de um saber, de uma memória inscrita no seu próprio corpo. Didi-Huberman cita o texto de Hal Foster

em que ele compara o gesto de Farocki ao de Andy Warhol (Didi-Huberman, 2010, p. 160-1). Contrariando a analogia de Foster, Didi-Huberman observa que Warhol pega imagens que estão em um circuito, como a foto da cadeira elétrica ou um retrato de Marilyn Monroe, e produz uma outra imagem, empregando recursos que as impregnam com o seu estilo e lhe dão o estatuto de arte. Farocki, por sua vez, pega imagens de arquivo, gravações de câmeras de vigilância, games de simulação para treinamentos, vídeos institucionais, entre outras, e as monta em uma outra composição. Porém, não se trata de uma apropriação: não há um abandono da sua origem em favor de um novo estatuto. Não há a imposição de um estilo e, do mesmo modo, a rigor, não há a criação de um produto autoral. A combinação desta imagem com outras, possibilita uma percepção do que ela própria é capaz de dizer, que, em princípio, não se opõe à sua origem. O autor recua e abdica de impor uma marca a fim de que, a partir da sua desmontagem, da sua retirada do circuito em que se situava, sejam desarmadas as circunstâncias em que a potência se mostrava dependente de um tipo de relação de forças. Do mesmo modo, a opção de se colocar no circuito artístico, expondo essa imagem em uma galeria de arte, não implica em um questionamento nem uma conformidade a essa condição. Assim como os Becher que se sentiram confortáveis expondo ao lado dos *minimalistas* por achar que o público de arte seria mais aberto a seus trabalhos, Farocki foi se deslocando das salas de cinema para o espaço expositivo das galerias, à medida que sentiu a necessidade de estender a sua montagem para múltiplas telas articuladas com o ambiente onde se localiza o espectador.¹⁵⁰ A partir de uma remontagem, são produzidas outras relações que faz surgir novas possibilidades de leituras e percepções inerentes à própria imagem. Warhol, por outro lado, apesar da ironia em relação às instituições, estava inserido participativamente dentro do circuito de arte, afirmando-se dentro de uma dinâmica autoral, apesar de tudo. Para ele, tudo se transforma em obra de arte e, para isso, se assegura do *copyright*, assumindo a sua propriedade. Farocki faz, segundo Didi-Huberman, um movimento exatamente inverso:

(...) não é nem a questão da mercadoria, nem mesmo da arte como tal, que preside sua decisão de *pegar*, aqui ou ali as imagens que lhe in-

150 Farocki realiza tanto filmes para serem vistos em salas escuras como instalações em salas de galerias. Nos últimos anos sua produção se voltou com mais intensidade para o formato expositivo, como no trabalho apresentado na Bienal de São Paulo de 2010, *Serius game III: immersion*, realizado com imagens do treinamento de soldados americanos.

teressam. Ao que ele vai em direção é, justamente, o desaparecimento do *copyright* no domínio dos arquivos visuais da história. Ele as pega somente para dar a conhecer, jamais para impor sua marca de fabricação (...). Enfim, ele toma conhecimento somente para dar a conhecer: para *devolver* as imagens a quem de direito, quer dizer ao bem público. Para as *emancipar*, em suma (Didi-Huberman, 2010, p. 161)¹⁵¹.

O gesto de Farocki o aproxima dos Becher e não visa à desconstrução das imagens, seja como testemunho ou como ficção. Ele ultrapassa a dicotomia autor/ espectador, subjetiva/objetiva, arte/não arte, a fim de que a *experiência* se dê não mais centrada em uma convergência e um consenso, mas tendo em vista a aceitação de um dissenso, que não descarta a busca de uma compreensão do que a imagem tem a oferecer.

Farocki afirma que gostaria de apresentar um tipo de montagem que convidasse os espectadores a uma leitura pessoal. Esse gesto de exclusão de si, em que esvazia seu trabalho de sua própria escolha como autor para deixar que as imagens se encontrem com o espectador, não pretende, a meu ver, abrir para inúmeras leituras possíveis, mas pretende produzir um tipo de afeto que, assim como as fotografias preto e branco dos prédios industriais dos Becher, permite um encontro da imagem manifesta – que se apresenta na potência material que a constitui, no seu corpo – e um passado que está contido não somente na memória do espectador multifacetado, mas na própria reunião de tempos distintos que constituem a imagem, o objeto para o qual ela aponta e a montagem. Há sempre outras leituras possíveis, mas a que fazemos é aquela que foi possível e necessária. Farocki faz com que outras leituras sejam possíveis e cria outras necessidades. Esse movimento ocorre a partir de um encontro com uma memória coletiva na qual se manifesta o que poderia ter sido e o que se busca agora. Isso não quer dizer que a imagem não exista, que ela seja um ideal a atingir. Trata-se somente da tentativa de habitar um lugar que não é nem o da incredulidade completa nem o da crença obstinada.

*

As imagens de *Respite* remetem, em sua origem, às fotos dos presos de Abu

151 “(...) ce n’est ni la question de la marchandise, ni même celle de l’art en tant que telle, qui président à sa décision de *prendre*, ici ou là, les images qui l’intéressent. Ce vers quoi il tend est, justement, la disparition du *copyright* dans le domaine des archives visuelles de l’histoire. Il ne prend que pour prendre connaissance, jamais pour y imposer sa marque de fabrique (...). Enfin, il ne prend connaissance que pour donner à connaître: pour *rendre* les images à qui de droit, c’est à dire au bien public. Pour les *émanciper*, en somme.”

Ghraib.¹⁵² [Figura 28] Elas foram produzidas para alguns destinatários definidos: os parceiros de rede dos soldados. Porém, ao serem destacadas da rede e remontadas acabam adquirindo um sentido coletivo que as tornam de interesse comum. Enquanto para os soldados elas serviam como um tipo de postal para mostrar para os seus interlocutores como estavam cumprindo bem o seu papel, dando uma lição naqueles supostos terroristas, nas páginas da *New Yorker* elas ganham uma dimensão que ultrapassa o âmbito do factual para mostrar algo a mais.



Figura 28_ Presos de Abu Ghraib em fotos feitas pelos próprios soldados americanos durante as sessões de tortura.

São fotografias daqueles que se vangloriam e mostram com orgulho a eficiência e a sua superioridade, que possibilita subjugar aquele ser “matável” que se encontra prisioneiro sob sua custódia. Esse acontecimento não oferece algo do âmbito de uma leitura pessoal que possibilita simplesmente uma indignação perante aqueles atos covardes. Há um comum que apela ao nosso olhar e a nossa compreensão, mas não é do âmbito de uma injustiça pontual. Cada imagem e cada violência são únicas e precisam ser olhadas e percebidas nessa exclusividade. No entanto, a fotografia possibilita a percepção da semelhança que é, de alguma forma, o conjunto de forças que nos conformam e com as quais devemos nos compor. Como observou Susan Sontag em um de seus últimos artigos¹⁵³, aquilo que as fotos de Abu Ghraib mostram não é, de modo algum, fruto de um grupo de militares com uma mente deturpada que tinham prazer com a tortura de

152 Em 2001 foi publicado na revista *New Yorker* uma reportagem sobre as torturas praticadas por soldados americanos na prisão de Abu Ghraib. As fotografias, nas quais os próprios soldados apareciam posando com um sorriso ao lado das suas vítimas, foram enviadas pela rede para os seus amigos e acabaram caindo nas mãos de um repórter da revista que publicou a matéria.

153 O artigo foi publicado na *The New York Times Magazine* em 23 de maio de 2004 (Sontag faleceu em 28 de dezembro desse mesmo ano).

seres a quem não davam o mesmo grau de humanidade que a si próprios. Sontag lembra da tradição das universidades e escolas americanas, que agem de um modo bastante semelhante em seus trotes e rituais de iniciação. Usar a imagem unicamente como prova ou indício é minimizar a sua potência revolucionária. Ou seja, apontar os culpados e puni-los, assim como ocorreu no tribunal de Nuremberg, sem que haja uma percepção daquilo que sobrevive e que continuará a produzir novos crimes, é minimizar a potência das imagens.

Serius Games III: imersion [Figura 29], trabalho de Farocki apresentado na Bienal de São Paulo de 2010, parece dialogar com as fotos de Abu Ghraib. Ao colocar as imagens de treinamento dos soldados americanos, que passam por diversas simulações, antecipando o que irão encontrar no território em que o governo americano vai intervir, Farocki produz uma montagem interna em cada monitor e uma relação entre as imagens de cada tela. A colocação de imagens virtuais de games propostos aos soldados, ao lado de entrevistas feitas por psicólogos, explicita algo que se desdobra em relação àquele acontecimento pontual e ao uso para o qual aquela imagem foi realizada. Certamente o nível de entrada no trabalho varia conforme a noção que o espectador tem da campanha militar promovida pelos Estados Unidos da América nos últimos anos, porém, independente de um saber prévio, as imagens colocadas em conjunto produzem um tipo de saber que não se identifica com uma causa. Ele se manifesta como um sintoma que não visa uma ação prescritiva, mas uma simples orientação que irá servir a quem de direito.

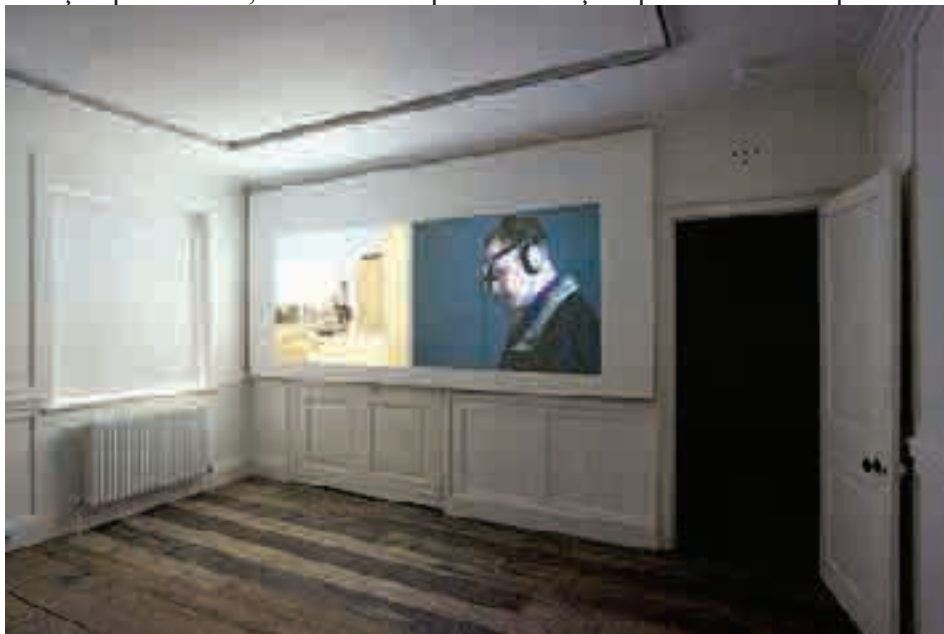


Figura 29_ Harun Farocki, *Serius game III: immersion*, 2010.

2.4. Os buracos e os arquivos contemporâneos

A febre memorialista que incidiu sobre o ocidente nos últimos tempos pode ser confrontada com a tendência em se confiar a memória às tecnologias de processamento e de armazenagem de dados. A tentação em se traçar uma linha evolutiva que começa com o surgimento das técnicas de reprodutibilidade no século XIX e se estende até as duas últimas décadas, quando há um grande movimento global de transferência dos arquivos físicos para um código numérico comum, é frustrada ao se evidenciarem as limitações dos documentos (textos, imagens, sons e objetos em geral) como instância primordial para a guarda da memória. Mais do que uma representação que possui uma relação simbólica ou de semelhança icônica com o acontecimento, o que aparece efetivamente como memória são os traços que ficam inscritos na imagem, no texto ou no corpo, que parecem de um certo modo terem sido excluídos da grande economia global da memória. Diante desse quadro de exclusão da potência do índice, ou seja, aquilo que traz o inefável de todo acontecimento, ocorre em algumas produções artísticas contemporâneas a tentativa de revigoração do que foi excluído desse processo de valorização do arquivo como instância de preservação do documento, símbolo e prova de um acontecimento.

Em virtude das mudanças que ocorreram nas duas últimas décadas, somos levados a perguntar se esse impulso dos artistas em direção aos arquivos não estaria, de alguma forma, ligado a uma recomposição dos arquivos no suporte digital. Esse suporte, ao favorecer a acessibilidade, a manipulação e a transferência de dados, teria favorecido os artistas a se voltarem para essas imagens disponíveis. Prefiro ser menos determinista e olhar o digital não como uma ruptura, mas como um impulso que favoreceu a reorganização do que se pensava e o que se fazia com os documentos até então. De todo modo, a quantidade de artistas e teóricos que trabalham com questões ligadas direta ou indiretamente ao que ficou denominado “arquivo” aumentou sensivelmente nos últimos anos. Não pretendo fazer uma análise desse aumento, tentando buscar suas causas e suas consequências, mas somente apresentar um quadro diante do qual se torna significativo o número de artistas que se identificam com a figura do trapeiro (*chiffonnier*), aquele que recolhe os dejetos e os recicla.

No contexto do movimento de reconstrução dos arquivos, parece abrir-se uma

nova possibilidade de escavar essas ruínas reinstaladas no novo suporte digital e acessíveis através das rede. Esses arquivos parecem se livrar da responsabilidade de serem somente os vestígios de uma cultura e, com isso, se libertam dos porões climatizados dos museus e bibliotecas, onde estavam guardados de modo solene, a espera de um pesquisador disposto a participar do ritual fetichista orientado pelos guardiões dessas relíquias. A elite, a quem tinha sido permitido entrar nesses labirintos do saber, por muito tempo calçou luvas brancas e, por meio das escrituras sagradas de um sistema, seguiu por um longo tempo o movimento hermenêutico de decifração daquelas marcas de um passado fincado em uma localização espaço temporal.

A disponibilidade desses arquivos em um suporte digital se apresenta como uma das condições de possibilidade de uma nova relação com essas ruínas, evitando o culto e o fetiche daqueles que lidavam com os documentos como relíquias sagradas. Com a mesma facilidade que vamos passando aos poucos a nos confrontar com esses imensos acervos disponíveis na rede ou nos centros de pesquisa, nos deparamos com uma História contada através desses modos de arquivamento e de organização. História essa que também passa a ser revista. Assim como aconteceu com a fotografia analógica perante o advento da fotografia digital, tais acervos passam a ter seu caráter de prova reavaliado. Seus valores intrínsecos como testemunho, memória material e documento são colocados em questão ou, mais precisamente, deslocados para as redes em que eles se integram. Nesse momento em que nos deparamos com uma massa de dados que se torna relativamente acessível através de coleções particulares e públicas, que passam a ter seus acervos gradativamente digitalizados e disponibilizados, parece que a atenção se volta inevitavelmente para as inúmeras possibilidades de reconstrução desses fragmentos, que ganham um outro frescor vistos nos monitores de LCD e arquivados (ou “salvos” para usar um vocabulário mais adequado) em nossos discos duros pessoais, ou disponíveis na rede, quando aparentemente se tornam mais acessíveis, maleáveis e suscetíveis a diversas composições.

A possibilidade de acesso a esses acervos por artistas e pesquisadores, que passam a recolher os elementos dispersos dentro desse arquivo e a produzir sua própria forma de organização, abre uma fissura no uso prático e funcional, muitas vezes burocrático, que as práticas de proteção ao patrimônio histórico adquiriram. Os arquivos deixam de ser somente um lugar onde há um acúmulo de informação e podem ser per-

cebidos como um manancial poético que demanda uma ativação através do inventário e da montagem.

Um trabalho propício para se pensar essas questões é a série *Buracos*¹⁵⁴, do artista Marcos Chaves. [Figura 30] A sequência de fotografias se origina de um evento banal que acontece frequentemente na cidade do Rio de Janeiro: a colocação de objetos dentro de buracos que surgem casualmente nas vias públicas, para que ele seja percebido enquanto não é tapado. Marcos Chaves não quer buscar um sentido, mas apenas parece propor uma pergunta: quais são as forças que implicam nesse gesto?

As imagens de Chaves, feitas com uma câmera amadora, usam uma técnica fotográfica básica, visando sobretudo apontar para aquele evento mais do que afirmar a fotografia como um objeto. Não se trata de acreditar inteiramente no que a imagem aponta ou, inversamente, na descrença completa em relação ao que a imagem pode ser e significar, servindo somente como gatilho para o espectador projetar a sua imaginação por meio de analogias e metáforas. Há efetivamente algo que aparece somente nas fotografias postas na sequência e que levará aquele que vir o inventário de buracos de Chaves a voltar-se de modo distinto para os buracos banais do cotidiano.

154 Ver: http://www.marcoschaves.net/fotografias/buracos/index_pt.htm. Acesso em 20/09/2011.



Figura 30_ Série *Buracos*, de Marcos Chaves, (1996-2008).

César Migliorin identifica dois procedimentos básicos que ocorrem nos casos de utilização de material de arquivo na produção de documentários. Um deles, mais clássico, seria o de lidar com o arquivo como algo sacralizado, como uma prova de verdade, “uma imagem nua, uma imagem que garante a relação de verdade entre o evento e o

discurso que sobre ele se faz hoje” (Migliorin, 2008, p. 1). A outra forma seria o inverso: esvazia-se o arquivo de toda a capacidade de dizer algo sobre um evento passado, concebido a priori como irrepresentável, e qualquer tentativa de representação aparece como uma imagem isolada do acontecimento e da história. Uma terceira via é o que propõe a *poética do arquivo*:

Esta *poética do arquivo* recupera textos, imagens e nomes históricos e os conecta com novos eventos e outras imagens, sem pretender a totalidade do evento primeiro. O arquivo não é uma parada em um momento histórico, mas uma abertura para suas qualidades combinatórias, criativas – da história e das imagens (Migliorin, 2008, p.1).

Dentro desta via pode-se pensar no artista criando o seu próprio arquivo, com sua lei específica, tornando evidente ao público sua norma e sua finalidade, “detalhando sua operatividade e a natureza dos documentos arquivados” (Ribas, 2008, p. 61). As fotografias da série *Buracos* apontam para esses conjuntos de objetos colocados para sinalizar a existência de um vazio, uma depressão que, caso o veículo não seja desviado a tempo, resultará em um dano que poderá interromper algum tipo de conexão que estava se realizando. Trata-se de uma espécie de escultura coletiva anônima, feita com objetos que estão disponíveis e são encaixados dentro do buraco para que se torne visível. Pode ser qualquer coisa que não tenha mais utilidade ou que nunca tenha tido, como um galho de árvore, pedaços de madeira, fantasias de carnaval, um sofá velho ou qualquer coisa que possa chamar a atenção para a existência daquela falta, para aquela ausência.

Esses buracos, verdadeiros vazios no tecido da cidade aguardando para serem preenchidos por algo, apresentam, entre outras coisas, a precariedade do poder público, centralizador e incapaz de manter íntegro o complexo conjunto urbano. Um poder que se faz presente através da sua própria debilidade. Sem ser panfletária, a dimensão política da obra torna-se mais complexa ao mostrar que esse vazio é também aquilo que possibilita a ativação de uma rede que não seria movida caso ele não existisse.

Assim como Duchamp com os *readymades*, Chaves não está interessado no objeto artístico. Seu procedimento estético consiste em retirar o objeto de sua funcionalidade e, colocando-o em outro circuito, criando novas conexões, muda a lógica de sua leitura, produz outras associações e, nesse movimento, “surpreende significados e va-

lores imersos nas coisas vulgares, dissimulados no hábito ou na convenção” (Canongia, 2002, p. 1). O *readymade*, como o buraco, interrompe o fluxo de um acontecimento e, assim como a fotografia, corta a totalidade. Como o artista sente a compulsão por fazer a obra, o anônimo sente o prazer em colocar um objeto no buraco para sinalizar o perigo, chamando a atenção para aquele imprevisto, fazendo com que ele brote, se expanda, se torne visível, provoque um desvio e impeça o imprevisto, o acidental.

O artista, por outro lado, busca criar a possibilidade de conexões imprevistas, abrir um buraco no real, um intervalo que provoque uma quebra na continuidade das respostas automáticas aos estímulos. Ao contrário de quem pretende combater o imprevisto, visando aparentemente um efeito determinado em função de um objetivo. O desvio dessa função utilitária imediata, assim como a abertura a diversos outros desvios, que tanto o gesto de sinalizar como a própria materialidade do buraco ensinam, passam a ter existência por meio do inventário construído pelo artista. Evidencia-se a solidariedade que estava velada pelo sentido funcional do ato, assim como a generalidade dessa modalidade de afeto que se repete e pode ser somente observada por meio da série e do método sistemático com que se produziram as imagens. Trata-se de um simples inventário, porém sua composição não visa remeter a um conhecimento das diversas modalidades de intervenções com as quais o artista se deparou no seu trajeto, mas de criar uma nova forma de sentir as forças que incidem nesse evento que se repete.

Jean-François Chevrier sugere que o arquivo, caso não seja usado como um material bruto, atuando como uma espécie de metáfora da memória, pode contribuir no “processo de apropriação na construção de uma identidade individual ou coletiva” (Chevrier, 2008, p. 1). Para Chevrier, o uso de uma *poética do arquivo* pelos artistas contemporâneos não implica em uma “reintegração” de algo que havia sido excluído. Ele propõe que “pode-se somente transformar essa história e contá-la de uma outra forma. Daí a importância do anacronismo libertário da arte” (Chevrier, 2008, p.1.).

O que parece mudar com a arte contemporânea é que a criação de inventários, mais do que se voltar para uma reflexão sobre a história da arte e sobre os estatutos da arte, como ocorre na modernidade, se direciona para uma reflexão sobre as redes com as quais a obra se conecta, extrapolando para outros territórios.

Maurício Lissovsky identifica quatro dimensões do arquivo, que estão relacionadas à história e ao funcionamento das instituições responsáveis pela proteção do pa-

trimônio arquivístico: a *historiográfica*, que protege os documentos da ação degradante do tempo; a *republicana*, que resguarda o patrimônio público da apropriação privada; a *cartorial*, em que se busca a garantia do valor de verdade ou de prova; e a *cultural*, que é a da devoção a um passado que não deve ser esquecido. A essas Lissovsky soma uma quinta, a dimensão *poética*, que:

(...) não decorre diretamente dos documentos arquivados, mas, paradoxalmente, das lacunas entre eles. Isto é, constitui-se a partir dos vazios e dos esquecimentos, do caráter irremediavelmente fragmentário dos arquivos. A história que esta dimensão nos abre não nos remete a um passado já realizado e completo, repleto de fatos consumados, mas evoca a memória de um pretérito inconcluso que ainda está por se realizar (Lissovsky, 2008, p. 1).

Essa potência poética não está nos vestígios, nos cacos deixados pelos acontecimentos, cujos fragmentos vão sendo apresentados por meio de gravações, testemunhos, fotografias e outras formas de registro, mas está sempre por ser realizada em cada nova montagem.

Visando uma potência que retire o observador do automatismo e abra a possibilidade da experiência, o artista contemporâneo passa a investir, entre outras estratégias, na forma com que a obra se apresenta ao público. As possibilidades de composições diversas, com elementos que não mais dizem respeito a um universo exclusivo da arte, tornam talvez ainda mais amplo o desafio. Nesse exercício, compor um inventário das diversas poéticas, atuais e passadas, torna-se um modo de se assegurar um maior domínio sobre o processo de criação. Assim, o próprio ato de alimentar o seu arquivo se torna parte da obra. Seja utilizando os elementos e a estrutura do arquivo, e, nesse caso, trabalhando diretamente sobre ele, utilizando-o como matéria prima, ou tentando compor experiências (ou simples vivências), a partir da articulação de conteúdos de um passado individual que entram em conjunção, na memória, com os do passado coletivo.

Esse exercício arquivista do artista contemporâneo, que tem como matriz os gestos de apropriação e de deslocamento, leva diretamente à dimensão metalinguística em que a arte se enveredou. Ricardo Basbaum destaca a dimensão crítica que o artista

incorpora a sua obra como uma das peculiaridades dos trabalhos contemporâneos.¹⁵⁵ Uma espécie de vigilância que o artista exerce sobre seu próprio trabalho, evitando que ele seja apropriado por uma rede que o anule. O próprio trabalho incorpora uma auto-crítica, questionando também sua posição em relação às instituições que o legitimam. A crítica contemporânea foi, por sua vez, dificultada, talvez até anulada, pela ausência de grandes teorias e de movimentos que oferecessem uma base para analisar o trabalho de um artista diante de um quadro mais geral.

Ao incorporar a crítica ao processo, o artista se expande para outros territórios que incidem direta ou indiretamente sobre seu trabalho. Ele passa a recolher imagens, objetos e técnicas que se apresentavam no território da mídia, da ciência ou simplesmente no seu cotidiano. O aumento do número de obras que investem na dimensão crítica que essas táticas podem gerar coincide com a interseção entre a arte e outros territórios que haviam permanecido separados.

Não há como negar o papel importante das novas tecnologias que favoreceram a disponibilidade de dados antes de difícil acesso. Da mesma forma, pode-se afirmar que o impulso de inventariar ganha força com o desenvolvimento da fotografia. Talvez seja possível ver em alguns fotógrafos da primeira metade do século XX as sementes dessa busca por algo que urge na atualidade. Do mesmo modo que o casal Becher se voltou de forma quase obsessiva para os vestígios em via de desaparecimento da cultura industrial, Eugène Atget (assim como por outras vias fizeram Walker Evans, Sander e Blossfeldt), sem a intenção de fazer arte, buscou transpor a Paris do século XVI e XVII para um atlas de fotografias. Essas imagens, inventariadas e apresentadas de modo que as relações entre elas se manifeste – e que de cada imagem sejam destacados os elementos nela contidos –, abrem a possibilidade de um tipo de encontro entre os desejos de outrora e os de agora. Um encontro que se dará de modo fugaz mas sempre aberto a um novo agora.

155 Basbaum destaca três tipos de crítica de arte: uma em que a obra é apropriada e deslocada para o território do crítico ou historiador, outra em que o crítico compartilha o mesmo território da obra e propõe um diálogo com ela e a última, que se identificaria com a produção artística contemporânea, é da crítica que coincide com a própria obra. Nesse caso, o próprio artista incorpora na obra as questões que irão direcioná-la para as conexões que irão interessá-lo (Basbaum, 2007, p. 100).

3. O exibicionismo da coleção

No livro *Cabinet de Curiosités*, Georges Perec conta a história de um quadro que foi exibido em uma grande exposição internacional, onde obteve um grande sucesso de público. Tratava-se do retrato de um colecionador com os principais quadros de sua coleção. [Figura 31] A sala da exposição onde se encontrava no próprio quadro, inclusive com todas as telas colocadas exatamente na mesma posição. No meio delas a tela que representava a cena. O efeito de *mise en abyme* foi o que atraiu um grande fluxo de pessoas para ver a sala e o quadro representando a sala em que se encontrava, e dentro desse quadro, o quadro pintado novamente, e dentro do quadro outro quadro e mais outro, e assim por diante até ele desaparecer na sua pequenez. Havia quem levasse lupa para tentar enxergar até onde o pintor conseguia reproduzir com perfeição as figuras das telas originais. Sua habilidade impressionava por conseguir pintar os detalhes até mesmo quando a tela ficava minúscula, com poucos centímetros de comprimento, até a vista não mais alcançar. O sucesso dessa sala foi tão grande que levou a organização a limitar a entrada de visitantes por vez, causando grandes filas. Até que um dia, um homem revoltado depois de ter enfrentado uma enorme fila e não ter conseguido visitar a sala por causa do horário de encerramento, promove um ataque ao quadro, adiantando o fim da exposição.

Esse caso interessa em alguns aspectos:

Primeiro: o colecionador fez uma seleção de suas peças mais significativas e encomendou seu retrato diante delas. Não havia a possibilidade de mostrar toda a sua coleção, mas somente uma amostragem de um certo número de elementos que a compunham. O objetivo com essa amostragem era apresentar a força dessa coleção e o seu poder como colecionador.

Segundo: o ambiente produzido na sala da exposição copia a imagem do quadro. Nesse movimento, é o real que passa a copiar a imagem, confundindo o referente e a

representação.

Terceiro: cada nova leitura da imagem produzirá outras dobras e novas camadas. A *mise en abyme* é o paradigma para se pensar a incapacidade de esgotarmos o conhecimento sobre a coisa. Ao mesmo tempo que aponta para a busca desse conhecimento através de seu deslocamento de um ambiente a outro, ou seja do gabinete para o quadro, e deste para o quadro dentro do quadro, é produzida uma nova origem que se soma à primeira, gerando uma outra dobra e outra camada. A impossibilidade de se chegar a um termo gera a angústia naquele que gostaria de ver uma imagem definitiva ao invés de se deixar levar pelas metamorfoses da coisa. Uma angústia que pode levar à destruição da potência da imagem em significar e imaginar, ou a sua radical destruição física, como no caso do ataque promovido pelo espectador.



Figura 31_ David Téniers Le Jeune, *L'archiduc Léopold Guillaume dans la galerie à Bruxelles* (vers 1651) Óleo sobre tela, 123x163) Viena Kunsthistorisches Museum.

Nesses três aspectos, gostaria de destacar alguns pontos:

No primeiro caso, o desejo de exibição da coleção aparece como uma vontade de mostrar aquilo que não tem uma visibilidade. No caso do burguês comerciante, que se coloca como uma nova classe em ascensão, a possibilidade de comprar objetos que mostrem uma elevação espiritual, algo que já fazia parte da dinâmica de afirmação do espetáculo da aristocracia, corrobora com sua afirmação como nova classe dominante. Colecionar, para o burguês, em um certo sentido, era demonstrar que podia possuir o mesmo refinamento que a aristocracia. Para atingir esse objetivo, o modo de apresentação da coleção é fundamental. O colecionador, de um modo geral orgulha-se de mostrar a sua coleção e, em alguns casos, assim como o colecionador de Perec, busca se retratar diante da sua coleção; em outros casos prefere manter o anonimato.

Impossível saber as causas que levaram um sujeito a começar uma coleção, ou continuá-la segundo uma orientação. Por que ele comprou esses quadros e não outros? Porque coleciona esses objetos e não outros? As respostas serão sempre vagas por mais que o colecionador tenha consciência de seu projeto. Ou seja, por mais que tentemos perceber um sentido no modo com que os Becher dedicaram a sua vida a fotografar caixas d'água, altos fornos, silos, arquitetura vernacular, etc, há diversas forças que levaram à constituição e ao amadurecimento desse trabalho assim como outros similares a ele na mesma época, como o *Twenty six Gasoline Station* de Ed Ruscha. Minha proposta se orienta no sentido de buscar as forças que incidem não sobre a coleção como um todo, mas em suas paradas, em suas atualizações sob a forma de uma apresentação. Momento da partilha, em que a mesa operatória é colocada na vertical e o empreendimento pessoal se torna coletivo. Nesse sentido, interessa mostrar a diferença entre o colecionador burguês e o verdadeiro colecionador que, como observou Benjamin, não pretende ir naquilo que o historicismo nos reservou.

Volto a lembrar o movimento de controle dos arquivos e da produção de imagens que circulam na mídia - imagens que circulam como troféus. Os colecionadores que coloco em pauta estão relativamente à margem do espetáculo midiático. Compreender a forma com que os elementos de uma coleção se apresentam, como se constrói essa visibilidade na sua integração com o ambiente da exposição, e onde se evidencia um inconsciente histórico, uma memória coletiva, e não uma apropriação, uma afirmação de estilo ou uma ostentação simbólica, é aproximar o verdadeiro colecionador do revo-

lucionário. Seu combate visa simplesmente dispor a sua coleção, partilhar, evidenciando a repetição de gestos, a afirmação de clichês e aquilo que está excluído das relações que são empreendidas entre as imagens que circulam com seu rótulo de documento ou de ficção. Marcada por uma autoria, que a sustenta como marca da informação ou como criação.

No segundo caso, o real copia a imagem. A fragmentação do mundo através de fotografias ou objetos recolhidos e a sua montagem em uma outra ordem permite a produção de visibilidades através das montagens, recriando o mundo em uma nova ordem que pode gerar uma mudança concreta no comportamento de quem as percebe. Não se trata de uma forma distinta de se ver o mundo, mas de um modo de reinventá-lo, arquitetonicamente, inclusive, como um urbanismo que permita outras circulações dos corpos e das imagens. Estas, se deslocam como organismos vivo, porém, não possuem a opacidade de um corpo, se constituindo como fantasmagorias. É preciso dar-lhes um corpo para que elas apareçam e que possamos percebê-las e usá-las. Como um mapa, uma cartografia que permita que nosso corpo circule no tempo e no espaço. Para isso é preciso dispor opacidades para que a imagem apareça, dispor barreiras a fim de produzir um conjunto que se iguale na superfície homogênea de uma “mesa”. Através dessa montagem podemos tentar perceber as forças que as fizeram vir ao mundo, sua origem que persiste e se atualiza, e o que as faz sobreviver, ou seja, seu uso eficaz. Essa percepção permitirá que reconstruamos o nosso campo de ação no mundo.

No terceiro ponto é destacada a necessidade de retirá-las do fluxo, remontá-las, produzir um outro delas através da fotografia, do deslocamento, da evidenciação dos seus traços e de suas marcas. A reescritura, assim como a releitura, em que outras composições são traçadas, é o que torna importante e necessário o papel do inventariante. Ele admite que o movimento não cessa e que haverá sempre a necessidade de uma releitura e de uma parada para apresentar uma nova dimensão através da escritura.

*

O filósofo e historiador Krzysztof Pomian realizou uma pesquisa sobre os principais gêneros de coleção na Europa moderna, propondo uma espécie de antropologia da coleção: “fenômeno universal, aparentemente coextensivo à própria cultura e veículo

privilegiado de transformações”.¹⁵⁶ Pomian destaca que um estudo das coleções e dos colecionadores “não pode se fechar no quadro conceitual de uma psicologia individual que explica tudo referindo-se a noções como “gosto” ou de “interesse” ou ainda de ‘prazer estético’” (Pomian, 1987, p. 46). Para ele a coleção tem como papel principal produzir uma ligação entre o visível e o invisível. Ao designar uma coleção em virtude de seu uso como meio de contato entre esses dois mundos, Pomian destaca a possibilidade de colocar nesse mesmo grupo tanto os *churingas* dos povos aranda australianos como as joias da coroa na europa. Os churinga são objetos de madeira ou de pedra que pertencem a um indivíduo ou a um grupo. A eles estão associadas histórias, cantos e cerimônias. Como observou Claude Levy-Strauss, os *churingas* são os testemunhos paupáveis de um período mítico. Em *La pensée Sauvage*, o antropólogo faz um paralelo entre a função do *churinga* e os arquivos históricos nas sociedades dotadas de escrita:

Pelo seu papel e pelo tratamento reservado a esses objetos, eles oferecem analogias impressionantes com os documentos de arquivos que nós guardamos dentro de cofres (...) e que, de vez em quando, nós olhamos com o cuidado dado às coisas sagradas (...). E, nessas ocasiões, nós também recitamos os grandes mitos que a contemplação das páginas rasgadas e amareladas trazem à lembrança: feitos e gestos de nossos ancestrais, histórias de nossas casas desde sua construção ou seu primeiro estabelecimento (Lévi-Strauss, 1962, p. 285).¹⁵⁷

Pomian destaca duas categorias de objetos. De um lado se situam as *coisas*, os *objets utiles*, aqueles que podem ser consumidos ou servir para subsistência, ou transformar a matéria bruta de maneira a torná-la consumível ou, ainda, proteger contra as variações do ambiente. Todos esse objetos são manipulados e exercem ou sofrem modificações físicas por serem usáveis. Do outro lado se situam os *sémiophores*, objetos que

156 Pomian, Krysztof. *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Veneza, XVI-XVIII siècle*. Paris : Éditions Gallimard, 1987. Agradeço ao professor Philippe Dubois pela indicação desse livro.

157 “Par leur rôle et par le traitement qu’on leur réserve, ils offrent ainsi des analogies frappants avec le documents d’archives que nous efouissons dans des coffres (...), et que, de temps à autre, nous inspectons avec les ménagements dus aux choses sacrées, pour les réparer si c’est nécessaire, ou pour les confier à des plus élégants dossiers. Et, dans de telles occasions, nous aussi récitons volontiers les grands mythes dont la contemplation des pages déchirées et jaunies ravive le souvenir: faits et gestes e nos ancêtres, histoire de nos demeures depuis leur contruction ou leur première session.”

não têm nenhuma utilidade no sentido que foi definido para os objetos úteis, mas que representam o invisível. Não sendo manipulados mas expostos ao olhar, eles não são usáveis. Havia no interior de culturas como a dos aborígenes australianos uma atividade produtiva que se subdividia em dois sentidos: um deles em direção à maximização da utilidade e outro da significação. Em direção ao visível de um lado e em direção ao invisível de outro. Apesar de admitir a possibilidade de coexistência dessas duas orientações em certos casos privilegiados, Pomian percebe que são frequentemente contrárias umas às outras.

Para conceber uma separação radical, é necessário imaginar que haja objetos úteis sem nenhuma significação, assim como, no caso dos *sémiophores*, haja objetos que tenham somente significação. Trata-se de um “vetor sem nenhuma utilidade”. (*idem*) Pomian cita outra categoria de objeto que parece ser ao mesmo tempo coisa e *sémiophore*. Ou seja, tanto a utilidade quanto a significação variam conforme a relação que alguém ou o grupo produz com o seu ambiente visível ou invisível por meio desse objeto. O historiador adverte que nenhum objeto pode ser simultaneamente para um mesmo observador uma coisa e um *sémiophore*. Isso quer dizer que o objeto se atualiza quando ele é utilizado mas, nesse momento, não há a busca por se decifrar seu significado e, quando se dedica a isso, sua utilidade se torna puramente virtual. Nesse caso, é através do “olhar prolongado por uma atividade linguística, tácita ou explícita”, que se estabelece uma relação entre o objeto e um elemento invisível. Ou seja, segundo Pomian, o *sémiophore* desvela seu significado quando se expõe ao olhar. O que o leva a duas conclusões:

A primeira, é que um *sémiophore* acede à plenitude de seu ser de *sémiophore* quando ele torna-se uma peça de coleção; a segunda, mais importante, é que a utilidade e a significação são mutualmente exclusivas: mais um objeto é carregado de significação, menos de utilidade, e vice-versa (*idem*, p. 43).¹⁵⁸

158 “La première, c’est qu’un sémiophore ascède à la plénitude de son être de sémiophore quand il devient ne pièce de collection; la seconde, plus, important, c’est que l’utilité et la signification sont mutuellement exclusives: plus un objet est chargé de signification, moins il a d’utilité, et vice versa.”

Os objetos que não atendem a nenhuma dessas duas categorias, nem de utilidade nem de significação são os chamados “dejetos”. Para que um objeto tenha um valor perante um grupo ou indivíduo, é preciso que ele seja útil ou carregado de significação. A significação é, portanto, o que funda o valor de troca das peças de uma coleção. Elas são preciosas na medida em que é atribuído a elas um valor. No caso, elas representam o invisível e elas participam da “superioridade e da fecundidade da qual ele é inconscientemente dotado”. Como *sémiophores*, elas são mantidas fora do circuito de atividades práticas pois é somente desta maneira que elas podem desvelar plenamente sua significação. Contudo, esse objeto que se apresenta como *sémiophores* para uns pode, em virtude de seu poder de significação e de seu valor de troca, tornar-se útil para alguém que veja a possibilidade de roubá-lo ou de comprá-lo para revendê-lo a outro para quem sua significação tenha ainda mais valor.

Para Pomian, essa separação entre as coisas e os *sémiophores* pode ser transposta para as pessoas, que se distinguem entre úteis e significantes. Pode-se distinguir os *homens-sémiophores* dos *homens-coisas*. Essa divisão corresponderia a uma classificação das atividades humanas segundo o lugar que elas ocupam no eixo que vai de baixo ao alto. Ou seja, das atividades utilitárias até as atividades que produzem significação. No alto se encontram os *homens-sémiophores*, os representantes do invisível, e na base os *homens-coisas*, que têm uma relação indireta, ou nenhuma, com o invisível. Essa organização hierárquica é projetada no espaço. O local onde reside e circula o *homem-sémiophore* por excelência – o rei, o imperador, o papa ou o presidente da república – constitui o centro, ao passo que nos afastamos do centro, nos afastamos também do invisível. Os museus, palácios e outros locais que abrigam as coleções situam-se nesse centro.

Ao remeter essa divisão entre utilidade e significado para o âmbito das classes sociais, Pomian percebe que quanto mais alto se situa o indivíduo na hierarquia dos representantes do invisível, maior é o número de *sémiophores* que o cerca e maior o valor que eles têm. Ele conclui que é a hierarquia social que conduz necessariamente à aparição das coleções como conjuntos de objetos mantidos fora do circuito das atividades econômicas, submetido a uma proteção especial em lugares fechados e expostos ao olhar.

A ligação entre o gesto de colecionar e uma hierarquia social faz com que a pro-

posta de pensar a coleção fora dos circuitos particulares ou dos museus torne-se uma importante via para nos levar ao que ocorre quando o artista se desvia dessa ordem e se propõe a criar os seus próprios *sémiophores*. Ao construir um outro invisível possível o artista-colecionador tenta explicitar no próprio trabalho passagens entre o invisível e o visível. Ao operar como um colecionador, recolhendo, classificando e expondo objetos-imagens, ele interfere nos modos com que a sociedade concebe essas passagens, sua hierarquia e seus desejos de futuro. Como um cartógrafo, o artista-colecionador sobre- põe em seu mapa os lugares e os tempos onde se encontra o visível e o invisível.

Recolhendo seus objetos eleitos, ele faz da “galeria” (que pode ser qualquer lugar onde ele possa apresentar um inventário de sua coleção) um outro lugar possível. Nesse movimento, destitui do topo da hierarquia aqueles que representam o invisível e que são os responsáveis, em razão desse papel, por recolher os *sémiophores* e os expôr. Para isso, ele elege outros objetos que não se encontravam na categoria de *sémiophores* originalmente e, paralelamente, ele próprio se destitui da condição de *homem-sémiophore*.

O artista-colecionador interfere nessa economia das sociedades modernas criando uma nova hierarquia que, em uma certa medida, é ativada pela construção de um ponto de vista para as coisas. Os objetos são recolhidos e colocados em uma coleção, onde adquirem a potência de *sémiophores*. Posteriormente são selecionados e expostos, onde evidenciam a sua posição no mundo, onde atingem um alto grau hierárquico. Na exposição, os objetos se colocam na posição mais alta da escala e ganham destaque na sala de um museu ou galeria. O autor retira-se da cena e passa a se afirmar nessa ausência.

O artista colecionador busca o esvaziamento da “sensibilidade pessoal”, afirmando a reunião de objetos ou imagens como uma escolha que não obedece a imperativos de gosto pessoal ou à moda. O papel do colecionador, nesse caso, não mais se inscreve no processo de afirmação de uma posição social. Ele retira a coleção do âmbito institucional, seja público ou privado, e a introduz ou re-introduz no museu ou na galeria. O museu público ou a coleção particular perdem a sua função de afirmação do seu poder de reunir e ditar as peças que têm um valor artístico e passam a servir como um local onde imagens de diferentes proveniências se igualam. Ao inventariar uma coleção e colocar os itens em uma certa tensão que se manifesta na exposição, quando a mesa operatória é posta na vertical, destitui-se o proprietário da coleção da sua condição

superior na hierarquia e abre-se às próprias imagens objetos a possibilidade de um posicionamento.

Percebo, então, no uso das coleções pelos artistas dois modos de operar distintos. Um deles é criticando as hierarquias estabelecidas. Nesse caso, a partir de uma montagem e de um tipo de apresentação, mostra-se o modo com que produzem-se os *sémiophores*. Apresenta-se aqueles que estão no mais alto patamar da hierarquia e o processo de mecenato que age diretamente sobre a produção dos artistas e da mídia em geral, produzindo um invisível que, nessa hierarquia, se manifesta em sua superioridade como gerador de visíveis possíveis. O artista colecionador desconstrói essa estratégia, denunciando como as imagens e os objetos-imagens são carregados de um significado latente que, através da montagem, se torna sensível. É o caso de Hans-Peter Feldmann, que ele colecionou os jornais publicados em todo o mundo no dia seguinte ao atentado contra o *World Trade Center*. [Figura 32]

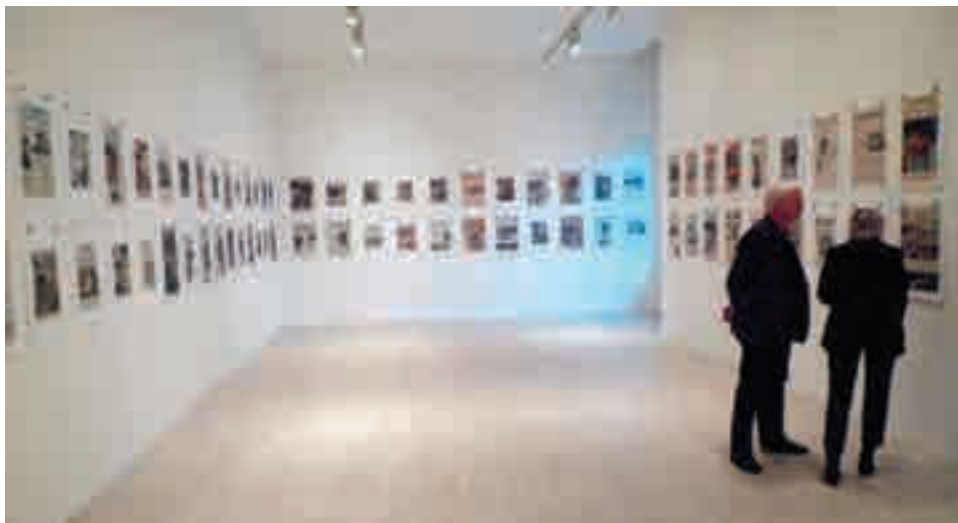


Figura 32_ Hans-Peter Feldmann. *9/12 front page*, 2001. Vista da exposição no K21 Ständehaus, Kunstsammlung, em 2010.

Feldmann fotografa as primeiras páginas e faz uma seleção de 60 imagens que são expostas em cópias de tamanho idêntico fixadas diretamente na parede sem moldura. Ao serem retiradas do fluxo diário da indústria midiática e expostas em conjunto na parede da galeria, elas perdem a sua utilidade como informação e passam a apresentar as forças que atravessam o atentado e a sua representação através da mídia. Pomian diria que, ao serem retiradas do seu fluxo utilitário, essas imagens passam a significar, porém, o termo “significar” para ele, não se relaciona com a sua capacidade de informar, mas a sua potência de atualização do invisível.

Outra modalidade com que os artistas colecionadores operam é lançando mão não mais dos *sémiophores* ou de objetos deslocados de sua utilidade, mas de detritos - aquilo que havia sido descartado por terem perdido tanto o seu poder de significação como sua utilidade (*idem*, p. 43). Essa mobilidade das coisas, que perdem sua utilidade ou o seu significado, encontra uma maior intensidade na modernidade, com o aumento da produção de bens industrializados. Esse crescimento parece coroar um esgotamento do invisível. Tudo ganha visibilidade e os objetos perdem a sua potência de significação. Depois de decifrados são descartados na ânsia de que um outro venha suprir a falta inesgotável.

*

Em 1970, os Becher publicam seu primeiro livro, *Esculturas anônimas*. Em uma entrevista de 1989, Hilla Becher afirma que esse título “não deveria ser tomado demasiadamente a sério”, pois tratava-se apenas de uma provocação. Assim como *O mundo é belo* (*Die Welt ist schön*), de Albert Renger Patsch, publicado em 1928 e cujo nome original seria simplesmente “Coisas” (*Die Dinge*), *Esculturas anônimas* foi um título proposto pelo editor. Apesar do critério de escolha e do subtítulo, “uma tipologia dos prédios industriais”, o termo “escultura” parece ter sido, sim, levado a sério. Ele se inscrevia na lógica de produção artística que se afirmou nos anos 60. Em um texto publicado em 1979 na revista *October*, Rosalind Krauss destacou que a crítica de arte em geral “precisa de termos tradicionais para referendar novas propostas artísticas,” já que o novo é mais fácil de ser entendido quando visto como uma evolução de fórmulas do passado. Ou seja, para legitimar os trabalhos contemporâneos que hibridizavam diversos meios, era preciso apresentá-los por meio de uma filiação, mostrando uma continuidade

histórica. A escultura, ao integrar o espaço da galeria e ao demandar um espectador móvel, era, entre as artes tradicionais, a mais adequada para definir essa falta de limites que rompia com a negatividade combativa do modernismo e passava a se estruturar em propostas que buscavam, sobretudo, um alargamento dos modos de percepção.

Um dos aspectos que fez o trabalho dos Becher se destacar no território da arte contemporânea foi o modo com que eles colocaram suas fotografias no espaço expositivo. Tudo indica que eles foram os pioneiros em expor suas coleções sob a forma de fotografias seguindo um rigor formal que buscava uma relação entre as imagens e a galeria.

Como já foi sublinhado, uma das principais entradas da fotografia no território da arte nos anos 60 ocorre sobretudo como registro de performances, happenings e outros tipos de trabalhos de caráter efêmero, produzindo um tipo de memória material dessas obras. A sua visibilidade se dá por meio de livros, catálogos, filmes e exposições. Apresentações feitas com registros que podem ser remontados de diferentes maneiras. A cada nova reedição ou montagem, volta-se ao material de base e faz-se um novo inventário desse arquivo. As imagens e os textos disponíveis são recolhidos segundo algum critério e produz-se uma nova classificação em função do grupo e do modo de expor.

O que distingue o modo de exposição das fotografias dos Becher das exposições de fotografia tradicionais – onde o espaço do espectador e o da imagem são distintos – é a interação com o que está além da moldura, demandando um espectador participativo. O que se estabelece é uma dialética entre a distância e a proximidade, a série e o objeto único, a estabilidade das fotografias e a instabilidade das formas, processo em que se vai construindo um universo particular, destituindo o referente de seu ambiente original. Cada imagem individualmente se torna uma abertura para uma reconfiguração de todo o conjunto que, a cada novo arranjo, a cada apresentação, assume um estado, sem, no entanto, constituírem uma nova identidade nem um novo olhar sobre o objeto. É o próprio objeto-imagem que se manifesta em suas diversas metamorfoses. Ele se transforma, deixando à mostra um aspecto impossível de ser percebido quando confrontado no local onde nasceu e se enraizou, ou mesmo na própria imagem isolada, ou, ainda, em uma outra montagem.

A série exposta não corresponde somente ao olhar do colecionador sobre seu acervo. Essa escolha obedece também a um ritmo. Pode-se comparar a um lance de

dados. As peças são inventariadas em função de critérios determinados *a priori*, porém, há uma atração que ocorre no sabor do encontro. Não se trata da escolha de um entre tantos olhares possíveis, mas de uma construção no corpo a corpo com a coleção. Os objetos da coleção são dispostos sobre a mesa, local onde é possível produzir esses encontros, a fim de que sejam percebidas as afinidades. Desses atritos, atrações e repulsas, os objetos são fixados e a mesa é posta na vertical. Os objetos passam a ter um ponto de vista. Enquanto na mesa estavam vulneráveis em relação à gravidade e às ações do colecionador, quando fixados eles ganham uma posição. Enquanto na mesa habitavam esse campo operatório onde eram manipulados, quando fixados nas paredes, vitrines, estantes, catálogos ou nos livros, passam a olhar o mundo a partir de um ponto de vista.

Expor não implica no fim da coleção, mas somente uma pausa. Uma brecha no movimento dos elementos que compõem o grupo. Assim como o desaparecimento do colecionador não implica necessariamente em um fim. A coleção está sempre sujeita a um novo gesto, a um olhar redentor de alguém que irá retirá-la de alguma caixa e irá inventariá-la, colocando-a em uma nova coleção ou expondo-a, colocando-a em um novo lugar onde o presente e o passado se encontram. Nesse encontro, o desejo que levou à fazer a fotografia, o movimento de recolher um objeto e a vontade de endereçar a alguém, de partilhar, o ímpeto de criar algo comum, é revigorado em sua atualização. O colecionador encontra no agora o futuro que jazia adormecido nessas imagens, no que elas o solicitam.

Assumo o papel do colecionador e coloco as imagens sobre a mesa operatória, ao lado de outras, dou um nome a elas, um número no meu próprio inventário, e coloco-as em movimento até que algo seja produzido. Desejo partilhar esse encontro. Cada combinação retoma a leitura. A coleção se torna viva ao se apresentar em uma forma, ganhar um corpo. A fixação dessa forma não implica na aquisição de um conhecimento estático. Pelo contrário, é a possibilidade de percepção do movimento de todas as coisas. Uma pausa, uma parada no movimento infinito da coleção, onde se pode sempre colocar ou tirar mais um elemento. Há uma abertura para diversos possíveis que só se realizam quando uma forma se estabiliza.

A entrada das coleções no território da arte se dá justamente no âmbito da atualização de uma forma que se expande para além da imagem e rompe com a moldura. O inventário torna possível a seleção de elementos que tornarão a coleção visível através

de um recorte atualizado, que remete a uma relação com o contexto espacial e temporal em que ela irá se manifestar. Apesar de que, na preocupação com a apresentação, ao inventariar suas coleções, o artista opere de modo distinto do colecionador comum ou do cientista, há algumas semelhanças entre esses diferentes usos que, em última instância, indica o desejo de dar visibilidade ao invisível que encarna toda coleção.



Figura 33_ Étienne-Jules Marey. Máquina de fumaça de 57 canais. Tiragem a partir de negativo de vidro de 10x 5 cm (1901) | Figura 34_ 36 fotografias originais coladas sobre uma prancha, 63,5 x 48,4 cm. Étienne Jules Marey.

A série de fotografias de fumaça de Jules-Étienne Marey [Figura 33] serve como paradigma do que pretendo desenvolver nesse capítulo. O fisiologista Marey dedicou sua vida ao estudo do movimento dos corpos. Seu primeiro estudo de relevância foi sobre o fluxo sanguíneo no corpo. Movimento sutil, “infraordinário”, mas vital, ele foi transportado para gráficos por uma máquina, precursora dos atuais sistemas de monitoramento cardíaco. Depois de ter fotografado centenas de movimentos de corpos – humanos, animais, vegetais, objetos e líquidos – Marey se coloca o desafio de estudar o movimento do ar. Invisível, evanescente, descontínuo. Como tornar visível seu movimento? A solução para a figuração do movimento se deu quando ele decupou o deslocamento de um corpo em instantes descontínuos registrados em um intervalo de tempo equivalente. A invenção da cronofotografia, precursora do cinema, surgiu em função do obstáculo com que o método científico se apresentava para ele como fisiologista. A ciência retirava o objeto do fluxo da vida e o colocava em um espaço e em um tempo ideais. Marey queria estudar justamente o modo com que os corpos se transformam em função de sua presença em um espaço e em um tempo dinâmicos. Sua solução para fotografar o ar foi criar uma máquina de fumaça. Ou seja, uma forma de dar visibilidade à invisibilidade do ar. Sua outra providência foi produzir anteparos que induziam a fumaça a criar desvios, produzindo formas distintas. Finalmente ele fotografou esses movimentos do ar e os colocou lado a lado.

Comparando a série de fumaça de Marey com as fotografias dos pesados prédios dos Becher, percebe-se que ambos construíram máquinas de produzir visibilidade [Figura 34]. Marey fabricando literalmente um aparato técnico gerador de imagens e os Becher criando formas a partir de um método rigoroso de produção. Duas invenções movidas por um desejo de ultrapassar uma limitação. A fotografia, produtora de uma superfície comum, possibilita que esses fragmentos distintos sejam colocados em um mesmo território e passem a ter uma relação entre si. As imagens se igualam em um espaço comum onde suas semelhanças e diferenças passam a ser evidenciadas. É preciso que o colecionador inventarie essas imagens, escolhendo aquelas que devem ser postas em relação. Da mesa de montagem elas passam para o quadro, posição necessária para que elas entrem em tensão e haja uma visibilidade. A estabilidade do quadro ocorre a partir do embate com o prego que o sustenta, tentando vencer a vontade da gravidade de jogá-lo novamente para o chão. Vontade de voltar a integrar o uno da natureza. Cair

pelo chão, se deteriorar. O arquivo é a luta para que isso não ocorra. É preciso salvar as coisas da indiferenciação. Mas não basta preservá-las. É preciso expô-las. Afinal, tudo leva a crer que aquilo que fará as imagens serem salvas não é a sua preservação no arquivo, mas a sua circulação.¹⁵⁹ A imagem sobrevive ao encontrar obstáculos nos quais ela se fixa e ganha um corpo. Cada novo obstáculo é a possibilidade de sua redenção. Sem os obstáculos que lhe deem visibilidade, ela vai se deteriorando ou sendo preservada em um estado fantasmático. É preciso fazer uma nova leitura, sempre. Inventariar a coleção. Ver o que a imagem tem para dizer em cada presente em que ela pode se manifestar. Perceber na imagem e na coleção outras aberturas, perceber o que se mostra a partir delas. Retomá-las.

Apesar de ter se situado no território da ciência, Marey produziu um dos trabalhos mais potentes da história da fotografia, além de ter oferecido a base técnica para o desenvolvimento do cinema. De modo similar a Marey, porém situado em uma posição mais flexível, estava Goethe. Para ele, arte e ciência não são antagônicas. O estilo artístico se sustentaria “nos mais profundos fundamentos do conhecimento, na essência dos objetos sempre que nos seja dado conhecê-lo na forma de figuras visíveis e tangíveis” (Goethe, *apud* Didi-Huberman, 2010a, p. 94).¹⁶⁰ Enquanto Marey construiu uma grande coleção de imagens de corpos em movimento, Goethe compôs uma coleção de itens heterogêneos, que constituíam diversas outras sub-coleções.¹⁶¹ [Figura 35] Circulando da ciência para a arte com desenvoltura, “não se contentou em inventar belas formas poéticas, novelescas ou teatrais: se ocupou mais em forjar uma forma de conhecimento, um *estilo heurístico* que fosse operatório no campo da beleza e também no da verdade” (Didi-Huberman, 2010a, p. 94).¹⁶² Uma poética e um estilo heurístico se confundem para Goethe. Seu ponto de partida é o próprio caos, a instabilidade do

159 Ideia sugerida por Fabio Gomes Goveia, professor do Curso de Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal do Espírito Santo, em apresentação no Intercom (2009).

160 “el estilo [en el terreno artístico] se sustenta en los más hondos fundamentos del conocimiento, en la esencia de los objetos siempre que nos sea dado conocerla en forma de figuras visibles e tangibles.”

161 De sua chegada a Weimar, em 1775, até a sua morte em 1832, a coleção de Goethe aumentou em aproximadamente 40 mil objetos diversos. Incluindo minerais, estátuas, tecidos, ninhos de pássaros, quadros, livros etc. (Didi-Huberman, 2010a, p. 101-2).

162 “Goethe no se contentó, pues, con inventar bellas formas poéticas, novelescas o teatrales: se ocupó más en general de forjar una forma de conocimiento, un estilo heurístico que fuese operatorio en el campo de la belleza y también en el de la verdad.”

mundo. Seu desafio não é evitar o caos a fim de chegar a um saber eterno e estável, mas tentar tornar visível o próprio conflito, essa instabilidade que aparece como origem de tudo. Como observou Didi-Huberman, “mostrar o caos supõe reconhecer a *dispersão* do mundo e empreender, apesar de tudo, sua *coleção*” (*idem*).¹⁶³ Nessa dialética entre a ordem da coleção e o caos do mundo, Goethe tentou forjar uma hipótese operatória entre a multiplicidade dos fenômenos e sua unidade fundamental. Para ele “o universal não se resume a uma ideia geral, na lei abstrata ou no denominador comum dos casos singulares reunidos” (*idem*, p. 95).¹⁶⁴



Figura 35_ Coleção mineralógica de Goethe.

163 “Muestrear el caos supone reconocer la *dispersión* del mundo y emprender, pese a todo, su *colección*.”

164 “lo universal no se resume en a idea general, la ley abstracta o el denominador común de los casos singulares reunidos.”

Didi-Huberman cita um verso de Goethe para mostrar a sua noção de universal:

O que é o universal?

O caso singular.

O que é o particular?

Milhões de casos.

Qué es lo Universal (das Allgemeine)?

El caso singular (der einzelne Fall).

Qué es lo Particular (das Besondere)?

Millones de casos (millionen Fälle).

Não se trata, portanto, de buscar a estabilidade de uma teoria que acomode os casos particulares em um conjunto de relações que legitimem a razão de um fenômeno na sua repetição, mas, como já foi dito, de empreender o risco de perceber em cada acontecimento sua particularidade. A repetição tem a potência de instaurar a diferença.¹⁶⁵ Não se trata também de assumir um relativismo absoluto e conceber que todo fenômeno guarda inúmeras verdades conforme os sujeitos por ele afetados de modos diversos. A operação proposta por Goethe é a de colocar cada fragmento sobre a mesa e observar seu caso singular, respeitando suas “*diferenças intrínsecas*” e compará-las com outros fragmentos, a fim de perceber suas “*diferenças extrínsecas*” que, dependendo das relações contextuais, podem ser “polaridades conflitivas” ou “afinidades eletivas”.

(...) o geral e o particular coincidem: o particular é o geral que se manifesta em condições *diferentes*. Nenhum fenômeno se explica ele próprio e por si próprio; somente vários considerados juntos e organizados com método acabam dando algo que pode ter algum valor para a teoria (Goethe *apud* Didi-Huberman, 2010a, p. 95).¹⁶⁶

O risco desse método é empreender uma analogia entre o particular e o universal, assim como se torna possível cair em seu oposto, uma indiscernibilidade total. Benjamin viu esse equilíbrio buscado por Goethe no trabalho de August Sander e seu “Atlas do povo alemão”. Sander empreendeu um trabalho de colecionador que podemos situar, histórica e formalmente, entre Étienne Jules Marey e os Becher. Na primeira metade do século XX, Sander fotografou e reuniu uma coleção de mais de 500 retratos do povo alemão – a maioria com o modelo em uma pose frontal e olhando diretamente para a objetiva – e classificou em sete grupos, cada um correspondendo a uma classe social. Uma edição composta de sessenta imagens escolhidas desse amplo conjunto, denominada “Pessoas do século XX”, resultou em *O rosto do nosso tempo*. Como explica Benjamin na *Pequena História da fotografia*, nessa série, Sander “não se comportou como cientista, não se deixou assessorar por teóricos racistas ou por sociólogos, mas

165 Agradeço à Renata Mattos por essa frase surgida em um diálogo.

166 “lo general y lo particular coinciden: lo particular es lo general que se manifiesta en condiciones diferentes. [Pero a la vez] ningún fenómeno se explica él mismo y por si mismo; sólo varios considerados juntos e organizados con método acaban dando algo que puede tener algún valor para a teoría.”

partiu, simplesmente, da ‘observação imediata’” (Benjamin, 1996, p. 103).¹⁶⁷ Abordagem a qual Benjamin se refere usando as palavras de Goethe: “um empirismo pleno de ternura, que se identifica bem intimamente ao objeto e torna-se uma verdadeira teoria”. Goethe costumava desenhar, “dispor suas observações”, e colecionar, “dispor os resultados das observações” (Didi-Huberman, 2010^a, p. 95)¹⁶⁸. O método de Marey e dos Becher assemelha-se a essas etapas: fotografar, a fim de imprimir uma imagem correspondente ao que foi observado, e colocar essas imagens sobre uma mesa onde elas podem ser comparadas. De certa forma, a fotografia, assim como o desenho, assim como o bloco de notas, constitui, por si só, uma mesa onde se reúnem elementos heterogêneos em um espaço comum. Dentro de cada plano existe uma montagem de elementos arrumados a partir do olhar do fotógrafo.

Ao destacar a construção de um “ponto de vista” como operação necessária para a produção da mesa onde os objetos serão comparados – seja pelo desenho de Goethe, as fotografias dos Becher, ou a máquina de fazer o ar visível, de Marey – e onde serão testadas as suas diferenças e afinidades, não estou descartando o papel do espectador. A inscrição do trabalho dos Becher como “esculturas anônimas”, assim como a apresentação da máquina de fumaça ao lado das imagens, implica uma percepção dessas montagens em um movimento que vai de uma distração, assimilada pelo corpo, a uma atenção, que passa pelo olhar e pela leitura. Esta, por sua vez, não prescinde de uma desatenção, que possibilita despertar uma memória involuntária que um tipo de ligação entre o espaço de exposição, o inventário exposto e o mundo presente do espectador tornam possível. O que Goethe propõe é uma “ciência da forma”. Uma ciência que pode conceber “a metamorfose das plantas”, ouvir a “música” do mundo, sentir o ritmo da natureza. Nesse aspecto, a forma não pode reduzir-se ao simples aspecto visível das coisas, afinal, não somente cada fenômeno supõe “milhões de casos” conexos, mas cada caso implica que a forma seja operatória em vários níveis de *potência* e de *atualização*” (Didi-Huberman, 2010a, p. 98).¹⁶⁹ Desse modo, a escultura, para Goethe, aparece como

167 *A Pequena História da Fotografia*

168 “Goethe va *observar* con paciencia, *dibujar* (es decir, aparejas sus observaciones) y, por ultimo, coleccionar (es decir, aparejar los resultados de sus observaciones).”

169 “No solamente cada fenómeno supone “millones de casos” conexos, si no que cada caso implica además que la forma sea operatoria a varios niveles de potencia y de actualización.”

um “*trabalho de formas latentes e manifestas*” em potência e em ato (*idem*). Ele olhava cada forma não como a resultante de um lugar e de uma história, mas como a superposição de várias espacialidades e de temporalidades heterogêneas.

O colecionador faz a operação de recolher o objeto imagem que, ao sair do circuito em que tinha uma utilidade ou um valor de troca, propõe outras reivindicações que haviam ficado contidas. No lugar de uma lembrança (como uma fotografia que nos fita com o registro de um acontecimento), temos uma cicatriz de um encontro que deixou o sua marca em um corpo. Vestígio de algo, puro indício que, destacado, se torna índice, e passa a ter um lugar em algum arquivo. Recolher ou produzir esse índice, retirá-lo do arquivo, é tarefa do inventariante. Colocá-lo em um lugar em que ele se alinhe com outras forças que produzam uma constelação, é a tarefa do colecionador. Este é aquele que persegue o paradigma que se mantém atualizado na coleção. O objeto da coleção é o objeto paradigmático. Ao expor a coleção, o artista produz o gesto político de apresentar esse paradigma em formas múltiplas. Metamorfoseando-se, os objetos se aproximam em função de um tipo comum que se distingue em cada caso em particular. Expor a coleção é colocar em movimento um conjunto de forças que culminou naquela composição. Não se trata de uma síntese, mas de um momento de suspensão onde se coloca o paradigma sob a tensão de sua atualização. O paradigma é aquilo que orienta o colecionador. Deixá-lo perceptível é tarefa do artista que o coloca em atrito com o atual para constituir a partir dele um comum. Colocar a “mesa” na vertical a fim de interromper (e simultaneamente dar a ver) “o movimento que as afinidades e os vazamentos vão produzindo entre as imagens, que ao tempo de fender deve suceder o tempo de mostrar e compartilhar”.¹⁷⁰

O artista traça suas táticas, compondo com as forças que insistem em se atualizar e o conduzem para um tipo de gesto. O colecionador expõe essas forças no conjunto da coleção e sua manifestação em cada objeto singular. A montagem coloca essas forças em tensão, promovendo desvios e visibilidades que se abrem em cada objeto e na sua relação com a série e o todo.

170 Observação feita por Mauricio Lissovsky durante reunião do grupo de estudo “Imagem-tempo” (ECO/UFRJ, julho de 2011).

3.1. A coleção e o inconsciente visual

A percepção, questão central na arte desde o Renascimento, encontra uma grande renovação nos anos 60. Nesse período, há a dissolução de uma síntese artística – que se concretizava no objeto artístico e na perspectiva linear – em favor do processo. Abre-se um universo que acentua a quebra dos limites, separando a música, a pintura, a escultura e a poesia. No contexto dessa unificação (que de fato tratou-se de uma fragmentação generalizada), as imagens técnicas tiveram uma grande importância. Enquanto a fotografia oferecia a possibilidade de reunir objetos díspares na mesma superfície ou no mesmo fotograma, igualando as diferenças em um suporte comum, o cinema se solidifica como a arte híbrida por excelência. Além disso, o cinema e a fotografia passavam a desfrutar uma posição social peculiar, que o situava entre a arte e a indústria, confundindo esses limites.

O cinema, enquadrado em um padrão universal de apresentação, favoreceu a criação de um mercado alimentado por uma distribuição internacional, possibilitando o seu sucesso comercial com alcance global. Esse dispositivo, ainda que limitado pelo seu enquadramento em uma proposta comercial, possibilitou experimentações com distintos modos de percepção e de narrativas, seja investindo no interior do próprio plano ou na montagem, na relação entre diferentes planos, sons, diálogos, música, narrativa, etc. Walter Benjamin destaca que o cinema teve um papel pedagógico na formação de um olhar moderno. Convém pontuar um trecho do célebre texto “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, em sua primeira versão. A parte XVI, intitulada “Mickey Mouse”, começa com a afirmação de que “uma das funções sociais mais importantes do cinema é criar um equilíbrio entre o homem e o aparelho” (Benjamin, 1996, p. 189). Ele destaca que o cinema realiza essa tarefa no modo com que representa o mundo graças a esse aparelho.

Através dos seus grandes planos, de sua ênfase sobre pormenores ocultos dos objetos que nos são familiares, e de sua investigação dos ambientes mais vulgares sob a direção genial da objetiva, o cinema faz-nos vislumbrar, por um lado, os mil condicionamentos que determinam nossa existência, e por outro, assegura-nos um grande e insuspeito espaço de liberdade. (*idem*)

Esse trecho aparece um pouco diferente na tradução francesa, que traduzi conforme a seguir (grifo meu), aproximando-se da versão original em alemão.¹⁷¹

Se o cinema, mostrando em *close-up* o inventário das realidades, ressaltando os detalhes geralmente escondidos de acessórios familiares, explorando os ambientes banais sob a direção genial da objetiva, por um lado nos faz melhor conhecer necessidades que reinam sobre nossa existência, ele vem, por outro lado, nos abrir um campo de ação imenso e insuspeito (Benjamin, 2000, p. 102).¹⁷²

A expressão “inventário”, excluída da tradução brasileira feita por Paulo Sérgio Rouanet, para Benjamin parece indicar que o cinema não somente ressalta os detalhes do que nos é familiar e banal, mas mostra os detalhes transpostos para o conjunto de fotogramas que, formado por diferentes cenas, constitui um conjunto heterogêneo que se iguala no suporte fotográfico. Portanto, o cinema, com a montagem, torna possível a exploração desse conjunto de imagens postas lado a lado. Uma prospecção não somente do objeto, mas das várias camadas perceptivas que permitem ao olhar percebê-lo. Ora mais de longe, ora mais de perto. Pode-se, municiado pelo poder de aproximação de certas objetivas, chegar aos mínimos detalhes que constituem sua matéria. Esse olhar escrutinador não se dá sobre o objeto, mas sobre o conjunto de fotogramas. Esses objetos se dão a ver não somente através do *close-up* que permite perceber seus detalhes, mas pelo modo com se apresentam na materialidade do suporte. Essas imagens se dão a ver na série de imagens dispostas lado a lado e/ ou alternadamente. A versão francesa¹⁷³, por sua vez, acrescenta a palavra “realidade” para definir um objeto para o inventário (*inventaire des réalités*), o que não existe na versão original em alemão, na qual Benjamin se refere simplesmente ao inventário do cinema: *Indem der Film durch*

171 “Indem der Film durch Großaufnahmen aus ihrem Inventar, durch Betonung versteckter Details an den uns geläufigen Requisiten, durch Erforschung banaler Milieus unter der genialen Führung des Objektivs, auf der einen Seite die Einsicht in die Zwangsläufigkeiten vermehrt, von denen unser Dasein regiert wird, kommt er auf der anderen Seite dazu, eines ungeheuren und ungeahnten Spielraums uns zu versichern!”

172 “Si le cinéma, en faisant de gros plan sur l’inventaire des réalités, en relevant des détails généralement cachés d’accessoires familiers, en explorant des milieux banals sous la direction géniale de l’objectif, d’une part, nous fait mieux connaître les nécessités qui règnent sur notre existence, il parvient, d’autre part, à nous ouvrir un champ d’action immense et que nous ne soupçonnions pas (Benjamin, œuvres III, p. 102).”

173 Traduzida por Maurice de Gandillac com revisão de Rainer Rochlitz.

Großaufnahmen aus ihrem Inventar. Ou seja, o cinema apresenta os detalhes “de seu inventário”. Há, portanto, uma diferença, que Rouanet despreza, ao traduzir por “pormenores ocultos dos objetos” o que, no original, seria o próprio “inventário”, que se manifesta na materialidade do filme, na montagem e na sua projeção sobre a tela. A tradução francesa, ao tentar ser mais precisa, acrescenta o termo “realidade”, quando, de fato, Benjamin parece se referir ao conjunto de imagens disponíveis para a montagem – operação pela qual elas passam a constituir uma unidade que se atualiza na apresentação. Quer dizer, não se trata da imagem como representação mas da imagem com uma realidade em si. A retirada dos objetos de uma relação que possuem no âmbito da sua vida ordinária e a sua colocação em uma coleção de fotogramas que serão decupados, permite que, pela montagem, sejam reunificados em uma relação inédita. Esse novo espaço e tempo propiciados pela fotografia, e posto em jogo pela montagem, permite, posteriormente, uma outra percepção das relações, abrindo “um campo de ação imenso e insuspeito”.

A produção desse outro real fotográfico, que se revela na interação entre os elementos reunidos no mesmo grupo, promove uma pausa, uma interrupção. Esses intervalos fazem o sujeito saltar do mundo em direção ao que alguns chamam de ficção e outros de sagrado. Essa separação entre a percepção do mundo físico e o imaginário, ou transcendental, tem uma história.

Há, no século XIX, mudanças epistemológicas que se manifestam nos métodos de pesquisa científica e nos modos de produção artística. Nessa nova dinâmica, a fotografia passa a servir à ciência e, mais timidamente, vai conquistando um espaço entre as artes de vanguarda, direta ou indiretamente. Pode-se observar a influência da fotografia em alguns pintores impressionistas, como Degas, por exemplo. Através da fragmentação do mundo, que passa a ser destrinchado pelo olhar sobre o pequeno e o longínquo, ou por meio da desaceleração do movimento dos corpos, novos modos de percepção surgem e passam a ser experimentados. No cotidiano do cidadão das grandes cidades, novos estados perceptivos são ativados em resposta às múltiplas situações, que exigem do corpo humano uma outra relação sensorial com o mundo. Transportes rápidos, a regulação do tempo, a comunicação à distância, a vista aérea do alto dos primeiros arranha-céus, o contato com a multidão anônima, enfim, são inúmeras as diferenças entre o que era solicitado do corpo de um sujeito morador de uma pequena

cidade e o que passa a ser exigido nas grandes metrópoles. Esse sujeito moderno vive a fragmentação do seu mundo, que precisa ser remontado em uma nova ordem.

No cinema, a arquitetura da sala escura do cinema comercial, tornado hegemônico, sugere um padrão de sub-motricidade e de atenção que se aproxima, em alguns aspectos, da literatura, na relação sensível do leitor-espectador com a escrita. Mas também envolve o corpo do espectador, podendo se manifestar como um processo contínuo em relação ao mundo, uma dialética que tem, de um lado, a ficção da narrativa e, de outro, a indicialidade fotográfica do filme. O tipo de percepção sugerido pelo cinema antecipa, em certo sentido, as propostas artísticas que irão se multiplicar a partir dos anos 60. Sobretudo se atentarmos para as experiências cinematográficas pioneiras, ou nos panoramas, que demandavam um corpo participativo do espectador.¹⁷⁴

A fim de produzir uma aproximação do modo com que as coleções se manifestam, irei desenvolver algumas impressões sobre esses dois aspectos da percepção: um inconsciente, presencial, e outro ativado pela atenção da leitura. Vou utilizar dois textos básicos: “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade”, de Walter Benjamin, e “A escultura no campo ampliado”, de Rosalind Krauss. Ambos desenvolvem de modo emblemático uma reflexão sobre a dinâmica da percepção no século XX.

Em “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”¹⁷⁵, Benjamin, usando a expressão “inconsciente ótico”, fez uma aproximação entre a percepção do mundo pela fotografia e o inconsciente freudiano, analogia que já havia sido feita na *Pequena História da Fotografia* (1931). Ele percebe que a psicopatologia da vida cotidiana isolou e tornou analisáveis as coisas que, “carregadas no largo rio da percepção”, passavam despercebidas. Do mesmo modo, no cinema, as coisas podiam ser apresentadas e analisadas por muitos pontos de vista, ao contrário do teatro ou da pintura pré-cubista. Além de propiciar a visão dos pormenores dos objetos e os detalhes do movimento dos corpos, a fotografia passa a isolar o objeto em relação ao resto da cena, como no caso de um laboratório científico, que separa o seu experimento do mundo. Para Benjamin,

174 Para um aprofundamento nos panoramas, olhar o texto de Philippe Dubois, “A fotografia panorâmica ou quando a imagem fixa faz a sua encenação.” Segundo Dubois, os panoramas oferecem da imagem fixa, uma concepção quanto ao espaço e o tempo que é mais da ordem de uma lógica cinematográfica do que da ordem do instantâneo. A imagem só pode ser vista gradativamente pelo espectador, em fragmentos.

175 A primeira versão foi escrita em 1935 e a segunda em 1939.

uma das funções revolucionárias do cinema foi somente mostrar que o valor da fotografia é, indissociavelmente, artístico e tecno-científico, enquanto esses dois aspectos estavam até o momento, na maior parte do tempo, distintos (Benjamin, 1997, p. 56).¹⁷⁶ “Os bares e as ruas de nossas grandes cidades, nossos escritórios e nossos móveis, nossas estações e nossas fábricas pareciam nos aprisionar sem esperança.” A libertação, em Benjamin, viria através de um cinema que fez “explodir esse mundo carcerário com a dinamite de seus décimos de segundos, de tal modo que, impassíveis, sobre as ruínas dispersas em uma vasta extensão, nós empreendemos aventurosas viagens” (*idem*). O estado em que foi colocado o espectador levou-o a uma relação com a imagem que golpeou aquele corpo silencioso, estático, entregue à gravidade que o pressiona sobre a cadeira. Mergulhado na penumbra oscilantemente iluminada pela luz vinda em fecho do projetor localizado nas suas costas e rebatida na tela branca, mais do que uma fuga, ele encontrou uma pedagogia que o ajudava a perceber o mundo. Os detalhes definidos da imagem projetada, ampliada dezenas de vezes em relação ao pequeno fotograma de onde se originava, permitiram a observação dos pormenores imperceptíveis a olho nu.

O plano aproximado distende o espaço, assim como a câmera lenta distende o movimento. Do mesmo modo que não se trata de modo algum, com o superdimensionamento, de fazer ver claramente o que nós veríamos “sem aquilo”, confusamente, mas sim de fazer aparecer formações estruturais totalmente novas da matéria (...) (*idem*, p. 57).

Enfim, Benjamin percebe que “a natureza que fala à câmera é uma outra em relação àquela que fala ao olhar”. Desmonta-se o mundo visível para remontá-lo em uma outra forma de arrumação, permitindo perceber semelhanças que apresentam algo da ordem do invisível.

A diferença está principalmente no fato de que o espaço em que o homem age conscientemente é substituído por outro em que sua ação é inconsciente. Se podemos perceber o caminhar de uma pessoa, por exemplo, ainda que em grandes traços, nada sabemos, em compensação, sobre sua atitude precisa na fração de segundos em que ela dá um passo. O gesto de pegar um isqueiro ou uma colher nos é aproximadamente familiar,

176 “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica” (todas as citações de Benjamin a partir desse momento se referem a esse texto, a menos que seja indicado o contrário).

mas nada sabemos do que se passa verdadeiramente entre a mão e o metal, e muito menos sobre as alterações provocadas nesse gesto pelos nossos vários estados de espírito. Aqui intervém a câmara com seus inúmeros recursos auxiliares, suas imersões e emersões, suas interrupções e seus isolamentos, suas extensões e suas acelerações, suas ampliações e suas miniaturizações. Ela nos abre, pela primeira vez, a experiência do inconsciente ótico, do mesmo modo que a psicanálise nos abre a experiência do inconsciente pulsional (Benjamin, 1996, p. 189).

No final do texto, Benjamin cita o Dadaísmo, que seria para ele um movimento que começa a investir em uma dimensão perceptiva que irá se realizar de modo mais intenso no dispositivo cinematográfico. No âmbito da percepção, a distinção é feita entre uma recepção ótica e outra tátil. A primeira exige uma atenção, ou um “recolhimento”. Essa distância necessária para a fruição artística é o que será minado com os dadaístas, cuja preocupação foi, segundo Benjamin, tornar suas obras “impróprias para qualquer utilização contemplativa” (*idem*, p. 191). Esse objetivo era buscado com o uso de materiais sem valor ou, no caso das poesias, com a reunião de palavras escolhidas aleatoriamente.

Uma desordem, mas que surge de um limite, de uma regra. Um constrangimento para que o acaso se manifeste. Ao recolher elementos banais do cotidiano, carretéis, botões, bilhetes de transporte etc, eles apresentam seus trabalhos como reprodução de algo que já existia em um outro contexto. Para Benjamin, os dadaístas queriam, com seus trabalhos, suscitar a indignação pública e, para isso, rompiam com a ideia de obra de arte como espetáculo. “Atraente para o olhar e sedutora para o ouvido, a obra convertia-se num tiro” (*idem*). Na realidade, não havia uma interpretação que se daria através da representação. O espectador era atingido pela “agressão”, recuperando para o presente a qualidade da arte baseada na percepção tátil. Essa, ao contrário da percepção ótica, ancora-se na *distração*, que ele identifica ao cinema. De fato, para Benjamin, o que aparece com o cinema é uma relação de envolvimento do espectador. Ele passa a habitar o espaço arquitetônico da sala escura e da cena. Nesse sentido, pode-se dizer que a arquitetura do dispositivo cinematográfico favorece a recepção da arquitetura do espaço fílmico. Dentro desse espaço, estamos como dentro de um edifício, envolvidos pelas suas formas que conduzem nossos movimentos sem que, em certa medida, nos demos conta dessa relação.

Portanto, Benjamin distingue uma modalidade de percepção tátil, que ocorre

“distraidamente”, e uma outra ótica, atenta, com a qual o “conhecedor” se relaciona com a obra. Enquanto as “massas” procurariam na arte a “distração”, o conhecedor buscaria o “recolhimento”. Para elas, a obra de arte seria objeto de diversão e para ele objeto de devoção. O recolhimento seria um mergulho no interior da obra. A massa distraída procede de modo inverso: “faz a obra de arte mergulhar em si, envolvendo-a com o ritmo de suas ondas, absorve-a em seu fluxo” (*idem*, p. 193), como na arquitetura, que, para Benjamin, é o protótipo de uma obra de arte cuja recepção se dá coletivamente. Além disso, a arquitetura jamais deixou de existir e, tendo em vista que a necessidade de morar é permanente, “é importante ter presente a sua influência em qualquer tentativa de compreender a relação histórica entre as massas e a obra de arte” (*idem*). A relação com a arquitetura compreende as duas formas de percepção: a tátil e a ótica. Ou seja, pelo uso ou pela leitura. Pelo hábito ou pela atenção. A recepção tátil ocorre menos em função da atenção que do hábito, enquanto a ótica ocorreria de forma invertida. No entanto, no caso da arquitetura, segundo Benjamin, há uma recepção ótica que é determinada em grande medida pelo hábito. Tudo leva a crer que as duas percepções encontram-se sempre em uma relação dialética e, se em alguns casos podemos observar a predominância de uma das duas, não significa que a outra não esteja agindo.

De todo modo, o que importa é que o cinema seria para Benjamin a modalidade de arte na modernidade onde se daria esse estado de suspensão equivalente à que ocorre na arquitetura. A capacidade de promover o choque a partir da montagem, que põe lado a lado imagens que no cotidiano se encontrariam separadas, conhece uma forma de recepção que se dá pela distração e não por uma atenção contemplativa. De modo similar, a mobilização em torno da soberania de um governo ocorre por estratégias que agem diretamente sobre as massas distraídas, condicionando a sua percepção atenta. O cinema adquire uma força revolucionária ao mostrar os pormenores que passam despercebidos e ganham potência a partir dos atritos promovidos pela montagem. O cinema re-atualiza a percepção através da distração, que, segundo Benjamin, era um tipo de percepção que estava crescendo no domínio da arte, constituindo-se como sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas. Essas estruturas passam a ter no cinema um campo de experimentação privilegiado, onde predomina a dominante tátil que rege a transformação do sistema perceptivo, e tem na arquitetura sua forma originária.

No caso dos Becher, a escolha por se dedicarem a fotografar edifícios industriais e arquiteturas vernaculares ocorre, em certo sentido, em função da importância da arquitetura como elemento que interfere diretamente na paisagem e nos afeta distintamente, à medida que nos familiarizamos com esses espaços. Na primeira metade do século XX, esses “edifícios técnicos” despertaram o interesse também de arquitetos como Walter Gropius, Erich Mendelson e Le Corbusier, precisamente porque eles não haviam sido criados baseados em um modelo arquitetônico histórico e universal, mas porque as suas formas tinham resultado, em grande medida, de sua função. Seus criadores eram, geralmente, os próprios engenheiros ou, simplesmente, mestres de obra orientados pelo proprietário. Para esses arquitetos modernistas, essa “não-arquitetura” tornou-se fonte de novas ideias e fundamentos. De modo similar, a “arte primitiva” africana, por exemplo, tornou-se referência para diversos artistas modernistas. Enquanto a modernidade cuidou de produzir e arranjar esses arquivos, que serviram aos artistas como fonte para as suas pesquisas, os artistas, a partir dos anos 60, começam a utilizar o próprio sistema de ordenamento da coleção em seus trabalhos, que passam a se manifestar não mais como objetos, mas como processos. Essa espacialização da coleção parece comportar as duas tendências perceptivas que identifiquei, a partir de Benjamin, com a percepção distraída, que advém do envoltório arquitetônico, e a visual, que se manifesta sob o modelo do quadro na parede da galeria.

O inventário dos Becher investe nessa “arquitetura anônima”, sem traços marcantes de uma escola ou de um estilo. Fazendo um trabalho de colecionadores, eles passam a inventariar o seu próprio repertório para apresentá-lo de forma concisa, incorporado-o ao ambiente da galeria. Nesse espaço expositivo, as “arquiteturas anônimas” podem ser percebidas em diversos níveis, produzindo uma dialética entre o ótico e o tátil. Se há traços peculiares passíveis de serem identificados a uma região ou a um estilo, eles não possibilitam uma leitura direta. Eles aparecem, na maioria das vezes, de um modo sutil, ora a partir de um olhar transversal, ora pela análise atenta das imagens e das legendas. Um dos traços marcantes dessas formas, é o caráter orgânico desses prédios, que, como observou o arquiteto Erich Mendelsohn, obedece a um processo de produção racional que reúne os diversos elementos “num conjunto ordenado, numa representação visível da vontade produtiva” (Herzogenrath, 2004, p. 5). Os prédios são a própria manifestação da cultura da ordem, que reaparece na ordenação das fotografias

dos Becher. Como uma *mise en abyme*, passamos da galeria para as séries, vamos para cada conjunto de imagem, olhamos cada imagem, vemos sua textura e os detalhes táteis dos prédios, e, enfim, relacionamos essas formas com a nossa atualidade. Tudo em uma ordem variável.

Além de produzir imagens das fábricas, os Becher também colecionavam fotografias e anuários comemorativos de empresas. As imagens testemunhavam sobre as transformações que ocorreram ao longo do tempo nas fábricas, que tinham que se adaptar a novas funções, ou que sofriam o impacto de uma mudança tecnológica que demandava adaptações. Apontavam também as evoluções nos modos de figurar esses prédios e complexos, cujas fotografias serviam para ilustrar os anuários ou, simplesmente, como documentação encomendada pelos proprietários. Essas imagens os ajudaram a forjar seu método. No seu projeto de fotografar, classificar e expor essas “não arquiteturas”, “os Becher estavam mais interessados no ‘anonimato como princípio estilístico’ do que propriamente na referência à arte”(idem). Nesse sentido, seu ofício estava muito mais próximo do colecionador do que do artista. O uso da referência à escultura era, portanto, um modo de agradar um meio artístico que valorizava um tipo de presença do objeto artístico que estava mais próximo da escultura do que de outras artes. Porém, mais do que a escultura, é a arquitetura que se evidencia de modo explícito, fazendo convergir uma preocupação ética, que atravessa os prédios funcionais que aparecem nas fotos, e a apresentação do trabalho sob a forma de séries expostas na parede da galeria. Em um texto para o jornal de arte *Kunst-Zeitung*, Bernd e Hilla escrevem:

As fotografias das torres de refrigeração pertencem a uma coleção que contém igualmente outras séries análogas de torres de extração, depósitos d'água, gasômetros, altos fornos, fornos de cal, silos, bombas de óleo, postes de alta tensão, empresas transformadoras e refinarias. O que estes objetos têm em comum é o fato de terem sido construídos sem olhar as relações de escala e preocupações ornamentais. A sua estética assenta no fato de terem sido criados sem qualquer intenção estética. Este tema tornou-se tão fascinante para nós, em virtude de edifícios que partilham as mesmas funções básicas assumirem uma tão grande variedade de formas. No fundo, procuramos ordená-los com o auxílio da fotografia e torná-los disponíveis para comparações (Becher, *apud* Herzogenrath, 2004, p. 5).

A preocupação com a apresentação, que torna possível uma percepção “atenta” dessas formas, distingue o trabalho dos Becher de outras coleções anteriores, como a de August Sander. A falta de preocupação com a escala e com os ornamentos se manifesta na imagem fotográfica pelo tamanho padrão de distribuição das massas dentro do quadro. A distância que separa a forma do prédio das margens é relativamente a mesma em todas as fotografias, confundindo a percepção do tamanho do objeto fotografado ou de um estilo. Somente um automóvel, ou uma pessoa, que são raros nas imagens, poderiam denunciar a escala. De todo modo, algo se repete, seja na função do objeto ou na forma da fotografia. A repetição permite a comparação dos pormenores que passariam despercebidos, se vistos diretamente ou em uma apresentação que respeitasse peculiaridades impressionistas do olhar de um autor.

Convém, portanto, destacar a importância do uso da fotografia como instrumento para a construção desse inventário e a apresentação sob a forma da série, que permite um comparativo. Essa apresentação solicita um observador dinâmico, cujo corpo acompanha uma percepção que vai para a série e depois retorna para cada fotografia, individualmente. Apesar das imagens estarem ainda arraigadas sob a forma “tableau”, há a impressão de estarmos diante de uma “escultura”. Ao perceber a pintura ganhar o espaço e a escultura perder sua base, Rosalind Krauss cunhou a noção de “escultura ampliada” em uma tentativa de conceber a escultura na contemporaneidade.

3.2. A escultura anônima no campo ampliado

Rosalind Krauss afirma que, conforme os materiais e os aspectos dos trabalhos apresentados entre os anos 60 e 70 ficaram mais complexos, tornou-se ainda mais difícil identificá-los com o nome de escultura: “corredores estreitos com monitores de tv, grandes fotografias documentando caminhadas campestres, espelhos dispostos em ângulos inusitados, linhas provisórias traçadas no deserto, montes de lixo sobre o solo, toras de sequóias serradas colocadas dentro da galeria, etc”. Para dar conta disto, segundo ela, o historiador e o crítico passaram a ter como base os milênios, ao invés das décadas (Krauss, 2008, pp. 129-30).

Stonehenge, as linhas de Nazca, as pistas de jogo totelcas, os túmulos funerários indígenas... podia-se recorrer a qualquer coisa para justificar a conexão da obra com a história, e desse modo legitimar sua entidade escultórica (*idem*, p.130).

Como observou Krauss, a lógica primordial da escultura não pode ser separada da lógica do monumento: ela tem a intenção de produzir um tipo de memória que se insere simbolicamente em um lugar específico, dando um significado e um uso para tal lugar. Nesse modelo de escultura, os pedestais têm um papel fundamental, servindo de intermediários entre a localização real e o signo representacional. Krauss localiza no século XIX a decadência desse modelo escultórico clássico, centrado no monumento. Como exemplo dessa decadência, ela cita duas esculturas de Rodin, a estátua de Balzac e a Porta do Inferno, das quais existem inúmeras versões em diferentes museus, em diversos países, mas cuja versão original nunca foi encontrada.

Com esses dois projetos cruzamos o limiar da lógica do monumento e entramos no espaço daquilo que poderia ser chamado de sua condição negativa – ausência de local fixo ou de abrigo, perda absoluta de lugar. Ou seja, entramos no modernismo porque é a produção escultórica do período modernista que vai operar em relação a essa perda de local, produzindo o monumento como um abstrato, como um marco ou base, funcionalmente sem lugar e extremamente auto-referencial. Essas duas características da escultura modernista nos revelam seu status e, portanto, a condição essencialmente mutável de seu significado e função (*idem*, p. 132).

A escultura moderna absorve a base e passa a ser definida como essencialmente transportável, apresentando sua própria autonomia, que se mostra através da representação de seus próprios materiais e do processo de construção. Na busca por romper com o monumento, cria-se um espaço de liberdade a ser explorado, porém, sua condição negativa, não sustenta uma continuidade como um projeto realmente independente do monumento. Para Krauss, a escultura moderna se converteu em um “buraco negro no espaço da consciência, em algo cujo conteúdo positivo resultava cada vez mais difícil definir, em algo que só podia se caracterizar pelo que não era” (*idem*). Sua condição negativa não sustenta uma continuidade como um projeto realmente independente do monumento. Essa condição irá se modificar a partir dos anos 60 quando a escultura se integra à paisagem e à arquitetura, constituindo-se como *não-paisagem* ou *não-*

-*arquitetura*. A escultura entra em continuidade com o ambiente em que está inserida, a fim de se distinguir dele. No entanto, diferente das esculturas modernistas, que se apresentavam como uma absoluta negação, um espaço independente, a escultura contemporânea, como os cubos espelhados de Robert Morris, de 1965, se apresenta como extensão do ambiente, apesar de não fazer parte da paisagem ou da arquitetura. Para Krauss, a *não-paisagem* e a *não-arquitetura* são somente uma outra forma de expressar a *arquitetura* e a *paisagem* que haviam sido excluídas da arte moderna. Ela acrescenta então um terceiro termo, o *complexo*, que tanto poderia ser paisagem como arquitetura. “Pensar o termo *complexo* é admitir no campo da arte dois termos a ele anteriormente vetados” (*idem*, p. 135). Pode-se comparar o *complexo* às *heterotopias* de Foucault, pois ambos os termos se referem a uma justaposição de espaços e, simultaneamente, a uma ausência de posição. Importante apontar que se trata de um espaço localizado, ou seja, um espaço real e não um espaço utópico. Os *non-sites* e a *land-art* são as duas faces dessa relação. As esculturas, a partir dos anos 60, se integram ao ambiente no qual estão inseridas, ao mesmo tempo que o negam.

Um dos princípios da heterotopia foucaultiana é “o poder de justapor em um só lugar muitos espaços, muitas localizações que são, neles mesmos, incompatíveis” (Foucault, 2001, p. 418).¹⁷⁷ Foucault cogita ser o jardim o exemplo mais antigo dessas heterotopias, em forma de localização contraditória. Segundo o filósofo, não se deve esquecer que o jardim é uma criação milenar que tinha no Oriente “significações profundas e justapostas”. Ele cita também o tradicional jardim sagrado dos persas, no qual suas partes representavam partes do mundo e onde havia o local mais sagrado, que se encontrava no meio, como o umbigo do mundo, onde ficava a fonte. “O jardim é a mais pequena parcela do mundo e é também a totalidade do mundo. O jardim é, desde a mais longínqua Antiguidade uma espécie de heterotopia feliz e universalizante”(*idem*).

Krauss aponta que, “por motivos ideológicos”, o *complexo* permaneceu excluído da arte pós-renascentista. Ao contrário de outras culturas em que havia a possibilidade de pensá-lo e pô-lo em evidência. Ela lembra os labirintos que são “*ao mesmo tempo*”¹⁷⁸ paisagem e arquitetura, assim como os jardins japoneses ou os campos destinados aos

177 *Outros espaços.*

178 Grifo da autora.

rituais e às procissões das antigas civilizações (Krauss, 2008, p. 135). Para além da *não-paisagem* ou da *não-arquitetura*, problematizando o conjunto de oposições entre as quais está suspensa a categoria modernista de escultura, Krauss identifica uma variedade de trabalhos que integram um campo ampliado que surge a partir do final dos anos 60. Nessa pós-modernidade, a práxis não é mais determinada em função de um meio de expressão, como a escultura, mas “em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para o qual vários meios – fotografia, livros, linhas em parede, espelhos ou esculturas propriamente dita – possam ser usados” (*idem*, p. 136). Ela busca mapear o “campo ampliado do pós-modernismo”, que, em última instância, delimita um “conjunto ampliado de posições relacionadas para determinado artista ocupar e explorar, como uma organização de trabalho, que não é ditada pelas condições de determinado meio de expressão” (*idem*). A lógica desse espaço não está mais em função da organização em torno da definição de um meio, tomando-se como base o material ou a percepção desse material. O que passa a ser posto em jogo nesse espaço é a diversidade de termos que se encontram em oposição no âmbito cultural, como arquitetura paisagem, unicidade reprodutibilidade, natureza cultura, etc.

*

Em nossa sociedade, a religião não cumpre mais o papel de coesão em torno do universal e, de certo modo, a arte, ao superar as preocupações formais modernas, se lança em direção a esse universal. Em certos casos é possível comparar o artista contemporâneo com o xamã das culturas tradicionais. Alguns passam a assumir uma prática artística engajada, na qual ética e estética se confundem. É o caso por exemplo de Joseph Beuys, que, através da construção de uma mitologia pessoal¹⁷⁹, assume o papel de orientador espiritual e político. Beuys desenvolve o conceito de “escultura social”,

179 Olhar nota 95.

que ele aplica em sua atividade pedagógica na *Kunsthochschule*.¹⁸⁰

Como fundamento de sua atividade pedagógica, Beuys partia do pressuposto de que todo ser humano é um artista e que a sociedade pode ser modelada como uma escultura. A conexão entre a “escultura social” e a arquitetura torna-se evidente. Nessa relação, o paradigma do panóptico – de modelo da sociedade de vigilância até a sua incorporação na dinâmica da sociedade de controle – serve para aproximar o modelo político foucaultiano e a ideia de escultura social como resistência.

Os últimos cursos de Foucault, reunidos em *A Hermenêutica do sujeito*, apresentam o início de uma pesquisa que ficou inconclusa com a morte do filósofo. Esses escritos trazem a ideia de um “cuidado de si” que, em certo sentido, se constitui como uma prática de montagem a partir de fragmentos recolhidos e classificados. Esses fragmentos se manifestam como “escrituras de si”, traços de encontros, servindo para uma maior elaboração a partir de um olhar sobre esse inventário. Como referência histórica, Foucault apresenta as *hypomnêmatas*, espécies de cadernetas de anotações onde os gregos antigos escreviam observações relevantes sobre suas leituras, conversas e observações, que serviam para a construção de um espírito saudável, expurgando os sentimentos nocivos e enfatizando as lembranças de acontecimentos que levavam à elevação do espírito. Assim como Beuys concebia a possibilidade de transformação social por meio da arte, Foucault via no exemplo das *hypomnêmatas* a possibilidade do sujeito construir sua vida a partir de uma escrita pessoal, produzindo cadernos de anotações “a serem lidos de tempos em tempos para reatualizar o que continuam” (Foucault, 2006, p. 607) a fim de produzir um corpo saudável na relação com o outro e com o mundo.

Na busca pela expressão de si em ressonância com a natureza e com o universal, a *hypomnêmata* tinha o papel de reunir os fragmentos de eventos, leituras e discursos

180 Joseph Beuys e Bernd Becher lecionaram na Academia de Artes de Düsseldorf (*Staatliche Kunstakademie Düsseldorf*), célebre escola de artes alemã responsável pela formação de vários artistas que participaram do ambiente efervescente que tomou conta da região a partir do início dos anos 60. Na *Kunstakademie*, Beuys ministrou a disciplina de escultura do ano de 1961 até 1972 quando foi demitido do cargo, acusado de “violação da ordem”, após ocupar a secretaria da Academia com 54 estudantes. Bernd entrou para Academia em 1976, onde inaugurou a disciplina de fotografia, que ministrou até a sua aposentadoria, em 1998. A constelação de artistas formada em torno da prática pedagógica de Bernd e de sua mulher Hilla, que participava indiretamente das aulas, originou a chamada *Escola de Düsseldorf*. Apesar da evidente diferença entre a prática artística de Bernd e de Beuys, ao dispô-los lado a lado, busco atravessar a diferença formal entre seus trabalhos, a fim de distinguir na diversidade da produção artística dos anos 60, algumas operações que apontam para aquilo que denominei como “poética do inventário”.

que deixaram uma marca (*idem*, 2004, pp. 147-53). A tarefa dessas cadernetas era transformar os encontros em índices, ao invés de configurarem uma narrativa cronológica da vida de um indivíduo, como um diário íntimo. Nesse formato, após a elaboração, esses escritos deixam de ser a representação de uma identidade, atuando em um tempo linear para se constituírem como uma potência discursiva resultante de uma existência, passando do privado para o público, do particular para o geral, do íntimo para o coletivo.

Os estóicos acreditavam que a ascese espiritual implicava na leitura, na escritura e na releitura, podendo servir como um reconforto para um acontecimento inesperado. Ouvir um discurso ou ler uma escritura exige uma re-escritura, a fim de que haja uma incorporação desse discurso do outro, que, dessa forma poderá se tornar uma fala própria. As *hypomnématas* são, portanto, as anotações onde são elaboradas as leituras e os discursos escutados para serem lembrados posteriormente. Elas são o suporte das lembranças.¹⁸¹ Mas são também legados para o tempo que vem e para os outros. Escuta-se, escreve-se e transcreve-se.

Foucault usa como exemplo o caso de Arrien, que publicou as falas de seu mestre Épictète sob a forma de *hypomnématas*. Ele destaca nesse caso a vontade de figurar não somente o conteúdo da fala, mas “o pensamento e a liberdade de discurso próprio a Épictète” (*idem*, 2006, p. 441). O que para Foucault parece fundamental é que o gesto de Arrien visava preservar algo que as outras publicações sobre o pensamento de seu mestre não haviam sabido fazer: o conteúdo do pensamento (*dianóia*) e a liberdade do pensamento (*parrhesia*). A *parrhesia* é uma espécie de “retórica não retórica que deve ser a do discurso filosófico” (Foucault, 2006, p. 442). Foucault destaca o conflito que não parou de opor filosofia e retórica desde a Grécia Clássica até o Império Romano. É sobre essa superfície de conflito que o filósofo quer definir a *parrhesia*. “Não pode haver logos da filosofia sem essa espécie de corpo da linguagem, corpo da linguagem que tem suas qualidades próprias, sua plástica própria, e que tem seus efeitos, efeitos patéticos que são necessários” (*idem*). O problema apresentado é que a maneira de regular esses elementos verbais, que têm por função agir diretamente sobre a alma, não

181 Na nota 14, da aula de 3 de março de 1982, transcrita em *Hermenêutica do Sujeito*, Foucault adverte que as *hypomnématas* têm um sentido mais largo do que o de uma simples coletânea de citações ou de coisas ditas, sob a forma de ajuda-memória. Em um sentido mais amplo ela designa todo comentário ou forma de memória escrita. Mas pode ainda designar as notas e reflexões pessoais, pegadas no dia a dia, sem que se trate necessariamente de citações (Foucault, 2006, p.445).

devem ser, quando se está no domínio da filosofia, regidos por uma técnica como a retórica. Nesse caso, deve haver uma aproximação entre “uma técnica e uma ética, que é ao mesmo tempo uma arte e uma moral. (...) É preciso que não seja um discurso de sedução” (*idem*).

Nesse sentido, se pode conceber as *hypomnēmatas* gregas como autênticos inventários que ordenavam alguns eventos relevantes da vida do cidadão grego e preservavam, não exatamente o conteúdo mas o próprio *pathos* dos encontros, que se manifesta como índice na escrita. Foi por uma forma eficaz de transmissão de um pensamento filosófico através desse modelo que Foucault identificou com a *parrhesia* um falar verdadeiro, que se opõe ao convencimento da retórica do discurso político ou a estetização artística vazia. A publicação da *hypomnēmata*, como no caso de Épicète, ou o seu uso para a elaboração de um modo de exposição pública de um discurso filosófico, são, para Foucault, modos efetivos de produção de uma potência formal em que há um conteúdo manifesto.

Sem nos aprofundarmos nessa última fase, na qual Foucault se dedicou aos “cuidados de si” e desenvolveu esse modelo do falar verdadeiro tendo como princípio a *parrhesia* grega, convém pontuar nessa operação a sua tentativa de construir um combate ao dispositivo de vigilância que identificara na arquitetura do panóptico – um objeto paradigmático que se atualiza em diversas outras arquiteturas, como na sala de aula, no hospital, nas fábricas, nos transportes públicos etc. –, projeto desenvolvido por Jeremy Bentham para ser um modelo de presídio. Como resistência a essa arquitetura, produz-se um outro modo de administrar esse espaço, outra possibilidade de percebê-lo e de agir pelo falar verdadeiro, a *parrhesia*. Este falar verdadeiro, sustentado pelas *hypomnēmatas*, permite compor em uma mesma superfície (uma simples caderneta de notas), pensamentos, observações, desenhos, gráficos ou o que fosse interessante de ser registrado. Um inventário desses elementos é o que torna possível um tipo de percepção atenta daquilo que passaria despercebido. Pela *hypomnēmata* o sujeito vai modelando seu discurso e esculpindo seus gestos, integrando-se taticamente na arquitetura panóptica.

O modelo de construção do presídio, assim como o dos prédios industriais fotografados pelos Becher, se inscreve na categoria de “arquitetura nômade”. Para Bernd, esses prédios refletem o tempo, “as transformações através da mudança de função e o

fim da finalidade de suas funções” (Bernd, *apud* Herzogenrath, 2004, p. 5). Eles são como organismos. Como um ser vivo, essas construções técnicas são criadas e modificam-se com o decorrer dos anos, entram em declínio e desaparecem. A escolha do estilo e a seleção do que fotografam obedecem a critérios precisos: “Pesquisa do objeto; composição a favor do objeto; luz a favor do objeto. A seleção é subjetiva, o objeto tem que se dar a conhecer, tem de ser fotografável, o resto não pode ser descrito por palavras” (*idem*, p. 6). Essas arquiteturas nômades, ao se mostrarem em minúcias, destacadas do seu ambiente, repetem um paradigma que se atualiza nas diferentes séries e em cada unidade. Para isso, a montagem que se manifestava na apresentação é fundamental. A série precisa limitar-se para que cada objeto não se dilua no todo. Por isso elas são restritas a 15 fotografias. Em um período chegaram a 24, contudo, posteriormente, eles perceberam que uma extensão como essa acarretava o perigo de que o individual fosse reduzido a uma parte decorativa do todo. De todo modo, é possível fazer um paralelo entre essa tipologia e o método que Foucault desenvolve para pensar o panóptico, como uma arquitetura que se manifesta em diferentes espaços.

Foucault apresenta uma coleção de exemplos que repetem o modelo paradigmático do panóptico, fazendo um inventário dos modos emblemáticos em que ele aparece na nossa sociedade. De alguma forma, o colecionador proclama um paradigma que irá reger a sua coleção. Cada elemento dessa coleção está relacionado diretamente a esse paradigma e a repetição apenas proclama a sobrevivência dessa relação. De todo modo, a apresentação do paradigma nas séries torna possível vislumbrar também uma resistência que a fotografia deixa aparecer através do método que iguala todos os elementos em uma mesma escala, possibilitando observarmos as diferenças que saltam desse comum. A diferença é a própria resistência possível ao paradigma como um modelo.

Produzir um *ponto de vista* é, de uma certa forma, também, a invenção de um paradigma ao qual você deverá seguir de modo atento, observando seus múltiplos aspectos, suas metamorfoses, suas adaptações e resistências. Essa capacidade de mapeamento dessa “semelhança informe” do paradigma irá possibilitar a composição de uma montagem que possibilite a partilha desse encontro e a criação de um comum. Ocorre a ativação do ponto de vista da coisa. Um olhar para o espectador, que se sente visado por ela, e passa a compartilhar esse olhar, que se manifesta como uma visão panorâmica sobre si próprio no mundo.

Trata-se antes de nos colocarmos em um ponto tal, ao mesmo tempo tão central e elevado que possamos ver abaixo de nós a ordem global do mundo, ordem global da qual fazemos parte. Em outras palavras, antes de ser um movimento espiritual dirigido para o alto pelo movimento de *Eros* e da memória, trata-se, por um esforço de um tipo bem diferente, que é o do próprio conhecimento do mundo, de colocar-se tão alto que se possa ver a partir desse ponto, e abaixo de si, o mundo em sua ordem geral, o pequeno lugar que se ocupa nele, o pouco tempo que nele se vai ficar. Trata-se de uma visão do alto sobre si e não de um olhar ascendente para algo diferente do mundo em que estamos. Visão para o alto de si sobre si que engloba o mundo de que se faz parte e que assegura assim a liberdade do sujeito nesse próprio mundo (Foucault, 2006, p. 344).



Figura 36_ Prancha 56 do *Mnemosyne Atlas*, de Aby Warburg.

Dito de outro modo, a nossa mesa de montagem nos permite produzir um ponto de vista que tornamos visível pela apresentação de um “estado de montagem”. Como nas pranchas do *Mnemosyne Atlas*, de Aby Warburg, que são fotografadas em um de-

terminado momento do movimento das imagens.¹⁸² [Figura 36] Essa parada, essa apresentação, permite a produção de um ponto de vista. Não se trata de um olhar sobre a coisa. Para o espectador, é a coisa que passa a olhá-lo e há uma partilha desse olhar. Uma solidariedade. Busca-se uma independência em relação a um modelo de criação, no qual há um autor como fonte e uma perspectiva subjetiva. A escolha dos Becher nos dá a possibilidade de sermos vistos pelos objetos. O ponto de vista elevado, o enquadramento frontal e o céu leitoso delineiam a sua forma e faz com que eles ganhem uma potência como organismos independentes, que atingem sua autonomia através das marcas que os fazem diferir em relação ao tipo comum que orienta a série. Através da repetição, percebe-se que há uma preocupação estética que atravessa essas arquiteturas funcionais.

Mas de onde vem essa forma que se afirma apesar de toda funcionalidade? Essa tensão entre um modelo funcional, que vem da necessidade de se produzir um objeto técnico, e a estetização, que ocorre espontaneamente nas peculiaridades que cada objeto adquire, parece dar a esses prédios um valor escultural. O princípio da escultura é o olhar dinâmico do observador, mas, nesse caso, trata-se do ponto de vista como variante de um olhar que se desloca no espaço mas que não altera o elemento. São vistas frontais, feitas de um ponto mais elevado. Não há profundidade visível. São imagens planas que alteram toda a nossa percepção do objeto funcional. Não se trata de um relativismo, mas de um perspectivismo, no sentido de Deleuze e Viveiros de Castro.

Ao investirem na afirmação da neutralidade do fotógrafo em favor da uma aparente objetividade do aparelho, uma das questões que repercutem no gesto dos Becher é a da relação com a *forma* que, apesar de seguir regras estritas delineadas de antemão, serve para manifestar as metamorfoses da coisa. Gilles Deleuze, ao analisar as “potências do falso” (Deleuze, 2005, p. 178), admite que há vários graus de falsários, não distinguindo nenhuma diferença entre o falsário que busca copiar um modelo, como um imitador de um quadro, por exemplo, e o homem verídico, que busca uma verdade, pois

182 O *Mnemosyne Atlas* foi um conjunto de pranchas expostas por Aby Warburg em sua biblioteca, onde ele dispunha imagens diversas recolhidas de fontes variadas, fixadas com pinças. Ele mudava frequentemente a disposição das imagens e as fotografava, a fim de perceber algo que as atravessava, o que ele chamava de *sobrevivência*, ou “vida póstuma” (Nachleben). O objetivo era uma outra forma de produção de uma história da arte. Quando ela encontrava uma disposição em que algum gesto se destacava do conjunto de imagens da prancha, Warburg a fotografava.

ambos têm um gosto exagerado pela *forma*. Tanto o falsário como o perito buscam a mesma coisa, a verdade do modelo. Não possuem uma potência vital que os permita se metamorfosearem. Para isso seria preciso elevar a potência do falso a um grau que ela não se efetuasse na forma, mas na transformação.

Já não há verdade nem aparência. Já não há forma invariável nem ponto de vista invariável sobre uma forma. Há um ponto de vista que pertence tão bem à coisa que a coisa não para de se transformar em um devir idêntico ao ponto de vista. Metamorfose do verdadeiro. O artista é *criador de verdade*, pois a verdade não tem de ser alcançada, encontrada nem reproduzida, ela deve ser criada (*idem*).

Deleuze se refere a um “perspectivismo”¹⁸³ que não se definia pela variação de pontos de vista exteriores sobre um objeto que se suporia invariável, ou seja, que o ideal de verdade seria conservado. Nesse caso o ponto de vista é constante, “mas sempre interno aos diferentes objetos que desde então se apresentaram como a metamorfose de uma única e mesma coisa em devir” (Deleuze, 2005, p. 175).

Para Deleuze, assim como para Viveiros de Castro, o fundamento do perspectivismo é que “ele não exprime uma dependência perante um sujeito definido previamente; ao contrário, será sujeito aquele que aceder ao ponto de vista” (Deleuze, 1991, p. 39). O inventário dos Becher, assim como as hypomnématas, de modos distintos, constituem processos de produção de fragmentos-índices de acontecimentos que, posteriormente, reunidos em uma superfície comum, tornam possível a construção de um saber que se atualiza em cada nova mirada, em um novo golpe em que surge uma nova constelação e se constrói um outro ponto de vista para essas escrituras.

183 Aspas do próprio Deleuze.

3.3. Do museu à coleção

Em *A voyage on the north sea, art in the age of post-medium condition*, que aparece quase quinze anos depois do texto “Escultura no campo ampliado”, Rosalind Krauss faz um deslocamento em relação a essa primeira análise do “campo ampliado pós-moderno”. Ela identifica na arte conceitual um clamor pela purificação que acaba em um retorno ao mercado. A crítica de Krauss se dirige ao fato de que, ao se purificar da sua própria materialidade, ao querer uma completa autonomia, tornando-se nada mais do que sua própria essência, a arte perde um engajamento com o que está fora de seus limites. Ela abandona a pretensa autonomia artística, a unicidade e a originalidade, assumindo várias formas e lugares – sob a forma de grandes exposições, sites na rede, livros impressos, catálogos etc. Desse modo, a Arte Conceitual assegurou uma alta pureza para a arte, assim como um fluxo entre os canais de distribuição de mercadorias, onde pôde não somente adotar qualquer forma que precisasse, mas, também, paradoxalmente, protegeu-se do próprio mercado.

Na instalação *Museum of Modern Art Eagles department* (1968), Marcel Broodthaers, produz um museu fictício no qual assume o papel de diretor e curador.¹⁸⁴ [Figura 37] Segundo o próprio artista, nesse trabalho o que se põe em jogo é a “identidade da águia como ideia e da arte como ideia”, no qual a águia funciona como um emblema da Arte Conceitual (*idem*, p. 12). Seu triunfo não representa o fim da arte mas o término da arte como especificidade de um meio. Ao apresentar essa “coleção”, o artista belga realiza a forma com que essa perda de especificidade submete as artes individuais, espalhando-as em diversos lugares (“cada um deles agora chamado ‘específico’”)¹⁸⁵ (*idem*, p. 15) através de uma diversidade de suportes: “da fotografia às palavras, ao ví-

184 Em 1968, Marcel Broodthaers cria essa instalação em sua casa como uma entidade fictícia que não tem nem um prédio permanente nem uma coleção, manifestando-se em “seções” que continham reproduções de trabalhos de arte, apresentadas em várias instalações entre 1968 e 1971.

185 O termo “site specific, ou sítio específico, faz menção a obras criadas de acordo com o ambiente e com um espaço determinado. Trata-se, em geral, de trabalhos planejados - muitas vezes fruto de convites - em local certo, em que os elementos esculturais dialogam com o meio circundante, para o qual a obra é elaborada. (Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais / http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=5419, acessado em 29/09/2011)

deo, ao objeto *ready made*, ao filme” (*idem*).¹⁸⁶ A operação de Broodthaers consiste em reunir uma coleção de objetos e imagens sob o modelo do museu, lugar que concentra historicamente esse papel institucional na definição dos limites da arte, e onde o próprio “museu” de Broodthaers está inserido. Segundo o princípio da águia, ele antecipa um paradoxo que vai se estabelecer na arte contemporânea: simultaneamente implode-se a ideia de uma estética do medium e torna tudo igualmente em um *ready made* que destrói a diferença entre a estética e a mercadoria (*idem*, p. 20).



Figura 37_ Marcel Broodthaers, *Musée d'Arte Moderna*, 1968.

Krauss identifica nesse mesmo momento em que Broodthaers põe em jogo essa reflexão sobre o “princípio da águia” um outro desenvolvimento que modifica a noção modernista de especificidade do meio: o advento do vídeo na prática artística. O vídeo remete a uma nova percepção do próprio cinema e possibilita colocar na prática artística o processo de transmissão da imagem em tempo real assim como o seu armazenamento. As novas condições agregadas nessa nova tecnologia de produção de imagens leva à ideia de “apparatus”, mais adequada para se referir ao trabalho como um processo, ao invés de destacar sua materialidade específica. O vídeo assumiu um tipo de “caos dis-

186 “To this end, they will have recourse to every material support one can imagine, from pictures to words to video to readymade objects to films.”

cursivo”, uma heterogeneidade de atividades que não podem ser teorizadas ou concebidas como tendo algo como uma essência ou um núcleo central (*idem*, p. 31). Ele, para Krauss, assim como o “princípio da água”, proclama o fim da especificidade do meio.

A operação de Broodthaers com o seu *Musée d’Art Moderne*, apesar de se aproximar do *readymade* ao levar o museu para o museu, não se propõe uma crítica ao colecionismo. Pelo contrário, o espírito do colecionador faz parte da poética de Broodthaers. Ironicamente, o artista declarou que o motivo que o fez aos 40 anos de idade deixar a literatura para ser artista visual foi a sua falta de dinheiro para colecionar objetos de arte. Resolveu então criá-los. Enfim, tornou-se criador devido à sua incapacidade de ser um colecionador (*idem*, 2011, p. 34).

Benjamin distingue o colecionador daquele que somente se apropriar das coisas e acaba por anulá-las. Ao contrário do consumidor, que recolhe objetos para ostentá-los como capital ou para esgotá-los, o “verdadeiro colecionador” libera as coisas dos seus limites. Convém citar um trecho fundamental do *Livro das Passagens*, em que ele discorre sobre o colecionador:

O que é decisivo, na arte de colecionar, é que o objeto seja destacado de toda a sua função primitiva, para criar a relação a mais estreita possível com os objetos a ele semelhantes. Isto é diametralmente oposto à utilidade e seu lugar sob a categoria inesquecível da completude. O que é esta “completude”? Uma tentativa grandiosa de ultrapassar o caráter perfeitamente irracional da simples presença do objeto no mundo, integrando-o em um sistema histórico novo, criado especialmente para esse fim, a coleção. Para o verdadeiro colecionador, cada coisa particular torna-se, nesse sistema, uma enciclopédia, reunindo tudo que se sabe da época, da paisagem, da indústria, do proprietário de onde ela vem. O sortilégio mais profundo do colecionador consiste em fechar a coisa particular em um círculo mágico onde ela é fisgada, até que um último frisson a percorra (o frisson da coisa que se faz o objeto de uma aquisição). Tudo o que é presente na memória, no pensamento, na consciência, torna-se base, enquadramento, pedestal, caixinha do objeto de sua posse... Não é possível acreditar que seja particularmente estranho ao colecionador o (lugar supra celeste) onde, segundo Platão, ficam os arquétipos imutáveis das coisas. O colecionador se perde, seguramente. Mas ele tem a força de se redirecionar novamente ao menor suspiro, ao menor fiapo de palha e a peça que ele vem a adquirir se destaca como uma ilha no mar. De bruma que abriga o seu sentido. A arte de colecionar (*Sammeln*) é uma forma prática de lembrar, e, de todas as manifestações profanas da “proximidade”, a mais convincente. O menor ato de reflexão política

faz, então, em uma certa medida, época no mercado de antiguidades. Aqui nós construímos um despertar, uma “diana” que sacode o kitsch do século precedente e a convoca ao “agrupamento” (*Versammlung*) (Benjamin, 1989, p.222).¹⁸⁷

A partir deste trecho podemos pensar como Broodthaers opera a sua coleção de águias, imagem paradigmática, diante da qual “tudo que é presente na memória, no pensamento, na consciência torna-se coluna, enquadramento, pedestal, caixinha do objeto”. As palavras e pensamentos tomam uma forma que serve diretamente como suporte do objeto da coleção, fase em que ganha a potência de suscitar esse círculo mágico, que faz “o menor fiapo de palha e a peça que ele acaba de adquirir se destacar como uma ilha do mar de bruma que oculta seus sentidos”. A semelhança, nesse caso, aparece para Benjamin como um tipo de saber que se dá de modo distinto dos métodos indutivo e dedutivo, que pautaram o conhecimento científico. Seja do geral para o particular, no indutivo, ou do particular para o geral, no dedutivo, ambos evitam até um certo ponto a complexidade.

Diferente de um museu tradicional, que é atravessado por pressões diversas, o museu de Broodthaers é totalmente aberto às combinações que ele mesmo propõe. Essas combinações só são perceptíveis quando há uma separação que permite um deslocamento entre o museu original e o museu fictício. Ao mesmo tempo em que há uma semelhança entre os dois, a especificidade de cada um se define quando colocados lado a lado. A coleção de Broodthaers mostra porque se diferencia da coleção do museu: o

187 “Ce qui est décisif, dans l’art de collectionner (*Sammeln*), c’est que l’objet soit détaché de toutes ses fonctions primitives, pour nouer la relation la plus étroite possible avec les objets qui lui sont semblables. Celle-ci est diamétralement opposé à l’utilité et se place sous la catégorie remarquable de la complétude. Qu’est-ce que cette “complétude”? Une tentative grandiose pour dépasser le caractère parfaitement irrationnel de la simple présence de l’objet dans le monde, en l’intégrant dans un système historique nouveau, créé spécialement à cette fin, la collection (*Sammlung*). Pour le vrai collectionneur, chaque chose particulière devient, dans ce système, une encyclopédie rassemblant tout ce qu’on sait de l’époque, du paysage, de l’industrie, du propriétaire dont elle provient. Le sortilège le plus profond du collectionneur consiste à enfermer la chose particulière dans un cercle magique où elle se fige tandis qu’un dernière frisson la parcourt (le frisson de la chose qui fait l’objet d’une acquisition). Tout ce qui est présent à la mémoire, à la pensée, à la conscience, devient socle, encadrement, piédestal, coffret de l’objet en sa possession. Il ne faut pas croire que soit particulièrement étranger au collectionneur le (lieu supra céleste) où, selon Platon, demeurent les archétypes immuables des choses. Le collectionneur se perd, assurément. Mais il a la force de se redresser de nouveau au moindre souffle, au plus petit fêtu de paille et la pièce qu’il vient d’acquérir se détache comme une île de la mer de brume qui enveloppe ses sens. L’art de collectionner (*Sammeln*) est une forme de ressouvenir pratique, et, de toutes les manifestations profanes de la “proximité”, la plus convaincante. Le plus petit acte de réflexion politique fait donc, dans une certaine mesure, époque dans le commerce des antiquités. Ici nous construisons un réveil, une “diane” qui secoue le kitsch du siècle précédent et la convoca au “rassemblement” (*Versammlung*).”

modo com que combina as imagens com os textos, o uso de materiais pouco nobres ao lado de outros mais refinados, enfim, a mistura de elementos heterogêneos fazem parecer que estamos habitando um espaço ambíguo. [Figura 38] Parece que algo se encontra deslocado. Há uma parada ou, como Benjamin observa, uma retirada do objeto de suas funções primitivas. Na coleção, a ideia de originalidade e de especificidade de cada objeto é desfeita em favor do conjunto, dentro do qual o objeto retoma a sua especificidade, porém em uma outra dimensão, que não é mais a da sua utilidade, nem em função do valor de troca, ou muito menos de sua sacralidade. A escolha de pertencimento ao conjunto ocorre segundo critérios de afinidade e de semelhança. Através deles pode-se traçar relações entre uma ideia e um objeto/ imagem, entre o transcendente e o imanente. O museu fictício, ao se colocar dentro do museu real, perde o seu valor como museu, mas ainda assim abriga efetivamente uma coleção. Operação fotográfica, assim como o *readymade*. Recorta-se os objetos de seu lugar original e coloca-os em um lugar onde passam a constituir uma tensão, como em uma fotografia onde a suspensão leva sempre a um tipo de estranhamento.



Figura 38_ Marcel Broodthaers, *Departement des Aigles*, 1968.

Como foi observado anteriormente ao me referir ao inconsciente ótico, a fotografia tornou-se um importante instrumento para a reunião de objetos distintos em um suporte comum que permite a percepção das diferenças e das semelhanças que não seriam visíveis pela observação direta. Ao reunir objetos em um mesmo suporte, é mais viável construir aproximações já que eles se igualam em um mesmo território. Elementos completamente heterogêneos, sem nenhuma relação sensível imediatamente, acabam se encontrando nessa superfície comum da fotografia. Como o inusitado encontro da máquina de costura com o ferro de passar roupa, na célebre frase de Lautréamont usada pelos surrealistas. A fotografia permitiu ainda a organização e a catalogação desses elementos em um arquivo, propiciando uma relação não somente de proximidade ou de semelhança, como também de compartilhamento de uma ligação lógica entre esses elementos distintos.

Porém, não se trata aqui de destacar as especificidades da fotografia como medium. Assim como Broodthaers, Benjamin teve uma atitude desconstrutiva em relação à ideia de medium, ou, para ser mais preciso, ao medium como ideia. A sua ênfase na montagem destaca uma abordagem que destitui a fotografia de uma potência peculiar para concebê-la em um conjunto de relações. Seu destaque sobre a dependência da imagem em relação às legendas apresenta um uso da fotografia “não somente como uma forma que erode a sua *própria* especificidade, mas como uma ferramenta para atacar a ideia de especificidade para todas as artes” (Krauss, 1999, pp. 45-6). Para Benjamin a fotografia possui uma instabilidade que, em função da reprodução mecânica, culmina por reestruturar todas as outras artes. Mesmo as artes tradicionais passam a se apresentar sob a forma de fotografias em publicações que possibilitam que sejam vistas distantes do lugar em que se encontram originalmente. Benjamin afirma que o trabalho de arte reproduzível torna-se cada vez mais um trabalho de arte feito para ser reproduzido. A consequência que decorre desse fato é que passa a haver uma equivalência generalizada entre o trabalho de arte e a mercadoria, o primeiro se igualando a outros bens de consumo. A indistinção entre as imagens ficou ainda mais evidente na atualidade, quando se tornou confusa a diferença entre os estatutos das diversas imagens que invadem o universo midiático. Fica cada vez mais difícil distinguir entre imagens publi-

citárias, jornalísticas, amadoras etc.¹⁸⁸ Diante da equivalência generalizada, o trabalho de arte perde a sua unicidade, assim como a especificidade do medium.

O colecionador tende a dissolver essa indiferenciação, ao propor uma outra separação, distinta das fronteiras entre essas categorias. Cada objeto passa a ter um valor em si. Cada objeto é uma conquista e deve ser apresentado em sua especificidade, o que enriquece a coleção. Há um programa geral que atravessa a coleção e define os critérios de escolha, que podem ser subjetivos ou objetivos, mas que, em um dado momento se confundem. Cada imagem ou cada objeto da coleção tem uma potência que é posta em movimento. A indiferenciação generalizada que desloca a legitimidade do trabalho para o conceito, como Broodthaers ironiza em seu museu e que remete à imagem da águia (símbolo dos Estados Unidos, do México e de várias instituições), leva ao desprezo da potência individual de cada atualização do medium que se manifesta em cada imagem e em cada montagem.

As experiências cinematográficas que Broodthaers fez no final dos anos 60 e início dos 70 mostram essa tentativa de valorizar a materialidade do filme e as diversas camadas que o constituem. Há uma aproximação com o cinema experimental, que buscava evidenciar a materialidade da película. Para isso ele retorna ao cinema pioneiro e investe em técnicas que reproduzem uma aparência precária desse período inicial de exploração do medium. Visto de um modo geral, esse cinema experimental se opõe ao cinema comercial, que investe na narrativa e na transparência do dispositivo. No cinema de colecionador, cada objeto figurado, cada imagem de arquivo, ou, ainda, a “found footage” mais desprezível, adquire um valor incomensurável. O cineasta colecionador pode destacar da imagem todas as ranhuras, como traços de sua trajetória de arquivos em arquivos, de mãos em mãos, ou pode destacar a própria potência do encontro do qual ela se originou. A alternância entre a opacidade e a transparência, entre o olhar atento e o mergulho distraído, entre a materialidade da imagem e a transcendência de sua semelhança, entre o aqui e agora da sua manifestação e o acolá da impressão luminosa, são idas e vindas que parecem salvar essa imagem do esquecimento, restau-

188 A polarização das imagens contemporâneas entre dois aspectos formais, o da imagem límpida e perfeita, e o da imagem precária, poluída e granulada, foi muito bem analisada na tese *Imagens Polidas e Poluídas*, de Marcos Martins (ECO - UFRJ, 2009). Seu argumento é que essa polarização, de fato constitui duas faces da mesma dinâmica que insere as imagens em um universo de indiferenciação cujos pólos são a realidade e a ficção como instâncias distintas.

rando a sua potência de simples “fiapo de imagem”. Ao retornar a essa precariedade do primeiro cinema, Broodthaers pretende apresentar a imagem como uma presença única que possui uma biografia própria que aparece nas marcas aparentes que evidenciam a sua materialidade.



Figura 39_ Marcel Broodthaers: *La soupe de Daguerre*, 1975.

Krauss destaca em Broodthaers uma tendência de retorno às práticas primitivas do medium, seja através do cinema ou da fotografia. No seu *Musée d'Art moderne* ele reproduz o formato das *cabines de curiosité* e dos museus de história natural, usando fotografias frontais, vitrines e legendas gravadas em placas de metal. Um outro importante trabalho de Broodthaers é *La Soupe de Daguerre*, em que apresenta em uma moldura 12 fotografias polaróides (cópias únicas assim como o daguerreótipo), cada uma com um ingrediente de uma sopa. [Figura 39] Seis delas mostram tomates. Qua-

tro delas parecem repetir os mesmos tomates na mesma composição. As três imagens finais mostram reproduções de ilustrações de peixe retiradas de algum livro. Na parte inferior da moldura há uma etiqueta adesiva com a frase: *La Soupe de Daguerre*. O modo de apresentação se assemelha às vitrines didáticas dos museus de ciência. A técnica fotográfica (Polaroid) faz com que as imagens se igualem, independente de serem fotografias de objetos reais ou reproduções de ilustrações. Do mesmo modo, tem relevância o fato de as imagens representarem a mesma cena. Em ambos os casos, esses ingredientes não poderão compor uma sopa que sirva de alimento, porém, tornam sensível o grande caldo com que a fotografia igualou imagens de natureza distinta em um formato comum, ou diferenciou um mesmo objeto, transformando-o em um outro, em uma outra fotografia, em um outro contexto ou em outra classificação. O uso da Polaroid mostra que trata-se de fotografias de instantes diferenciados ao invés de cópias do mesmo fotograma.

O interesse de artistas contemporâneos pelas técnicas “primitivas” do cinema e da fotografia nos remete ao elogio que Benjamin faz aos retratos dos pioneiros, último refúgio da “aura” antes de a fotografia tornar-se uma ampla forma de comércio. Krauss observa que o investimento de Broodthaers na prática do cinema primitivo revela as possibilidades redentoras codificadas no nascimento de um dado suporte técnico (*idem*, p. 46). As esperanças e projetos que surgem ao lado de uma invenção como a fotografia e o cinema parecem compensar as limitações que os artistas encontram perante a multiplicidade de escolhas que são oferecidas pelos aparatos tecnológicos atuais. Pode-se pensar como um fenômeno que se intensifica nos anos 1990: o aumento do número de artistas e fotógrafos que passaram a buscar as técnicas do século XIX, aparentemente como uma forma de retorno à materialidade primordial daquelas primeiras experiências.¹⁸⁹ Do mesmo modo, atualmente o artista não procura mais na academia somente um saber técnico, mas também, e acima de tudo, uma prática teórica. Ele quer os subsídios para pensar a história da arte e das técnicas, pesquisando uma outra saída

189 Apresentei um trabalho no Socine em 2008 em que mostrei alguns dados do aumento do interesse por essas técnicas primitivas a partir da observação da procura pelos cursos na escola de fotografia *Ateliê da Imagem*, no Rio de Janeiro, onde ministrei cursos desde aquela ocasião, e na dissertação de Fábio Gouveia, que aponta um aumento das práticas fotográficas com câmera de orifício. Ironicamente, como observou Gouveia, tais práticas são divulgadas sobretudo através da tecnologia da Internet.

que permita um desvio em relação ao que as novas tecnologias propiciam de modo praticamente compulsivo. Em alguns casos, mais do que a busca de uma redenção, esse retorno às origens aparece como a busca de um modo de dominar o processo, que se tornara menos evidente. Mais do que um caminho expressivo por meio da técnica, querem vivenciar as etapas de produção, perseguindo o grau de artisticidade que poderia advir desse retorno ao artesanal que havia sido perdido. Diferentemente, no exemplo de Broodthaers e de outros artistas, há também o interesse em produzir um inventário não somente das técnicas, mas também das poéticas que foram transformadas, esquecidas e soterradas ao longo da história.

No caso dos países periféricos em relação à História da Arte hegemônica, americana e europeia, na escavação dos arquivos dos museus e galerias, é possível vislumbrar os usos e as adaptações às condições de produção, tensionadas pela situação colonial e pós-colonial. Estas condições ocorrem sobretudo nas políticas institucionais voltadas para a cultura e na orientação do próprio mercado de arte. Torna-se, ainda hoje, fundamental buscar um combate através dessas experiências passadas, reavivando os germes de um desejo de futuro que fora soterrados. Como bem observou Suely Rolnik no texto *Furor de Arquivo*, esse esforço inventariante nada tem a ver com o desejo de conquista de lugares mais gloriosos para a arte dos “excluídos do terceiro mundo”. Do mesmo modo, o desejo de entrada da fotografia no museu, conforme mostrei no segundo capítulo, e a busca por um teor artístico, configuram uma vontade egoica de chegar ao patamar de superioridade que foi reservado para aqueles privilegiados. Não se trata de almejar a celebridade, mantendo a mesma lógica, apenas invertendo os sinais (transformando a Fotografia, a história da arte dos países em desenvolvimento e as técnicas pioneiras em novos modelos). O próprio mercado de arte tratou de buscar na África, na América Latina e na Ásia uma pseudo renovação que atende a lógica do “capitalismo cognitivo”. Contexto em que “o conhecimento e a criação convertem-se em objetos privilegiados de instrumentalização a serviço da produção de capital” (Rolnik, 2009, pp. 104-5). O desvio dessa armadilha passa pela pesquisa atenta dos vestígios da potência dessas poéticas que, mesmo obscurecidas na sombra das luzes da História, têm o seu brilho de vagalume solicitado no presente. Resta-me acreditar que, por meio dessa compulsão inventariante, esses pequenos brilhos continuem a se reatualizar e a produzir novas constelações que, mantida em seu abrigo, desativam o brilho hegemônico.

3.4. A mesa e a câmera realidade

Atualmente, uma imagem precária pode ser conseguida através da geração de uma imagem em uma matriz digital e sua posterior manipulação em um programa processador da imagem. Mas seria apenas o que ela dá a ver, a sua simples aparência, o que importa em uma imagem? A ênfase na origem, proposta por Benjamin, e que aparece nos trabalhos de Broodthaers, se aproxima daquilo que Siegfried Kracauer chamou de “realidade fílmica”, conceito que aparece no livro *Théorie du Film: la rédemption de la réalité matérielle*, no qual discorre sobre um tipo de percepção que surge com a fotografia e se manifesta no cinema tanto de ficção quanto no documentário. A fim de pensar a “câmera realidade”, expressão com a qual Kracauer produz uma relação direta entre a materialidade da película e a vida moderna, convém uma breve introdução ao texto *Culto da Distração* (Kracauer, 2009, p. 343), em que ele faz uma relação entre as suntuosas salas de cinema em Berlim, a expansão da indústria cinematográfica e a percepção do público moderno. Esse texto, de 1926, influenciou os fundamentos com os quais Benjamin, em *A obra de Arte na época de sua Reprodutibilidade Técnica*¹⁹⁰, desenvolve sua reflexão sobre a recepção do filme pelo público cinematográfico, conforme apresentamos anteriormente (*idem*, p. 22).

Do espanto dos primeiros filmes e fotografias até a acomodação das massas no espetáculo do entretenimento, as imagens técnicas forneceram material para o desenvolvimento de diferentes formas de percepção. De um modo geral, o que Kracauer percebe é que, junto da indústria cultural e das novas mídias, ocorre o desenvolvimento de um processo perceptivo que não pode mais ser identificado com um ponto de vista. Em “Sobre alguns temas em Baudelaire”, Benjamin introduz o termo “adestramento”, requisitado pelo trabalho nas máquinas industriais, em oposição à “prática”, retomando a distinção que Marx faz entre o trabalho industrial repetitivo dos “tempos modernos” e o artesanato. A produção industrial remete ao movimento contínuo e uniforme de um autômato, refletindo na percepção de um tempo homogêneo e vazio, produtor de um observador peculiar. Kracauer se refere aos cine-teatros berlinenses como palácios da distração, com suas arquiteturas que “tendem a enfatizar uma dignidade que seria própria das instituições artísticas superiores” (*idem*, p. 347), preparados para receber as

190 A primeira versão é de 1935.

massas trabalhadoras “que ocupa a jornada sem preenchê-la de sentido”. Segundo Kracauer, o preenchimento do tempo livre do lazer acaba repetindo a “forma da empresa, do negócio (Bertrieb)” (*idem*, 346). Esse texto, publicado no *Frankfurter Zeitung* no dia 4 de março de 1926, jornal para o qual Kracauer colaborava como crítico de arte, identificava no aparato dos grandes cine-teatros um único fim:

(...) manter o público amarrado no que é periférico para que não se precipite no vazio. Nestes espetáculos a excitação dos sentidos se sucede sem interrupção, de modo que não haja espaço para a mínima reflexão (*idem*).

Em *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, publicado nos anos 60, Kracauer desenvolve uma reflexão sobre a fotografia e o cinema sob o aspecto da materialidade da imagem, mais do que da narrativa ou de qualquer unidade ontológica do medium. O termo medium, para Kracauer, designava “o conjunto de relações condicionadas por um dispositivo técnico específico (incluindo o sistema de artes, sem se limitar a ele)” (*idem*, 2010, p. 489). Ele identifica uma tensão fundamental que irá acompanhar toda produção fotográfica ou cinematográfica: entre uma tendência *realista* e uma outra *formalista*. As duas cumprem um papel simultâneo e, portanto, não devem ser confundidas com uma oposição entre “realismo” e “estilo”. Kracauer identifica a fotografia e o cinema com um tipo de materialidade diferente daquela que se manifesta nas outras artes. Com o conceito de *câmera-realidade*, buscava se referir a um mundo visto pelo olho da câmera. Um mundo que conservava seus direitos face às estilizações artísticas que, se tomadas demasiadamente em consideração, correriam o risco de combater as qualidades propriamente cinematográficas e fotográficas, em benefício da arte tradicional (*idem*, p. XVI). Para ele, as duas tendências – realista (relativa à reprodução) e formadora (relativa à arte) – são sempre compreendidas como um posicionamento possível face à câmera-realidade, remetendo a uma tensão entre reprodução técnica e criação artística.

Kracauer se posiciona como um modernista atrelado à especificidade do meio fotográfico, diferenciando-o das outras artes. Porém, para a análise que aqui proponho, pode-se conceber essa especificidade não como algo característico da fotografia, mas como uma forma de pensar que foi desenvolvida através do uso da fotografia e que não

está de modo algum atrelado ao medium. Ou seja, o que Kracauer propõe, ao destacar o cinema e a fotografia como meios que trouxeram uma espécie de pedagogia do olhar moderno, é pensar como eles, ao se massificarem, servem, por um lado, como instrumento de dessubjetivação ou, por outro, como resistência à secularização generalizada com a possibilidade de produção de um comum.

Importante nesse aspecto, como destaca Philippe Despoix e Nia Perivolaropoulou¹⁹¹, é o fato de que Kracauer não usa jamais o substantivo “realismo”, preferindo sobretudo o adjetivo “realista” como correspondente às características da câmera-realidade, contrário a uma qualidade “formadora”. Portanto, as afinidades entre medium e real são “qualidades e não substâncias”.¹⁹²

Kracauer se aproxima do “informe”, que constitui a base do uso da fotografia por Georges Bataille na revista *Documents* (*idem*, p. XVII), que apresentei no primeiro capítulo. Nos dois artigos que citei, um sobre os retratos compósitos de Francis Galton e outro sobre as macrofotografias de Karl Blossfeldt, Bataille aponta os fundamentos de sua “dialética da forma”, que se constituía como uma resistência a todo conhecimento totalizante. Esses artigos são exemplares dos usos que acabam implodindo a crença limitada na fotografia como modo eficaz de entendimento do real. Sem chegar a nenhum resultado científico efetivo, o trabalho de Galton serve, entretanto, como uma importante referência sobre um tipo de crença no poder da imagem fotográfica em produzir um conhecimento débil, mas que agia diretamente sobre os corpos, segregando e produzindo marcas. Blossfeldt, por sua vez, mostra o “informe” na própria natureza que, como diz Benjamin, aparece de forma distinta para os olhos e para a câmera. A câmera-realidade permitia desvelar-se um mundo de formas efêmera ocultas. O mesmo efeito caleidoscópico que podemos sentir ao folhearmos o livro de Blossfeldt é lembra-

191 Ambos são os responsáveis pela edição e pelo texto de introdução da edição de *Theorie du Film* na França. Publicado originalmente em 1960, o texto só irá aparecer na França em 2010, quando surge, então, um novo interesse pelo pensamento de Kracauer.

192 “Aux “anti propriétés” constantes de la camera-réalité (définis par le non-artificiel, le non-fini, le non-déterminé, le fortuit) que partagent médium photographique et filmique vient s’ajouter la seule qualité pleinement “positive”, l’éphémère “*flow of life*”, le flux de la vie propre à la temporalité cinématographique. En s’efforçant de nommer ainsi les affinités entre médium et réel, Kracauer met volontairement l’accent sur l’aspect proprement non intentionnel de la reproduction technique. Prise dans ses qualités différentielles, celle-ci autorise l’ouverture à un espace du visible que, dans son ambiguïté, se soustrait tant à la mesure scientifique qu’à l’art traditionnel: un espace d’indétermination qui peu faire place à des phénomènes fugitifs dont les formes ne sont pas figées, définies, dénommables.” (Despoix *apud* Kracauer, 2010, p. XVI).

do por Benjamin para descrever o efeito das multidões nas ruas das grandes cidades, onde o mundo aparece fragmentado em pequenos pedaços que se recompõem incessantemente em choques de sensações.

Benjamin, Kracauer e, em um certo sentido, Bataille, acreditavam que na modernidade havia sido expropriada a nossa capacidade de fazer experiência. Entretanto, o medium cine-fotográfico – que havia sido usado como instrumento para reforçar as dicotomias documental/ficcional, físico/psíquico, puro/impuro, objetivo/subjetivo, etc. – abria para uma possível “redenção da realidade”. Kracauer propõe um mapeamento do uso do medium cine-fotográfico e, ao evitar pensar as suas especificidades intrínsecas, faz uma análise do conjunto de forças que implicam na realidade fílmica.

O território indeterminado no qual Kracauer vai situar o cinema, entre a ciência e a arte, não se distingue da realidade enquanto representação. Por câmera-realidade, ele vai denominar o plano que distingue a realidade revelada por meio da fotografia ou do cinema. Esse conceito remete à palavra “redenção”, que aparece no subtítulo do livro e designa a potência salvadora inerente ao cinema, que “permite uma visibilidade sem tabus” (*idem*, p. 489), no sentido de levar a uma compreensão do horror e de tudo que submerge ou aterroriza a consciência.¹⁹³ Segundo Philippe Despoix, a conotação religiosa do termo guarda uma ironia na medida em que o objeto da redenção é a matéria e não a alma humana (*idem*, p. XXVI). Na tradução alemã o termo “redenção” foi substituído por *Errettung* (salvaguardar).¹⁹⁴ De toda forma, Kracauer, a partir do conceito de “redenção”, questiona se é justificado buscar o significado das imagens nas suas intenções subjacentes ou nos seus efeitos incertos. No caso das imagens de sofrimento e de horror, para ele, seus reflexos são neles mesmos um fim.

Perceber o mundo na materialidade da imagem, ver as texturas do suporte que constitui o esforço de sua trajetória até chegar a nós, as relações que ela estabelece com outras similares (presentes materialmente ou na memória) pode ser mais visível nas origens do medium, como destacou Krauss. Poder compreender todo o processo

193 Para deixar mais claro o que entende por redenção, Kracauer cita o mito da Medusa, para quem Perseu só pôde olhar através do reflexo no seu escudo pois não poderia se deparar diretamente com a própria Górgona. Através desse olhar de viés foi possível enfrentá-la e matá-la. Para Kracauer a maior proeza de Perseu não foi a de ter cortado a cabeça da Medusa, mas a de ter superado seu medo e ter olhado o reflexo dela no escudo, o que possibilitou que ele a matasse (Kracauer, 2010, p. 429).

194 Apesar de ter como língua materna o alemão, Kracauer escreveu *Theory of the Film* em inglês.

de produção, sua origem e sua história, nos permite uma redenção dessa realidade que vem nos assombrar como um fantasma ou como a águia que nos persegue. Voltamos ao *Museu de Arte Moderna*, considerado por Broodthaers como “uma ficção”. Pode-se aproximar o que Kracauer chama de câmara-realidade com o que o artista belga chama de ficção? Ficção, para Broodthaers, não se opõe à realidade, mas contém um aspecto revelatório. Ao observar a diferença entre o museu oficial e o seu próprio museu, ele destaca que “a ficção nos permite agarrar a realidade e ao mesmo tempo aquilo que a oculta” (Broodthaers, *apud* Krauss, 1999, p. 47).¹⁹⁵

Nos quatro anos de existência, o *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* esteve em diversos locais, assumindo configurações diferentes. Para Broodthaers, a ficção não era um método ao qual ele aderiria de antemão. Se há uma narrativa, ela se configura de forma quase performativa.

A ficção vai sendo introduzida através da fugacidade e da impermanência: ao invés de uma estrutura narrativa, são apresentadas imagens que poderiam estar expostas diretamente no próprio museu. Em agosto de 1969, por exemplo, ele constrói nas areias da praia de Le Coq a *Section Documentaire* do Museu, que dura somente até a alta da maré. Segundo o artista português Miguel Leal, Broodthaers opera com uma suspensão momentânea que dura até que um evento venha dissolver a separação entre realidade e ficção.

A aceitação da convenção da ficcionalidade que, neste caso, adverte claramente o público da arte que se encontra perante uma instituição fictícia, uma mentira deliberada, permite a Broodthaers manipular o Musée d'Art Moderne a seu bel-prazer. Por outro lado, a inexistência de fronteiras rígidas entre ficção e realidade abre a possibilidade de um conjunto vastíssimo de contaminações (Leal, 2003).¹⁹⁶

Mas se a arte é a manifestação desse lugar indeterminado entre realidade e ficção, qual seria a implicação do investimento na ficcionalização ou, inversamente,

195 “a fiction allows us to grasp reality and at the same time what it hides.” (press release for “Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, sections art moderne et publicité”, na exposição da Documenta de Kassel em 1972). (Krauss, 1999, p. 47)

196 In.: *Revista de Comunicação e Linguagens*, nº 32, Lisboa, Relógio de Água, Julho de 2003. Disponível em: http://www.virose.pt/ml/textos/v_m_completo.html

em uma crítica às instituições? Porque levar a coleção ou o museu para a galeria? O combate de Broodthaers contra uma “nova teologia” da arte, usando a expressão de Benjamin, foi a ação que ele se propôs ao escolher abandonar a literatura e se dedicar às artes visuais. Desviar-se da mística do texto parecia para ele um pouco mais duro no campo da literatura do que na arte. De modo similar, foi mais fácil para os Becher apresentarem suas séries em galerias de arte do que em espaços reservados à fotografia. Ao investir no que chamou de “ficção”, Broodthaers consegue agir diretamente na realidade, atingindo a instituição, ao mesmo tempo em que evita que seu trabalho se transforme em mercadoria ou em ideia abstrata. “A idéia de uma construção artificial, característica de qualquer ficção, é apontada como uma forma mimética do *Musée* de Broodthaers antecipar o seu destino último, num trabalho de resistência ao processo de mitificação” (Buchloch, *apud* Leal, 2003). Para isso ele promove um movimento duplo: uma circularidade interna que leva a narrativa a encerrar-se em si própria no museu fictício e uma outra externa, situada na relação do museu fictício com o museu real, que parece “obedecer mais a uma lógica própria dos dispositivos ficcionais do que aos mecanismos específicos da arte” (Leal, 2003). Nesse investimento, há uma aproximação com o cinema, o que nos leva novamente a uma analogia com o conceito de câmera-realidade, de Kracauer, no qual ele distingue o efeito provocado pelo cinema e pela fotografia daquele propiciado pelas artes tradicionais. Como sugeriu Kracauer, no encontro dos fragmentos da coisa – originários da luz que emana do próprio corpo do objeto impressa na superfície sensível – e a montagem, atualizada no espaço expositivo, surge algo que ele identifica como distinto do que havia nas artes até então.

De todo modo, o que me interessa destacar é a convergência para uma resistência a um tipo de polarização entre razão e imaginação que, colocadas em instâncias separadas, acabam sendo complementares de uma mesma dinâmica. O que Kracauer parece tentar distinguir no cinema em relação às outras práticas artísticas seria uma relocação dessa separação. A fotografia, como imagem fixa, ou mesmo como matriz para o cinema, é, em geral, elemento de um arquivo ou de uma coleção. Toda imagem produzida forma sempre um conjunto que precisa ser decupado, selecionado, editado, classificado, montado e mostrado. O verdadeiro colecionador, como observou Benjamin, coloca em questão a separação que torna a arte distante de uma potência política efetiva, na medida em que desloca os elementos dessa dinâmica que separa razão e ima-

ginação. O arquivo e a coleção são lugares heterotópicos, onde tempos e espaços distintos se encontram acomodados em um tipo de classificação. A fim de efetivamente ativar um sentido é necessário desmontar essa organização e produzir uma montagem que ponha os elementos do arquivo em uma nova relação. Para isso, no entanto, é preciso que a coleção se emancipe da condição de mercadoria, assim como o objeto da coleção deve se emancipar da sua utilidade para que atue efetivamente na esfera estética e ética.

Acredito ser possível produzir locais privilegiados para onde a coleção, através do inventário de seus elementos, seja conduzida e atinja uma dimensão instável que possibilita que uma potência se instaure. Um encontro entre o dizível e o visível em prol do indizível e do invisível escondidos nos arquivos e coleções. Porém, gostaria de ampliar para além das instituições artísticas a ação do colecionador, a fim de pensar a construção de uma forma de vida orientada por uma proposta de arranjos e rearranjos dos objetos do mundo, sobretudo no âmbito de uma memória coletiva.

A psicanálise e outras terapias que agem diretamente sobre a memória inscrita no corpo e na linguagem apontam, em uma certa medida, para esse sentido. É preciso retirar os objetos do lugar onde se encontram para podermos enfrentá-los, colocando-nos diante deles a fim de que nos olhem. Assim como a fotografia nos revelou um inconsciente ótico e a psicanálise o inconsciente pulsional, talvez o colecionador revele o inconsciente das imagens. Penso ser possível cogitar que exibir a coleção tem um efeito similar ao discurso clínico na psicanálise, expondo o inconsciente em ato.

Para que esse inconsciente que atravessa as imagens se manifeste e ocorra a possibilidade de uma *experiência comum*, é preciso que haja uma parada no processo, ou seja, que a coleção seja retirada do nível da ação cotidiana, dos armários pessoais, das listas dos diários, das gavetas dos arquivos, etc. Quer dizer, é necessário que haja uma montagem na qual uma outra relação entre os elementos passa a ser destacada da organização do arquivo. Uma combinação que remete a uma tensão que essa organização encerra e que possa ser ativada, manipulada, posta em jogo através de um encontro entre um programa anterior e um arranjo circunstancial.

“Un coup de dès jamais n’abolira le hasard”.

Stéphane Mallarmé, para Broodthaers, foi o precursor da arte contemporânea. Cabe a *cristalização* desse acaso em um modo de exposição. Geologicamente, o cristal é o resultado de um acomodamento de matéria orgânica ao longo de muitos anos. Algo

que ocorre a partir de eventos favoráveis ao processo que se dá ocasionalmente com uma relativa raridade. De um material qualquer advém um concentrado transparente e multifacetado, um instrumento ótico que permite a refração e a reflexão da luz. A cristalização do processo se manifesta na apresentação do trabalho, que amadurece até o ponto de ser exposto. Em geral, uma coleção se encontra aberta a novos elementos que entram no grupo, modificando-o como um todo. Da pesquisa inicial – recolher, classificar, compor analogias – passa-se para um outro momento no qual é produzido um inventário do que foi recolhido e classificado, até se chegar a um termo.

Para inventariar é preciso uma superfície onde se disponham os elementos da coleção. Há uma origem comum na língua francesa entre *table* e *tableau* (mesa e quadro)¹⁹⁷, porém, a mesa fica na horizontal e o quadro na vertical. Ela é um local de manipulações, de mudanças e composições diversas; ele é um espaço relativamente acabado onde os elementos se estabilizam de um modo mais ou menos estático. Apresentar uma coleção significa passar a mesa da horizontal para a vertical. De um modo dinâmico passa-se para uma dimensão fixa. Transformar a *table* em *tableau*, ou em vitrine, sem que ela perca o vínculo com a origem. Essa passagem implica em uma nova relação com o mundo, que se manifesta em um agenciamento com a gravidade. O quadro é um estado de tensão, um enfrentamento da realidade gravitacional que empurra os elementos de volta para o solo de onde vieram ou para a mesa, onde estavam, ou seja, locais aonde teriam novamente movimento e repouso. O quadro implica uma decisão e um combate. A construção de um *ponto de vista*, que necessita ser fixado, antes que se dissolva. Transformar uma mesa em um quadro significa compartilhar o ponto de vista da mesa, que antes estava restrito ao seu manipulador.¹⁹⁸ Essa apresentação marca o momento em que o colecionador, arranjando as suas peças sobre a mesa, constitui uma ligação entre os elementos e produz uma experiência compartilhável. A passagem da coleção para o museu através do inventário não seria uma retomada do significado an-

197 Atualmente surgiu um novo aparelho eletrônico com o nome de *tablet*. Trata-se de uma tela através da qual se pode manipular os dados que se encontram armazenados. Uma das diferenças em relação ao computador é que o usuário age diretamente sobre a tela sem necessitar de mouse ou teclado. Há uma semelhança em relação à mesa, local onde os objetos ficam disponíveis à manipulação.

198 O que caracteriza a mesa não é a sua horizontalidade mas a possibilidade de ação sobre os elementos que estão sobre ela. Nesse sentido, uma vitrine não é uma mesa. O quadro negro se aproxima da mesa, mas se distingue dela em um certo grau por não utilizar objetos mas somente a escrita. Um quadro com imãs ou pinças que sustentam e permitem deslocar os objetos faz com que o quadro ganhe as propriedades da mesa, permitindo a manipulação dos elementos.

terior da palavra documento, com o seu sentido pedagógico?¹⁹⁹ O documento visa uma partilha de um saber e, nesse sentido, produz um comum. Ao erigir um ponto de vista, ao ter a coragem de fixar essas coordenadas que foram colocadas em relação, como em uma espécie de cartografia, há, de fato, a dissolução do colecionador em benefício do ponto de vista dos objetos da coleção. O quadro é colocado na parede ou o objeto colocado em uma vitrine, e, nesse lugar, ele passa a ter uma perspectiva em relação ao mundo.

Na mesa, o objeto está à mercê dos caprichos do seu manipulador e o seu campo de visão é o céu. Os objetos na mesa estão inteiramente em conexão com o universo que, através da gravidade, lhes dá repouso e equilíbrio no contato com a sua superfície. Para colocar esses objetos em relação com o mundo é preciso transferi-los para a vertical ou para dentro de uma vitrine, de modo a que sua manipulação seja limitada. Fazê-los olhar para o mundo, e não mais para o céu. A experiência é possível quando o “ponto de vista” do objeto é percebido. Esse deixar-se olhar não implica em uma posição fixa nem na ausência de interação. Há a necessidade do observador para que o ponto de vista do objeto seja ativado. Para Benjamin, a experiência ocorre no encontro com a memória que passa a ter um sentido coletivo ao se fincar na tradição. Há ponto de contato possível quando as forças na mesa entram em concordância no quadro, onde entram em um outro movimento, constituído pela relação com o espaço presente e com o espectador. Antes os elementos estavam sofrendo a ação do colecionador, do céu e da superfície da mesa. Sem que fosse fixada a dinâmica de composição e decomposição da coleção não haveria a possibilidade de uma interrupção, e, conseqüentemente, não há tensão nem limite. A coleção se torna ativa na medida em que é exposta e ganha um limite. Uma forma que na série se metamorfoseia como a imagem do caleidoscópio. Uma dialética da forma se torna possível, se usarmos o termo de Bataille. Fora desse campo operatório está o ilimitado do processo.

Didi-Huberman descreve uma concepção mais geral do termo quadro, não se referindo somente a uma pintura. Nesse caso ele suporia, simultaneamente, uma *unidade visual e uma imobilização temporal*. No entanto, ao destacarmos os artistas colecionadores que fazem do inventário uma forma de pausa no processo, percebemos justa-

199 Cf. no Capítulo 2, onde destaco a etimologia da palavra documento.

mente uma subversão dessa concepção de unidade e de imobilização que caracteriza o quadro. Para Didi Huberman, em algumas práticas artísticas há um núcleo central que unifica todos os elementos, estruturando e produzindo tensões. Essa estrutura de base é a mesa. Ou seja, cria-se um lugar onde “espaços e tempos heterogêneos não cessam de encontrar-se, confrontar-se, cruzar-se ou amalgamar-se” (Didi-Huberman, 2010, p. 45).

O quadro é uma obra, um resultado aonde tudo está consumado; a mesa, um dispositivo aonde tudo poderá voltar a começar sempre. Um quadro se coloca nas paredes de um museu; uma mesa se reutiliza sem fim para novos banquetes, novas configurações. (*idem*)²⁰⁰

Podemos pensar que a possibilidade de compreensão do *Atlas* de Aby Warburg se deu a partir das imagens fixadas sobre a prancha. Esse local heterotópico com o qual Didi-Huberman vai identificar a mesa é também um local de parada no movimento. Como ocorre nas fotografias de Marey, é preciso uma interrupção para que uma composição se dê fora do fluxo dos acontecimentos. É disso que se trata a exposição de uma coleção. Pô-la de volta no mundo. Criar relações entre essa coleção e o presente do espectador e do ambiente. O gesto de mostrar, independente da reação do público é, por si só, revolucionário. Na mesa nada se fixa para sempre, “tudo está por se refazer – por prazer renovado antes que por castigo sisífico –, por descobrir, por reinventar” (*idem*).

A mesa é o lugar da *invenção* e da *reinvenção*. Ao expor esse processo não se trata de oferecer um produto final nem um objeto criado, definitivo. Trata-se de uma interrupção que leva a um novo começo. Algo a ser novamente refeito sempre. Sempre, como uma esperança de renovação e reconstrução. Porém, a reconstrução não está limitada aos objetos sobre a mesa. A reinvenção ocorre da mesa para fora dela e de fora para dentro. Os objetos são retirados de um território original e colocados sobre a mesa, criando outras relações entre os elementos. Essas relações, ao retornarem para fora da mesa produzem uma mudança nas relações originais desses elementos que passam a ser percebidos em um novo conjunto de possibilidades de relações. Nesse aspecto, parece

200 El cuadro es una obra, un resultado donde todo está consumado; la mesa, un dispositivo donde todo podrá volver a empezar siempre. Un cuadro se cuelga de las paredes de un museo; una mesa se reutiliza sin fin para nuevos banquetes, nuevas configuraciones (*idem*).

ser mais conveniente adotar o termo recriação para nos referirmos a uma reorganização de relações que, no entanto, não perdem o vínculo com uma origem, que continua pulsando. Essa origem pode ser revigorada a partir dessa “realidade-mesa” que se atualiza como um tipo de vivência na forma da apresentação. Do mesmo modo que a mesa é o território que possibilita que se produza um *inventário* no qual se ativam certos objetos e imagens colocando-os em evidência, a apresentação é a forma com que esse processo entra em um estado em que ele passa a ser percebido.²⁰¹ Ao se referir a um recorrente fracasso de Aby Warburg em estabilizar seus pensamentos em “quadros ‘definitivos’, que em geral ficavam vazios ou incompletos”, Didi-Huberman não busca a fixação de um estado, como nas pranchas do *Atlas Mnemosyne*, que adquiriam composições que se estabilizavam por um período até serem modificadas. Trata-se de uma constatação que o próprio Warburg faz da impossibilidade de produzir um esquema formal para classificação de imagens, levando-o a abandonar o *Schémata Pathosformel* e passar para o *Atlas Mnemosyne*. Ele abdica dos esquemas em favor dos encontros. Didi-Huberman compara o *Mnemosyne* a uma *mesa de montagem* indefinidamente modificável: a estabilidade da apresentação era dada por pinças móveis com as quais pendurava as reproduções fotográficas de modo que se pudesse movê-las, dispondo-as em diferentes composições. Posteriormente, fotografava cada configuração obtida. Este formato lhe permitia “reativar, multiplicar, afinar ou bifurcar continuamente suas intuições” (*idem*). O *Atlas Mnemosyne* é um aparato concreto de um pensamento que nunca se esgota, que precisa sempre ser recomeçado. “Como se ‘ler aquilo que não fora escrito’ necessitasse da prática de uma leitura sempre renovada: a prática de uma incessante *releitura do mundo*” (*idem*, p. 46), a fim de se perceber as relações íntimas e secretas entre as coisas. É inevitável a comparação com os jogos de leitura do futuro, como o búzios ou o tarô. Embaralha-se as cartas e se recomeça o jogo repetidas vezes. Embaralhar e redistribuir as cartas.

E extrair dessa redistribuição a faculdade – que Baudelaire dizia “quase divina”, bem que agora compreendo melhor, sem dúvida queria dizer

201 Essa é a tese de Marey, assim como podemos pensar também em Proust e o encontro com sua avó sem que ela perceba a sua presença. No cinema é possível ver o movimento em detalhes a partir da parada da imagem e da câmera lenta. Só tem registro através dessa ativação com um tipo de atrito que desloca o acontecimento do seu devir.

“quase adivinha” ou “quase adivinatória” –, a faculdade de *reler os tempos* na disparidade das imagens, no despedaçamento sempre renovado do mundo (*idem*).

Didi-Huberman compara as etapas do tarô com o que ele considera a sequência básica da montagem e da leitura do *Atlas*:

(...) embaralhar e distribuir as cartas, desmontar e remontar a ordem das imagens em uma mesa para criar configurações heurísticas “quase adivinhas”, isto é, capazes de entrever o trabalho do tempo no mundo visível (*idem*).

As configurações heurísticas ganham dimensões estéticas ao serem fixadas sob a forma de um quadro. Para Lissovsky, “a IMAGEM do OBJETO sobre a mesa é, em virtude de seus movimentos (transcendente /imane; acolhimento/ recolhimento), o que torna semelhantes a heurística e a poética”. De modo similar, Didi-Huberman percebe uma aproximação entre o método utilizado por Warburg no âmbito da História da Arte e as perspectivas “arqueológicas” abertas por Michel Foucault no âmbito da História e das Ciências Sociais. Podemos cogitar, portanto, que Aby Warburg produz uma *arqueologia do saber visual* através de um aparato de produção de imagens paradigmáticas – o *Atlas Mnemosyne*. Foucault também orientava suas análises a partir de objetos-imagens (Las Meninas, os Caprichos de Goya, as hypomnématas, o panóptico etc.) nos quais ele apoiava seu pensamento. Nesse método, cada imagem se alinha com uma outra, e em cada uma delas pode ser observado um movimento dialético que vai do visível para o invisível.

A MESA é o que permite a comunicação do que está acima com o que está abaixo, do MONSTRA (os fígados de carneiro usado pelos adivinhos) com o ASTRA (as musas dos quadros de Rafael). (...) a MESA é isso que torna cada um dos objetos, ali dispostos, “paradigmáticos” (sempre que pensados na sua relação com o conjunto). Uma vez tomados “isoladamente” (na melancolia do seu isolamento), cada um deles cumpre o papel de ALEGORIA.²⁰²

202 Essa como as outras citações de Mauricio Lissovsky foram destacadas de um email enviado para o grupo de estudo *Imagem-tempo* (grupo de estudo coordenado pelo próprio Lissovsky) no dia 28/05/2011. Mais adiante irei me deter no termo “alegoria”.

Benjamin, por sua vez, observa que o colecionador é o pólo oposto do alegorista. Este, ao perceber o mundo como alegoria, “renuncia a elucidar as coisas pela via do estudo de suas propriedades e de suas afinidades”. Com esse objetivo, ele destaca a imagem de seu ambiente para percebê-la isoladamente, penetrando no seu significado. O colecionador, ao contrário, reúne as coisas em função de uma semelhança, criando um grupo orientado por uma afinidade ou por sua sucessão no tempo. Para Benjamin há uma dialética que faz conviver em todo colecionador um alegorista, e em todo alegorista um colecionador.²⁰³ (Benjamin, 1989, p. 229)

Para o colecionador, a mesa é o lugar onde reúne os seus objetos recolhidos. Ela está sempre aberta para receber um novo elemento que irá modificar todo o conjunto. Cada objeto, apesar de fazer parte do conjunto, tem uma potência singular. O item escolhido para ser colecionado é um objeto paradigmático que irá se atualizar em cada elemento singular que compõe a coleção. Na mesa são feitas as composições que serão expostas. A mesa não é aonde se guarda a coleção. Ela é onde se faz o inventário dos elementos que a compõem, possibilitando um arranjo que evidencia o paradigma que a sustenta.

O que torna possível a produção de um paradigma é a percepção das semelhanças entre os objetos que estão sobre a mesa e destes com outros que estão de fora. Aqueles objetos que faltam na coleção. Na coleção, há um paradigma que a sustenta. No inventário, diferentemente, busca-se a produção de um novo paradigma, daí a necessidade do estudo analítico-descritivo²⁰⁴. Essas relações dinâmicas e múltiplas vão produzir um índice que irá se apresentar como marca no conjunto exposto. No quadro que resultou da mesa, há a preservação de uma interação original entre os elementos que o compõem. Do mesmo modo, há uma abertura entre esse quadro e o espaço exterior.

Foucault em *As palavras e as Coisas*, distinguiu como o quadro *Las Meninas* de Velasquez estaria operando uma totalidade múltipla, diferente de um outro tipo de quadro como uma totalidade única baseada em uma autoridade do semelhante. Passa-

203 “En ce qui concerne le collectionneur, sa collection n’est jamais complète; lui manque-t-il une seule pièce (*Stück*), et tout ce qu’il a recueilli n’est qu’une oeuvre fragmentaire (*Stückwerk*), ce que sont depuis le début les choses pour l’allégorie. Pour l’allégoricien, d’autre part, les choses ne représentent que les rubriques d’un dictionnaire secret qui révélera leurs significations à l’initié.” (Benjamin, 1989, p. 229)

204 Agradeço à Anita Leandro por destacar a diferença entre o paradigma da coleção e o do inventário.

-se para uma outra episteme. O quadro do pintor espanhol serve de apoio para Foucault construir uma distinção entre um saber clássico – baseado em analogias e representações – e um saber moderno, fragmentado, construído em função de variações históricas e significados. Essa passagem pode ser figurada em dois tipos distintos de quadros: um sinóptico e outro histórico. No primeiro, os elementos têm uma identidade fixa e podem ser agrupados a partir de seus aspectos atemporais. No outro, tudo se dá como um processo, um tipo de evolução histórica.

Percebo um terceiro quadro, que reúne elementos heterogêneos, ligados não mais pela morfologia ou pela cronologia de um processo contínuo, mas apenas pelo fato de compartilharem um mesmo campo operatório. Nele, as relações são construídas de modo dinâmico e as semelhanças não são mais percebidas de modo estático, concernente à identidade ou ao contexto, mas em relação aos modos com que essas analogias vão sendo produzidas. Em paradas, retornos, avanços e contradições. Um lugar onde o passado fulgura na alegoria de cada objeto que se defronta com o desejo que move a sua reunião nesse plano comum e se atualiza na sua apresentação.

Foucault criou o conceito de heterotopia para delimitar esse espaço que se distingue das utopias consoladoras, que apresentam uma projeção de um espaço que não se distingue do espaço clássico ou de um projeto político moderno, como o marxista. As heterotopias, por outro lado, inquietam.

(...) solapam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto e aquilo, porque fracionam os nomes comuns e os emaranham, porque arruinam de antemão a “sintaxe” e não somente aquela que constrói as frases – aquela menos manifesta, que autoriza “manter juntos” (ao lado e em frente umas das outras) as palavras e as coisas (Foucault, 1999, p. 13).

O projeto dos Becher, ao juntar suas fotografias produzidas em lugares e em datas distintas e colocá-las em um conjunto, constitui, no sentido foucaultiano, uma operação heterotópica. Em um outro texto de 1982, no qual retorna ao conceito de heterotopia, Foucault observa que a liberdade é uma prática e uma técnica.²⁰⁵ Os Becher

205 “Outros Espaços” (Foucault, 2001). *Ditos e Escritos Estética – literatura e pintura, música e cinema* (vol. III). Rio de Janeiro. Forense Universitária, 2001.

se mantiveram em um programa rígido que fazia os prédios industriais se igualarem na mesa de montagem, graças ao modelo de fotografia que perseguiram. A partir desse programa, criavam relações que se atualizavam em cada nova exposição. De modo similar, Warburg em seu *Atlas Mnemosyne* fazia suas imagens se moverem nos painéis montados em sua biblioteca. Há, em ambos os casos, seja no âmbito da arte dos Becher ou da história da arte de Warburg, um viés político que aparece com mais clareza em *Outros espaços* (1984), texto em que Foucault retoma mais uma vez o conceito de heterotopia para pensar na possibilidade de habitar esses lugares que seriam “espaços de crises e de desvios, ordenamentos concretos de lugares incompatíveis e tempos heterogêneos e *máquinas concretas de imaginação*” (Didi-Huberman, 2010, p. 52). A saída para esse espaço completamente distinto da ordenação racional, no qual circulamos com a impressão de que estamos seguros, funciona para Foucault como um “espaço de ilusão” que “denuncia como mais ilusório todo o espaço real, todas as localizações em cujo interior está compartimentada a vida humana.” (Foucault, *apud* Didi-Huberman, 2010, p. 52). A aposta de Didi-Huberman é a de que o *Atlas* seria esse “campo operatório capaz de por em prática a nível epistêmico, estético, inclusive político, um espaço para a ‘maior reserva de imaginação’” (*idem*).

Ao tentar empreender uma cartografia das coleções, percebo que a coleção, ao tornar-se pública, ao deixar acessível um ambiente no qual seus elementos e a relação entre eles se torne sensível, abre a possibilidade para que essa imaginação extrapole o nível da linguagem como modo de comunicação. Há a possibilidade de uma experiência do inefável. Porém, ao invés de estarmos no nível subjetivo, estaríamos estruturados sobre uma memória e uma imaginação coletiva. Nesse sentido, a coleção é desorganizadora. Subversiva, ela retira o objeto de sua função e o apresenta desativado, trazendo a possibilidade de uma mudança efetiva no universo utilitarista das finalidades. Desse modo, ela atua diretamente na invenção de desvios e táticas comuns.

3.5. Entre a alegoria e a coleção

Em um de seus fragmentos, Heráclito disse: “Para os despertados, um mundo único e comum é, mas os que estão no leito, cada um se revira para o seu próprio”. Para

Benjamin, pela experiência que proporciona ao espectador, o cinema teria introduzido “uma brecha nessa velha verdade” (Benjamin, 1996, p. 190). A fotografia fragmentou esse “mundo único e comum”, esmiuçando recantos minúsculos e longínquos; distorcendo o movimento em quadros capturados em uma velocidade acelerada que, quando projetados a 24 quadros por segundo, tornam visível aquilo que passara despercebido pelo olhar. Ao remontar essas imagens, um outro mundo é produzido, cuja ligação com o mundo original se dá através da noção de analogia entre a imagem fotográfica e o referente. A relação ocorre por uma aparente duplicidade. Porém, à medida que o tempo passa, seja no âmbito histórico ou em cada imagem, individualmente, as fotografias apresentam cada vez mais uma autonomia, que se manifesta na sua apresentação ao lado de outras imagens e textos. Uma imagem de um ente querido colocada em um álbum de fotografia acaba por perder seu poder de analogia com aquela pessoa de carne e osso e passa cada vez mais a se manifestar como forma autônoma. Sua apresentação em álbuns de família, porta-retratos ou em um camafeu pendurado no pescoço, indica um novo momento da vida dessas imagens. Agora elas passam a agir no mundo. Seu papel individual, como representação de alguém, passa a ser transpassado por um sentido coletivo que se constitui na sua relação com outras imagens, algo que ocorre por semelhança. Nesse processo, ao entrar em um circuito através de certos usos que foram reservados à ela, a imagem tem a sua potência reduzida a relações simbólicas.

O colecionador, ao recolher as imagens e os objetos, retira-os desse circuito no qual transitam entre a representação de uma identidade ou representação de uma ideia. O colecionador destaca-os dessa dinâmica, possibilitando uma via libertadora. Por sua vez, essa libertação ocorre através de uma parada nos modos de circulação dessas imagens, que entram em uma composição que permite a construção de um “sonho comum”.

A fim de apresentar o modo concreto como o inventário age ao produzir uma parada na vida das imagens e sua colocação em uma instância separada, que ativa essa dialética entre o elemento individual e o conjunto, inicio com algumas reflexões em torno do *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg, passo pelo conceito de alegoria em Benjamin e, enfim, retorno ao inventário dos Becher.

Warburg consagrou os últimos anos de sua vida a “expôr os quadros de seu pensamento” (Didi-Huberman, 2002, p. 458). Não se trata de reposicionar uma obra de arte em um sistema histórico que a encerra e a determina, mas de “desdobrá-la em

todos os sentidos a fim de descobrir suas possibilidades ainda não percebidas” (*idem*). Didi-Huberman chama atenção para o aspecto caleidoscópico que Gombrich havia destacado no atlas warburgiano²⁰⁶ (*idem*, p. 459). O método de desdobramento ocorre através de uma ativação do movimento das imagens que se manifestam na prancha sob a forma de reproduções fotográficas. Warburg usava em seu atlas fotografias de objetos de procedência variável: esculturas, quadros, afrescos, impressos, objetos decorativos etc. Como foi observado, ele dispunha essas imagens de modo que pudessem ter suas posições modificadas nas pranchas. A mudança tinha como objetivo perceber a imagem em um conjunto ao invés de olhá-la isoladamente, possibilitando a formação de uma “constelação”, no sentido benjaminiano, ou seja, um conjunto de imagens que se aproximam por afinidades. A mudança das posições das imagens permitia a Warburg perceber algo que as atravessava, como um tipo de inconsciente comum, uma memória coletiva, que persistia e atravessava tempos históricos e lugares distintos. Cada nova composição era fotografada antes de ser desfeita. O resultado era um efeito de *mise en abyme*, com uma imagem dentro da outra. O objeto, a sua imagem, a fotografia, o quadro, o atlas, a biblioteca, a fotografia do quadro e o espectador.

O conhecimento que buscava obter estava no “*deslocamento combinatório*” das pranchas e não no seu congelamento em um saber absoluto que se manifestaria em um “ponto final”. Como uma espécie de cronofotografia, Warburg registrava os diversos movimentos das imagens nas pranchas do atlas. Não se pode, a rigor, conceber essas paradas como a busca por um tipo de conhecimento pautado por um resultado. A fotografia do “estado” da prancha não visa fechá-la em uma “unidade”, mas marcar a sua própria continuidade como processo, que precisa ser fragmentado para ser compreendido e se manifestar como uma modalidade de conhecimento. As pinças com as quais prendia as imagens permitiam que elas mantivessem sua mobilidade e as fotografias desses estados permitiam rememorar cada versão e não pará-las definitivamente.

A forma do Atlas tem para Warburg uma função fundamental, pois é nesse modo de reunião dinâmico e no seu registro que ele pode promover uma abordagem dessas próprias imagens como manifestações de um tipo de energia que sobrevive por

206 Gombrich publicou em 1970 uma biografia do historiador: *Aby Warburg. An Intellectual Biography*. Londres, The Warburg Institute, Chicago-Oxford: The University of Chicago Press-Phaidon, 1986.

meio dessas diferentes produções, que mantêm uma ligação contínua, independentemente de estilos e de épocas. O método anacrônico é o diferencial que permite a sua abordagem peculiar, que visa à fundação de uma história da arte do futuro. A pretensão de Warburg era produzir um novo modo de leitura das imagens na história da arte.

(...) eu pude reunir o material para um atlas de imagens que, pela sua colocação em séries (*zusammenbringen*), desdobrará a função dos valores expressivos antigos, originariamente impressos através da representação da vida em movimento, interno ou externo. Ao mesmo tempo será a fundação de uma nova teoria da função memorial da imagem no homem (*eine neue Theorie der Funktion de menschlichen Bildgedächtnisses*) (Warburg, *apud* Didi-Huberman, p. 461).

Para criar uma ciência que tornasse possível produzir um saber sobre a *sobrevivência* de uma força que move todas as imagens, Warburg promove um duplo movimento em direção à mutabilidade de todas as coisas. De um lado penetra na tensão interna das próprias imagens, que perdem o seu significado estático e ganham uma dinâmica vital própria, e por outro age diretamente na apresentação, fazendo com que elas se manifestem sob a forma de “constelações”, móveis, mutantes, recompondo-se infinitamente. Um movimento feito de escolhas do próprio Warburg, cuja intuição o empurrava para uma reordenação constante das imagens. Um jogo de dados. Ou, para uma melhor analogia, um jogo de cartas. Warburg se manifesta e se apaga nesse jogo. Ajudado pelo trabalho psicanalítico de Binswanger, discípulo de Freud, o historiador alemão, recém saído do manicômio, vai se reconstruindo ao mesmo tempo em que destitui essas imagens de um emblema sígnico e as apresenta como um sintoma. Após o surto psicótico e a internação, uma anamnese de seu próprio pensamento parecia poder recuperar sua capacidade de “invenção” teórica. No duplo movimento em direção às imagens e à sua própria memória produzia-se algo similar: o abandono da identidade ou de uma vida enclausurada nas lembranças. Didi-Huberman observa que o *Atlas Mnemosyne* guarda os traços de uma busca autobiográfica. Um tipo de autorretrato estilizado em mil pedaços, “essas mil imagens fixadas sobre sessenta e três telas pretas onde o pensamento de Warburg, e a história desse pensamento, podem ser vistos em circulação, na colocação das imagens e na relação entre elas”. Warburg converteu os dados dessa “introspecção reminiscente” em matéria para uma “nova teoria da função

memorativa das imagens” (*idem*).²⁰⁷

O ponto fundamental em que se funda a história da arte warburgiana é o conceito de *sobrevivência*. Nas pranchas, as imagens *sobrevivem* e *revivem* em um movimento dialético que confronta a montagem atualizada com o conteúdo de cada imagem individualmente. A sobrevivência impõe uma desorientação para toda vontade de periodização, pois “cada período é tecido de seu próprio nó de antiguidade, de anacronismo, de presente e de propensão em direção ao futuro” (Didi-Huberman, 2002, p. 85).²⁰⁸ O *Atlas Mnemosyne* constitui uma técnica de construção de uma percepção das imagens como um objeto impuro, resultante de um conjunto de forças que se manifestam na montagem. Warburg percebeu que a necessidade de se confrontar com um “mundo formal de valores expressivos predeterminados – vindos do passado ou do presente – representa, para cada artista preocupado em afirmar sua maneira própria, a crise decisiva” (Warburg *apud* Didi-Huberman, 2002, p. 462).²⁰⁹ O Atlas busca manifestar a potência que atravessa as imagens dando forma a esse campo energético que se repete em cada gesto. A crise se manifesta no trabalho do artista que, ora se aliando, ora rechaçando as formas pré-estabelecidas que insistem em penetrar na fatura, compõe os laços entre essa persistência e o desejo do novo. A retirada das imagens dos locais em que se manifestam e a sua remontagem no espaço heterotópico da biblioteca de Warburg, colocando-as sobre painéis negros ao lado de outras imagens às quais elas se igualam na superfície fotográfica, permite que elas figurem em uma instância coletiva da memória. Ao se configurar como um meio de leitura anacrônica das imagens na história, o *Atlas Mnemosyne* adquire uma potência política, revelando os gestos recorrentes e as forças de constrangimento que compõem as imagens e seus usos. Ele funciona como um aparato que possibilita aquilo que Warburg chamou de “conquista do gesto”²¹⁰ (Sie-

207 “Mnemosyne porte ainsi toutes les traces du langage privée et de la quête autobiographique. C’est une sorte d’autoportrait éclaté en mille morceaux, ces quelques mille images épinglées sur les soixante-trois écrans noirs où la pensée de Warburg – l’histoire même de cette pensée – se reconnaît dans les circulations, les mises en relation des images entre elles.”

208 “(...) chaque période est tissé” de son propre noeud d’antiquités, d’anachronismes, de présents et de propensions vers le futur.”

209 “La nécessité de se confronter au monde formel de valeurs expressives prédéterminées (Formwelt vorgeprägter Ausdruckswerte) – qu’elles proviennent du passé ou du présent – représente, pour chaque artiste sociaux d’affirmer sa manière propre, la crise décisive.”

210 “conquête des gestes”

rek, 2009, p. 68), o que, para um artista visual, abre a possibilidade de uma percepção do universo imagético que o cerca de um modo distinto do que se convencionou como prática historiográfica no campo da arte. Na sua *Introdução ao Atlas Mnemosyne (Einleitung zum Mnemosyne-Atlas)*, de 1929, Warburg usa a palavra “inventário” para se referir ao tipo de operação a que se propõe.

Este projeto (do *Atlas Mnemosyne*), com o material de imagens sobre o qual se funda, não visa em princípio ser nada mais do que um inventário das formas preestabelecidas e identificáveis que têm exigido do artista individual um ato de rejeição ou de assimilação dessa massa de impressões (*vorprägungen*) que afluem duplamente sobre ele (Warburg *apud* Didi-Huberman, p. 462).²¹¹

Apesar da produção de um arquivo de imagens ser o modo com que o “historiador ortodoxo” produz o seu corpus de imagens sobre o qual irá se debruçar, a proposta do *Atlas Mnemosyne* possui uma dimensão estética que o aproxima das operações de montagem promovidas por artistas contemporâneos, como os próprios Becher, que produziam montagens distintas em cada apresentação, ou como tantos outros artistas que se propõem a um tipo de trabalho recolhendo e remontando imagens-fragmentos de modo distinto das colagens modernistas ou das estruturas históricas baseadas em um tempo cronológico. Não há, nesses casos, a afirmação de uma forma definitiva, de uma totalidade que se apresenta como uma unidade perceptiva. Há, pelo contrário, uma fragmentação que não se extingue na montagem, mas se mantém suspensa nas forças contraditórias e nos tempos diversos que se manifestam por ocasião da apresentação. Mais do que a afirmação de um espírito imaginativo em detrimento de uma racionalidade, o atlas parece promover uma confusão entre essas duas instâncias do pensamento, culminando com o abandono dessa fronteira.

A classificação e o arranjo das imagens em um tipo de “montagem de atrações”²¹² obedece a uma racionalidade que produz uma resistência a um tipo de abandono da

211 “Ce projet, avec le matériau d’images sur lequel il se fonde (in ibrer bildmaeriellen Grundlage), ne veut d’abord être rien d’autre qu’un inventaire de formes préétablies et identifiables qui ont exigée de l’artiste individuel un acte de rejet ou d’assimilation de cette masse d’impression (*Vorprägungen*) qui affluent doublement vers lui.”

212 Expressão criada por Serguei Eiseinstein usada por Didi-Huberman para aproximar o tipo de montagem do cineasta russo com a usada por Warburg.

imagem aos seus próprios caprichos. O inventário, ao ser introduzido no campo da arte, longe de ser um abandono da imaginação em favor de uma “arte racional”, produz uma instância em que razão e imaginação se confundem. Ao conceber a sobrevivência de “formas pré-estabelecidas”, do *pathos* como uma dimensão inconsciente da imagem que se perpetua no gesto do artista, o inventário aparece como um modo de deslocamento dessas imagens de um espaço que se percorre inconscientemente para uma dimensão em que a memória involuntária continua atuando sem, no entanto, descartar-se um olhar atento ou, mesmo, uma leitura minuciosa das dobras da coisa, definidas pela objetiva e pelos finíssimos grãos de prata. Nessa operação, mais do que a consciência de algo presente nas imagens, o que parece se tornar sensível é a existência de um vazio que insiste em ser preenchido por um gesto.

O artista inventariante, assim como Warburg, é aquele que busca tornar sensível esse vazio. A febre memorialista contemporânea, que insiste na produção de lembranças de tudo, através de fotografias, vídeos, relatórios, arquivos e anotações, tenta evitar as lacunas, os esquecimentos, os apagamentos, os intervalos, enfim, hiatos onde a imaginação pode se encontrar com a razão, possibilitando efetivamente uma invenção. Essas lembranças, buscadas compulsivamente, diferente da memória, são a “reliquia secularizada”. Ao contrário da *sobrevivência*, que em Warburg é um espírito coletivo que anima as imagens, a lembrança é o resultado da *vivência*, individual e egóica.²¹³ “Nela se sedimenta a crescente auto-alienação do ser humano que inventariou seu passado como propriedade morta” (Benjamin, 1989, p. 172). Benjamin identifica no século XIX o surgimento da lembrança como um cadáver da alegoria, que sai do mundo exterior para se estabelecer no mundo interior.²¹⁴ A alegoria se mostra como um movimento incessante que, para o filósofo alemão, irá distingui-la da acomodação simbólica.

Para contrabalançar o mergulho no abismo da meditação, a alegoria deve, sem cessar, renovar seus desenvolvimentos, sem parar de surpreender. O símbolo, ao contrário, continua obstinadamente idêntico a

213 Para Benjamin, “a lembrança provém da experiência morta que eufemisticamente se intitula vivência” (Benjamin, 1989, p.172).

214 *Parque Central*

ele mesmo, como o havia compreendido os mitólogos românticos.²¹⁵
(Benjamin, 1995, p. 197)

Nesse sentido, pode-se dizer que, ao compor as séries de prédios industriais, os Becher propoem a ativação do potencial alegórico de cada imagem, em detrimento do seu caráter representativo. Nas coleções do casal há sempre a possibilidade de acréscimo de uma nova imagem, que irá promover uma mudança em todo o conjunto tipológico. Cada uma das imagens, por sua vez, apesar da precisão descritiva, é deslocada de sua condição utilitária e abre-se a infinitas metamorfoses. É preciso sempre recomeçar a leitura a fim de que, a cada novo passo, outras camadas surjam na própria superfície da imagem. Não se trata de devaneios subjetivos ou de metáforas, mas de um abandono no objeto, que, assim como o espectador, vai se posicionando de diferentes modos.

A implicação do corpo nessa leitura é fundamental e aponta para a importância da apresentação. Warburg e seus painéis com fundos pretos repletos de fotografias fixadas efemeramente; os Becher com suas fotografias em alta definição, dispostas em séries compactas; Blossfeldt com seu livro caleidoscópico; enfim, diferentes modalidades de exibição, implicando um corpo envolvido no processo de leitura. Um olhar que passeia pela superfície, uma mão que passa a página, a percepção da imagem em um conjunto, a passagem da leitura da imagem para a legenda ou, ainda, o movimento de aproximação e de afastamento.

Movimento do olhar agindo em sintonia com uma ação que influenciará nossa percepção do mundo, permitindo ao leitor agarrar a imagem de diferentes modos. Esta estratégia não privilegia um objeto definido de antemão, mas o concebe sobretudo como a soma dos fragmentos que o formam: uma montagem que não para de se recompor. Para o pensamento alegórico, a percepção é ligada ao desenvolvimento das imagens no tempo, que atualiza a fixidez das formulações simbólicas. É portanto no jogo perpétuo entre o visto e o vidente que a imagem se faz e refaz. Enquanto o símbolo visa à eternidade da beleza, a alegoria sublinha a necessidade de preservar a historicidade

215 « Pour contrabalancer la plongée dans les abîmes de la méditation, l'allégorie doit sans cesse renouveler ses développements, sans cesse surprendre. Le symbole, au contraire, reste obstinément identique à lui-même, comme l'avaient compris les mytologues romantiques.»

para construir significados transitórios.

A fotografia, fragmento e rastro, se alia à legenda e à enumeração para produzir uma constelação que se manifesta na montagem. Essa economia do vestígio é a tentativa de redenção da coisa. Combate que se repete a cada nova montagem, a cada novo olhar. A figura capturada para sempre, fechada sobre si própria, marcada pelo símbolo, será condenada a nulidade, se fechando no devir de sua constante resignificação. Benjamin percebeu que “(...) o conhecimento do caráter efêmero das coisas, e o cuidado em torná-las eternas, para salvá-las, é um dos temas mais fortes da alegoria” (Benjamin, 1985 a, p. 241).²¹⁶ As séries abertas dos Becher contrastam com a efemeridade das construções industriais que, tudo leva a crer, serão demolidas em breve para dar lugar a uma outra tecnologia. A fotografia possibilita colocá-las em outro circuito, no qual perdem seu valor utilitário. Lugar aonde persistem.

Habitando, após a Segunda Guerra, uma Alemanha fortemente afetada pela História, os Becher passam a recolher os pedaços da história mais ordinária. Buscavam naqueles tipos algo que não seria possível figurar por uma arquitetura histórica ou pelas ruínas que haviam se multiplicado em virtude dos bombardeios dos Aliados. Essa escolha não visava erigir um simples monumento desse passado industrial que parecia estar em vias de desaparecimento, mas procurava construir uma escritura na qual monumento e documento se confundem a partir de um conjunto de restos materiais que o olhar do colecionador é capaz de reunir para depois, a qualquer momento, inventariá-los, a fim de apresentá-los e, com isso, compartilhar. Os Becher recolhem os fragmentos e os destaca de seu meio de origem para ordená-los em seus arquivos e, posteriormente, mostrá-los na galeria ou nos livros. Diferente de Broodthaers, cuja ironia crítica se manifestava na liberdade que a sua atitude ficcional possibilitava, os Becher evitam, em princípio, qualquer tipo de dramaticidade, restringindo-se a uma fotografia frontal e uma legenda sucinta, indicando com precisão o local e a data em que a foto foi realizada e/ou uma descrição técnica sobre a história e o funcionamento daqueles objetos.

Paradoxalmente, nessa busca pela objetividade, ao nos defrontarmos com os prédios industriais, face a face, ocorre uma “irrupção da ficção”. Segundo o escritor

216 “(...) la connaissance du caractère éphémère des choses, et le souci de les rendre éternelles, pour les sauver, est l’un des motifs les plus forts de l’allégorie.”

Georges Perec, conhecido pelo hábito de produzir romances-inventários, “o que para o nosso olhar, um curto instante, é a irrupção da ficção em um universo no qual, por causa do que nós podemos chamar de cegueira cotidiana, nós não sabemos mais prestar atenção” (Perec & White, 1981, p. 19).²¹⁷ Em seus textos, Perec vai criar todo um sistema de transgressão, de destruição de convenções e transformação da representação, a partir de um dispositivo que enfatiza a descrição detalhada e muitas vezes repetida; buscando o que ele definiu como o “infraordinário”. Pode-se, certamente, fazer uma analogia entre o “infraordinário” e o “inconsciente ótico” benjaminiano. Assim como podemos perceber na “irrupção da ficção” um alargamento dessa operação a partir da produção de um outro tempo na relação do espectador com a imagem. Um tempo necessário para passearmos o olho na imagem e percebermos a suas dobras e imaginarmos o que há para além delas. Não se trata de um culto à lentidão, mas de um respeito a um tempo necessário que cada superfície, cada conjunto de imagens e cada montagem irá demandar. Algo que a literatura e o cinema conseguem manipular com mais precisão, definindo o tempo que o espectador fica diante de um mesmo plano, ou a minúcia com que um objeto pode ser descrito e re-descrito, em outros tempos e em outras montagens, sem jamais se esgotar. Um *mise-en-abîme*, como no *Mnemosyne* de Warburg, no qual há uma possibilidade infinita de começos, que não esgotam a coisa nem visam afastar-se dela. Ao mesmo tempo que se convida para um recomeço, evita o relativismo de uma diversidade de visões sobre a coisa e de “visões de mundo”.

A “irrupção de ficção” origina-se da pura ordenação de um olhar mediado, seja através da fotografia, do cinema ou da literatura. O limite que o meio e a linguagem impõem é o obstáculo que permite que a própria imaginação se agence. Aprofundando o “efeito do real”²¹⁸, percebido por Barthes como o elemento supérfluo que ancora a ficção em uma realidade que dá alguns limites para a narrativa se sustentar com mais potência, o dispositivo inventarial de Perec faz de seu texto um “efeito de real” expandido. A ficção, então, irrompe como um transe que surge a partir de uma espécie de mantra,

217 “(...) ce qui arrête notre regard, un court instant, c’est l’irruption de la fiction dans un univers auquel, à cause de ce que l’on pourrait appeler notre cécité quotidienne, nous ne savons plus prêter attention.”

218 Expressão utilizada por Barthes para se referir aos “pormenores inúteis”, que não têm uma função definida na estrutura da narrativa mas fornecem um efeito de realidade ao relato (BARTHES, 1988, p 182).

que se repete em um tempo não mensurável, mas necessário. Um tempo *cairológico* (tempo da oportunidade), cuja experiência depende somente da espera, que possibilita a passagem pelo portal aberto.

Esse portal não está nas coisas, mas na própria linguagem na qual sobrevivem os resquícios de uma língua pré-adâmica. A operação de Perec pode ser comparada com a de um engenheiro da linguagem. É possível compará-la à precisão técnica dos Becher na fotografia de grande formato e seu restrito programa de trabalho. Pode-se aventar a hipótese de que a limitação da linguagem como puro meio, sem a finalidade técnica ou científica, permite que a experiência se dê na própria linguagem, que passa a se constituir como parte do mundo, ao invés de meio de comunicação ou de análise. Nos Becher, e em Perec, o dispositivo restrito que eles criaram foi a porta de acesso ao próprio mundo através da linguagem. A “câmera-realidade” de Kracauer pode ser percebida na própria literatura de Perec. Literatura cinematográfica.²¹⁹

Ultrapassando o modernismo que ancora o pensamento de Kracauer e adentrando no hibridismo pós-moderno, pode-se continuar admitindo a potência de cada meio? Sem nos restringirmos à materialidade do aparato técnico, talvez seja possível perceber a potência de cada um, com sua história e seus usos, que possibilitaram a expansão dos modos de pensar, perceber e agir no mundo. Ou de fugir dele. Desativá-lo. Desativar a literatura pela fotografia, o cinema pela pintura, a fotografia pela escultura e daí por diante. Como uma potência que se atualiza em qualquer forma de agenciamento. Pode ser uma literatura fotográfica ou uma fotografia literária. Como observou Dubois, o fotográfico, assim como o cinematográfico ou o videográfico não é uma peculiaridade técnica, mas uma potência cuja identidade está a se refazer em cada nova manifestação (cf.: Dubois, 2009, p. 89).

O estilo fotográfico de Perec se torna sensível na descrição detalhada do espaço e dos personagens sem, muitas vezes, ultrapassar esse estágio. O escritor segue o constrangimento de um dispositivo, traçando a delimitação que torna possível a criação. Produz-se um grande limite formal a fim de se criar os desvios (como no caso radical do romance *La Disparition*, de 1969, em que não aparece em nenhum momento a letra

219 O romance *Un homme qui dort*, publicado em 1967, teve uma versão cinematográfica (1974) dirigida pelo próprio Perec junto com Bernardo Queysanne. O filme ganhou o prêmio Jean-Vigo. Agradeço a Renata Mattos por ter me apresentado esse filme.

E, uma das mais comuns da língua francesa). Para isso, a narrativa se constrói sobre uma extrema objetividade, manifesta na valorização do microcósmino mundo dos personagens e das coisas. Seu primeiro livro publicado, *Les Choses*, de 1965, trata da explicitação do cotidiano de um casal que se entrega a uma vida consumista em um mundo secularizado. A tendência em promover experimentações com a linguagem, ao mesmo tempo em que persegue uma visão precisa dos objetos, investindo em sua crua materialidade, dissolve o limite entre o documental e a ficção, entre o real e a linguagem. Nesse sentido, *Sill Life* é um texto emblemático. Nele, um narrador apresenta uma descrição dos pormenores de um quarto onde se encontra um sujeito escrevendo um texto, até que, depois de detalhados todos os objetos do cômodo, o narrador refere-se à folha de papel sobre a escrivantina onde o sujeito está escrevendo e passa a ler o que está escrito sobre a folha, recomeçando o texto do início até chegar novamente no ponto em que havia recomeçado. Um fim que termina com uma reticência, podendo ser um novo recomeço. O *mise-en-abîme* apresenta a própria limitação da linguagem e sua materialidade. A necessidade de sempre retomar a leitura em um outro tempo. Fazer um novo inventário. A linguagem tem uma presença sensível e, nesse sentido, é real, assim como a coisa representada, o referente da imagem, ou o próprio objeto, também é imagem. Ao apresentar essa fluidez dos limites entre o real e a linguagem, o artista inventariante propõe uma arte que confunde os limites entre o que é da ordem do entendimento e aquilo que é do sensível. Entre a leitura e a visão, o legível e o visível.²²⁰ Confusão esta que é diluída na medida em que a arte é entendida como assunto da imaginação, enquanto a ciência e a política ficam no território da técnica.

No século XIX, as fronteiras entre o positivismo e o misticismo foram, frequentemente, bem frágeis (Didi-Huberman, 1986, p. 75). É célebre a introdução de *As Palavras e as coisas*, em que Foucault cita uma enciclopédia chinesa que aparece no conto de Borges *El idioma analítico de John Wilkins*. Perc se pergunta se, no caso de Borges, o “heterocismo um pouco perfeitamente fantástico demais não seria um efeito de arte”

220 Foucault, no capítulo “A prosa do mundo”, em *As palavras e as coisas*, aponta uma mudança que ocorre por volta do século XVII, quando “a profunda interdependência da linguagem e do mundo se acha desfeita. O primado da escrita está suspenso. Desaparece então essa camada uniforme onde se entrecruzavam indefinidamente o visto e o lido, o visível e o enunciável. As coisas e as palavras vão se separar-se. O olho será destinado a ver, somente ver; o ouvido somente a ouvir. O discurso terá realmente por tarefa dizer o que é, mas não será nada mais que o que ele diz” (Foucault, 1999, p. 59).

(Perec, 2003, p. 162).²²¹ Para o escritor francês, um simples inventário em alguns textos administrativos é suficiente para se fazer uma lista tão rocambolésca quanto a classificação dos animais na enciclopédia chinesa.

A) animais sobre os quais se faz apostas, B) animais cuja caça é proibida do primeiro de abril a 15 de setembro, C) baleias encalhadas, D) animais cuja entrada em território nacional é sujeita a quarentena, E) animais em co-propriedade, F) animais empalhados, G) et cetera H) animais suscetíveis de transmitir a lepra, I) cachorros de cegos, J) animais beneficiados de herança importante, K) animais podendo ser transportados na cabine, L) cachorros perdidos sem coleira (Collier), M) asno, N) jumentos presumidamente prenhes (*idem*).²²²

Na lista de Borges existe ainda um lugar, a China, terra onde podemos imaginar que há uma outra ordem possível. Como observou Foucault, à classificação distorcida, que nos impede de pensar um espaço coerente, Borges dá como pátria uma região mítica precisa. Lugar que povoa o imaginário ocidental. Perec, por sua vez, transporta esse impensável para aqui mesmo. Mostra que não há nada que diga efetivamente “há uma mesa”, como a dos surrealistas, onde poderíamos colocar o guarda chuva ao lado da máquina de costura, nem um quadro que permite ao pensamento operar com os seres uma ordenação, uma repartição de classes, um agrupamento nominal pelo que são designadas suas similitudes e diferenças (Foucault, 1999, p. XII). De fato, a perda de um outro lugar – seja ele a utopia consoladora ou a desordem infernal que queríamos a todo custo evitar, com medo de nos perdermos no prazer do desvario completo – nos levou a pensar que todos os lugares estão aqui, ao alcance de nossas mãos. Seja onde estivermos, somos conectáveis e levamos todos os nossos arquivos conosco ao lado do grande arquivo *Google*. Da mesa, fomos para as telas e delas para os *tablets*, que são

221 “L’abondance des intermédiaires et le goût bien connu de Borges pour les éruditions ambiguës permettent de se demander si cet hétéroclisme un peu parfaitement sidérant n’est pas d’abord un effet de l’art.”

222 “A) animaux sur lesquels on fait de paris, B) animaux dont la chasse est interdit du 1er d’avril au 15 septembre, C) baleines échouées, D) animaux dont l’entrée sur le territoire national est soumise à quarantaine, E) animaux en copropriété, F) animaux empaillés, G) et cetera, H) animaux susceptibles de communiquer la lèpre, I) chiens d’aveugles, j) animaux bénéficière de ‘héritages importants, k) animaux pouvant être transportée en cabine, L) chiens perdus sans Collier, M) Ianes, N) juments présumées pleines.”

híbridos de *tables* e *screens*, *tables* e *tableaux*²²³. O mapa clássico se atualiza no GPS, onde podemos saber, em tempo real, onde nos encontramos no globo terrestre. Local e global simultaneamente. Estamos sempre em trânsito e carregamos no mapa o nosso passado e para onde queremos ir.

O conceito de trânsito (...) supõe uma “experiência de simultaneidade”, de disponibilidade e de dilatação do presente que caracteriza a vida contemporânea. Refere-se a um estado de provisoriedade e de indefinição, em que os aspectos estáticos e dinâmicos da vida parecem, paradoxalmente, coincidir. Os laços com a terra perdida já não serão mais compensados com a esperança de uma terra prometida. De alguma maneira todos carregamos hoje essa consciência de não pertencimento, de falta de raiz, de alheamento. Por isso, o refugiado e o exilado, aqueles que perderam para sempre o lar, parecem ser as figuras emblemáticas do nosso tempo (Melendi, 2003, p. 32).

Ao constatar a ampliação do espaço autobiográfico, da memória e do testemunho no campo teórico e artístico no final do século XX, Maria Angélica Malendi percebe que registrar nossas histórias individuais e coletivas parece ser o único recurso possível para que possamos criar mitos fundadores que substituam nossos relatos desfocados e nossas identidades fluidas. Para ela, “a fotografia, com sua enganosa ilusão de veracidade, perfila-se como o meio adequado para atualizar a própria fábula pessoal e propagá-la no interminável presente da arte” (*idem*, p. 29). Em alguns aspectos, essa condição contemporânea da arte aproxima-se do Barroco, com suas dobras e redobras, conforme podemos intuir ao utilizar a alegoria benjaminiana para pensar os trabalhos de artistas atuais.

Gilles Deleuze, em seu livro sobre Leibniz, aponta uma posição complexa do Barroco: “nem ilusão nem tomada de consciência, mas servir-se da ilusão para produzir o ser, construir o lugar da Presença alucinatória ou ‘converter o nada percebido em presença’”. Não se trata de cair na ilusão ou dela sair, mas “realizar alguma coisa na própria ilusão ou comunicar-lhe uma *presença* espiritual que torne a dar às suas peças e pedaços uma unidade coletiva” (Deleuze, 1991, p. 208, nota 6). Há uma perda de um lugar, entretanto ocorre a manutenção de um comum que se configura na linguagem e

223 Agradeço à Dulce Duque Estrada por ter me chamado a atenção para os *tablets*.

na ordem alfabética. Espacialmente essas imagens individuais se desfazem, perdendo o limite de cada uma, do mesmo modo que no Barroco a arte perde os seus limites, dissolvendo as linhas, ultrapassando a moldura para ganhar o espaço infinito que se desdobra em uma unidade sem limite ao mesmo tempo em que se fragmenta em pedaços mínimos. A matéria transborda a moldura. Citando Heinrich Wölfflin, Deleuze observa que no Barroco a pintura ganha os retábulos e realiza-se na escultura que, por sua vez, realiza-se como arquitetura. Esta migra para a fachada e esbarra na moldura que já havia saído para o exterior e encontra-se com a vizinhança indo se realizar no urbanismo. O pintor torna-se urbanista. “A arte inteira se torna *Socius*, espaço social público povoado de bailarinos barrocos. No informal moderno, reencontra-se talvez esse gosto por instalar-se ‘entre’ duas artes, entre pintura e escultura, entre escultura e arquitetura” (*idem*, p. 206).

A arte minimalista é identificada por Deleuze como a plena conquista do espaço e já não há mais a limitação de um volume. As formas industriais dos Becher, recortadas do seu ambiente, comprimidas, com suas dobras incopreensíveis, envolvidas pela moldura da fotografia e pelo olhar frontal que as restringe, elas são “potências de alargamento e estiramento do mundo”. Como foi já observado no capítulo primeiro, a moldura é o limite que possibilita a montagem. É ela que faz essas imagens ganharem o espaço. “Toda moldura marca uma direção do espaço, direção que coexiste com as outras, e cada forma une-se ao espaço ilimitado em todas as suas direções simultaneamente. É um mundo largo e flutuante...” (*idem*, p. 207). Mas não é um mundo de sonho ou ilusão.

Para compreender o Barroco, Benjamin destaca novamente a alegoria como uma potência distinta da do símbolo. Enquanto este combina o eterno e o instante, “a alegoria descobre a natureza e a história segundo a ordem do tempo; faz da natureza uma história e transforma a história, em natureza, num mundo que já não tem centro.” Na ordem simbólica purifica-se o objeto cortando todas as suas ligações com o universo. Na alegoria, ao contrário, “é o próprio objeto que é ampliado segundo toda uma rede de correlações naturais; nesse caso é ele que transborda a sua moldura para entrar num ciclo ou série.” Segundo Deleuze, o mundo da alegoria encontra-se particularmente nas divisas e nos emblemas. Como observou o filósofo francês, as divisas e os emblemas têm três elementos que levam a compreender melhor o que é a alegoria: “as imagens

ou figurações, as inscrições ou sentenças, os possuidores pessoais ou nomes próprios.” Esses elementos remetem a três ações: ver, ler, dedicar (ou assinar) (*idem*, p. 209). Ou, para descrever a operação do colecionador:

1. o recolher que implica ver, selecionar, escolher;
2. classificar, ler, descrever o objeto;
3. expor, dar ao coletivo, dedicar, assinar, tomar posição.

Cada pedaço recolhido guarda a esperança de um acesso ao Todo. Como a mônada de Leibniz, a mais ínfima partícula está em relação a todos os tempos e espaços. Deleuze lembra que o livro total é o sonho de Leibniz e Mallarmé, embora, diz ele, “eles não parem de operar por fragmento” (*idem*, p. 60).

Eles fizeram esse Livro único, o livro das mônadas, em cartas e pequenos tratados circunstanciais, livro que podia suportar toda dispersão como tantas outras combinações. A mônada é o livro e a sala de leitura. O visível e o legível, o exterior e o interior, a fachada e a câmara não são, todavia, dois mundos, pois o visível tem sua leitura (como o diário de Mallarmé), e o legível tem seu teatro (seu teatro de leitura em Leibniz ou Mallarmé). As combinações de visível e legível constituem os “emblemas” ou as alegorias caras ao Barroco (*idem*).

Ronaldo Entler identifica no *Livre* de Mallarmé o prenúncio de alguns objetivos recorrentes na arte contemporânea. Seu projeto interrompido no final de sua vida era produzir um “livro infinito”, “algo mais do que um recipiente neutro para a linearidade da escrita”, como “um mapa que se revela labirinto”.²²⁴ Michel Foucault, em um texto cuja tradução brasileira tem como título *Posfácio a Flaubert (A Tentação de Santo Antônio)* e que foi republicado em 2006, na Bélgica, com o título *La Bibliothèque Fantastique*, aponta o livro *La tentation* de Saint Antoine, de Gustave Flaubert, como a primeira obra que abre o espaço para uma literatura que só existe no e pelo entrecruzamento do

224 “(...) Ao final de sua vida, deixou inacabado o projeto de seu *Livre*, um trabalho pretensioso que deveria conter infinitas possibilidades de leitura. Mais do que isso, deveria ser o livro definitivo, um poema-repertório que contivesse potencialmente todos os poemas, que jamais pudesse ser lido duas vezes da mesma forma e, portanto, que não jamais se esgotasse. Apesar de ser um projeto inacabado, através dele, Mallarmé renunciou alguns objetivos recorrentes em nossa arte contemporânea”. Ele rompeu a barreira das especificidades das artes: o texto para literatura, a imagem para a pintura, o som para a música. O *Livre* trabalharia o texto como forma gráfica, com tipos e tamanhos variáveis, sugerindo a leitura como apreensão de uma estrutura visual, onde o branco da página seria também elemento signifiicante (cf.: <http://www.entler.com.br/textos/mallarme.html>) (Entler, 2002).

já escrito.

(La tentation) é menos um livro novo, a ser colocado ao lado de outros, do que uma obra que se desenvolve no espaço dos livros existentes. Ela os recobre, os esconde, os manifesta, com um só movimento os faz cintilar e desaparecer. Ela não é apenas um livro que Flaubert por muito tempo sonhou escrever: é o sonho de outros livros: todos os outros livros, sonhadores, sonhados – retomados, fragmentados, combinados, deslocados, [afastados], colocados à distância pelo sonho, mas por ele também aproximados até a satisfação imaginária e cintilante do desejo. [Com *La tentation*, Flaubert escreveu, sem dúvida, a primeira obra literária que tem o seu lugar próprio unicamente no espaço dos livros] (Foucault, 2001, p. 81).²²⁵

La Tentation acompanhou Flaubert por cerca de 30 anos e foi três vezes reescrita. Trata-se de “um monumento de saber meticuloso”, uma fantasmagoria produzida através de uma insistente busca de erudição. Flaubert concebeu como “vivacidade de uma imaginação em delírio o que pertencia de forma tão manifesta à paciência do saber.” Foucault observa que Flaubert é para a biblioteca o que Manet é para o museu. *Le Déjeuner sur L’Herbe* e *Olympia* teriam sido possivelmente as primeiras “telas de museu”, cogita Foucault:

(...) pela primeira vez na arte européia, telas foram pintadas – não exatamente para reproduzir Giorgione, Rafael, Velasquez, mas para expressar, ao abrigo dessa relação singular e visível, sob essa decifrável referência, uma relação nova [e substancial] da pintura consigo mesma, para manifestar a existência dos museus e o modo de ser e de parentesco que os quadros adquirem neles (*idem*).

Em Manet e Flaubert, a escrita e a pintura estão em relação fundamental com o que foi escrito e pintado ou “com aquilo que da pintura e da escrita permanece perpetuamente aberto. Sua arte se erige onde se forma o arquivo” (*idem*).

A hipótese de Foucault é que Flaubert fez com *La tentation* a experiência de

225 Esse texto foi publicado na edição brasileira do *Ditos e Escritos*, vol. 3., com o título de *Posfácio a Flaubert (A Tentação de Santo Antônio)*. Posteriormente, o texto foi publicado na Bélgica separadamente em uma edição onde recebeu o nome de *La bibliothèque fantastique (La Lettre volée, Bruxelles, 1995)*.. .

um fantástico singularmente moderno, desconhecido até então. Um lugar de fantasmas que não é mais a noite, “o sono da razão, o vazio incerto aberto diante do desejo; pelo contrário, é a vigília, a atenção infatigável, o zelo erudito, a atenção às emboscadas” (*idem*, pp. 79-80). Os sonhos se localizam no próprio mundo, na escrita, no objeto livro, no salão de leitura, na biblioteca, na cidade... Um infinito contínuo que precisamos fragmentar e remontar para reconstruir harmônicos delírios coletivos.

(...) o quimérico nasce da superfície negra e branca dos signos impressos, do volume fechado e poeirento que se abre para um vôo de palavras esquecidas; ele se desdobra cuidadosamente na biblioteca aturdida, com suas colunas de livros, seus títulos alinhados e suas prateleiras que a fecham de todos os lados, mas entreabrem do outro lado para mundos impossíveis. O imaginário se aloja entre o livro e a lâmpada. Não se traz mais o fantástico no coração; tampouco se o espera das incongruências da natureza; extraímos-lo da exatidão do saber; sua riqueza está à espera no documento. Para sonhar, não é preciso fechar os olhos. É preciso ler. A verdadeira imagem é conhecimento. São palavras já ditas, resenhas exatas, massas de informações minúsculas, ínfimas parcelas de monumentos e reproduções de reproduções que sustentam na experiência moderna os poderes do impossível. Nada mais há, além do rumor assíduo da repetição, que possa nos transmitir o que só ocorre uma vez. O imaginário não se constitui contra o real para negá-lo ou compensá-lo; ele se estende entre os signos, de livro a livro, nos interstícios da repetição e dos comentários: ele nasce e se forma no entremeio dos textos. É um fenômeno da biblioteca (*idem*, p. 80).

Em *Outros espaços*, Foucault se refere à biblioteca e ao museu como lugares heterotópicos que se põem “a funcionar plenamente quando os homens se encontram em uma espécie de ruptura absoluta com seu tempo tradicional”. Há, para ele, uma simetria entre a heterotopia e a heterocronia. Os museus e as bibliotecas são locais onde o tempo se “acumula infinitamente”. Ele percebe uma diferença entre as bibliotecas e os museus do século XVII e XVIII, quando eram ainda a expressão de uma escolha individual, e no século XIX, quando se tornam uma heterotopia da cultura ocidental.

(...) a ideia de tudo acumular, a ideia de constituir uma espécie de arquivo geral, a vontade de encerrar em um mesmo lugar todos os tempos, todas as épocas, todos os gostos, a ideia de constituir um lugar de todos os tempos que esteja ele próprio fora do tempo, e inacessível a

sua agressão, o projeto de organizar assim, uma espécie de acumulação perpétua e infinita do tempo em um lugar que não mudaria, pois bem, tudo isso pertence à nossa modernidade (*idem*, p. 419).

Foucault percebe que, de um modo totalmente novo, o século XIX reata com uma forma de imaginação que a Renascença já tinha conhecido antes. O esquecimento dessa forma de imaginação pode ser identificado ao que Benjamin chamou de um emprego inapropriado do conceito de alegoria na estética romântica. Uma das propostas da *Crítica ao Drama Barroco Alemão* foi, portanto, construir um conceito de alegoria separado da ideia de símbolo, como havia feito o romantismo.

Milena Travassos esboça seus primeiros esforços em usar esse conceito benjaminiano para análise de trabalhos artísticos contemporâneos. De início, ela chama atenção para o caráter fragmentário da alegoria, na qual a montagem e a irradiação de sentidos ganham lugar. Ela se manifesta como uma forma visual, sobretudo, mesmo sob a forma da escrita. O seu aspecto icônico, imaginário, ordena os fragmentos em uma *mise-en-scène* que favorece um tipo e experiência que não pode ser identificada com o símbolo. Nela, cada elemento agrega sentido e se relaciona com todos os outros, os modificando-os. A alegoria se desenvolve como processo, diferente do símbolo que se dá de uma vez, “íntegro e conciso, concreto e compacto, imediato, igual a si mesmo, estático, eterno e definitivo”. Enquanto a alegoria “mergulha na duração, se desdobra sobre si mesma, se amplia e se estende flutuando no curso dos acontecimentos, abertos e históricos” (Travassos, 2010, p. 16).

Símbolo e metáfora fazem parte do processo de construção das bibliotecas, museus e monumentos públicos como manifestação de um poder institucional que delimita a memória coletiva. A urgência pelo arquivamento dos “títulos”, no século XVIII, procurava a perpetuação de um poder soberano em decadência, como apontei no Capítulo 2. Os modos de organização e proteção dos arquivos públicos são meios de administrar esses lugares heterotópicos que desestabilizam o poder instituído. O fortalecimento dessas instituições, assim como o fenômeno recente da compra de diferentes arquivos privados por grandes empresas (como ocorre no caso das empresas de Bill Gates que compraram o direito de exploração de inúmeros arquivos de fotografias privados), faz parte de um modelo de administração que surge no capitalismo contemporâneo. Tudo aparenta estar acessível, porém, a dinâmica de contato obedece a modulações diversas e

definidas. Os estímulos a uma “ação criativa” são os modos com que se limita a potência do agenciamento do ser humano com os aparelhos, produzindo a impressão de que se tem o mundo ao alcance e que há uma grande diversidade de escolhas. A liberdade parece alcançar o extremo. A questão que volta é como produzir experiência nesse contexto. Para Benjamin, o colecionador aparece como figura central nesse contexto de resistência em que é necessária, sobretudo, a produção de barricadas para conter as fantasmagorias que insistem em passar por realidades e as realidades que insistem em se apresentar como imaginação. A alegoria é a negação do “literal” como algo incompatível com o espírito imaginativo e inventivo. Desse modo opõe-se ao símbolo e à metáfora como instâncias de uma linguagem separada da vida. Portanto, é preciso desmontar a biblioteca e o museu como totalidade e destacar cada um de seus livros e, em cada página, a palavra mais ordinária marcada pelo dedo do leitor.

*

Se a figura chave da alegoria primitiva é o cadáver (Raullet, 2000, pp. 89-90), a escrita é exumação, o inventário ressurreição e a apresentação a morte. Organizando os restos da indústria, os Becher exploram a aparição do fragmento como manifestação alegórica. Essa coleção de prédios, aparentemente banais, praticamente mortos, “descobertos” através da fotografia e postos em ordem na coleção, começam a se mexer. Um movimento que vai para além da moldura do quadro e do espaço de exposição. Essas fotografias, protegidas em seus arquivos, aguardam serem postas em seus sarcófagos para serem expostas na galeria. Existem indicando uma incompletude, sempre assujeitadas a sua reconfiguração em um tempo que nega toda possibilidade de anunciar um fim. Para o olhar alegórico, cada vez que a imagem se acha capturada ela anuncia sua própria impossibilidade, pois foi retirada do tempo, único meio de guardar sua tensão constitutiva formada pelo jogo entre quem vê e o que é visto. A impossibilidade de uma apreensão total é a marca da dialética do olhar. A imagem formada não pode jamais falar da totalidade do objeto com o qual ela estabelece uma relação. A sensação de uma perda constante, perda da memória de uma infância vinculada com aqueles prédios industriais, perda da memória de seu país traumatizado pela guerra, e um impulso de descrição fotográfica e de enumeração. Esses prédios tão transparentes, mostrados com todas as suas dobras, descritos, reescritos, apresentam um enigma que não encontra

uma resposta final, não parando jamais de nos interrogar.

Benjamin destaca que o verdadeiro colecionador é aquele para quem “a posse é a relação mais profunda que se pode ter com a coisa: não são elas que vivem nele, mas ele que as habita” (Benjamin, 1998, p. 172).²²⁶ Habitar a coisa não significa desvendá-la, mas vivenciá-la, conhecer suas dobras, suas marcas, seus reflexos e sombras. O objeto torna-se índice da história, guardando a impressão de todas as mãos que já o tocaram. A evidência de cada imagem é apresentada sob a forma alegórica como imagem a ser lida. Leitura e releitura. Isto não é isto, mas também é isto. Cada figuração denuncia uma apresentação da forma que obriga o olho a agir mais como órgão de deciframento do que em sua simples passividade ótica. Benjamin no *Livro das Passagens* faz uma analogia entre a prática do colecionador e do fisionomista.²²⁷

Como Benjamin observara em seu texto sobre a fotografia, os fotógrafos, mais do que fazedores de imagem, deveriam saber ler as suas próprias fotografias. Esse saber os colocaria próximos aos aurúspices e adivinhos. Mais do que produtores de imagens, eles seriam seus colecionadores, que as recolheria e, através da montagem, promoveria uma parada, possibilitando o leitor habitá-la. Vivenciar sua origem, os desejos inscritos e os futuros possíveis. O “destino do objeto” ao qual se refere Benjamin é a rede de relações construída a partir do instante em que o colecionador passa a ter uma relação de empatia com a coisa. Ocorre uma afecção mútua que torna possível assim recuperar a história dessas ruínas. Esse “destino” se manifesta nesse encontro entre o passado e o historiador. Esse encontro se dá em um momento crítico. É esta operação que permite a “redenção” desse passado através de sua inscrição no presente do historiador, retirando assim o objeto do “tempo homogêneo e vazio” que cria a ilusão de um contínuo histórico. Os Becher, assim como outros colecionadores, se posicionaram em um lugar indeterminado. Não eram historiadores, nem antropólogos, nem arquitetos, nem soció-

226 *Je déballe ma bibliothèque*

227 “Il suffit de rappeler, en effet, l’importance que prennent pour tout collectionneur non seulement l’objet lui même mais aussi son passé entier, qu’il s’agisse de sa genèse et de ses caractéristiques objectives, ou des détails de son histoire apparemment externe: les personnes qui l’ont possédé auparavant, le prix auquel il a été adjugé, sa valeur, etc. Aux yeux du vrai collectionneur, tout cela – les données “objectives” comme les autres – se combine dans chacune de ses possessions pour former une encyclopédie complète, une organisation du monde dont l’esquisse est le *destin* de son objet. C’est en partant de cet étroit domaine qu’on peut comprendre comment les grands *physiognomonistes* (et les collectionneurs sont des *physiognomonistes* du monde des choses) deviennent des interprètes du destin. Il suffit de regarder attentivement un collectionneur qui manipule les objets de sa vitrine.” (Benjamin, 1989, p. 26).

logos e nem artistas. O rótulo de colecionador parece ser o mais adequado, afinal, além de suas próprias imagens – uma coleção de prédios indexados através de fotografias e texto descritivo – eles reuniram uma grande quantidade de fotografias industriais, feitas desde o século XIX. De todo modo, as séries dos Becher problematizam essa separação entre o campo do saber e o da ficção.²²⁸

Do mesmo modo que Perce, os Becher se posicionaram como artistas em função de uma necessidade operacional. Havia um público receptivo ao jogo proposto e espaço para expor com uma relativa liberdade. Como foi observado anteriormente, não havia uma crítica ou uma ironia endereçada diretamente aos artistas, aos acadêmicos e aos sistemas perpetuadores da fronteira que separava arte e ciência. Contudo, no trabalho dos Becher (assim como em Borges e em Perce) há uma provocação à hierarquização dos fatos concebidos por um certo paradigma de “saber”. Nas listas de animais de Borges e de Perce, por exemplo, um enciclopedismo baseado em um “saber-ficção” pode reunir objetos em uma lista pouco usual, demonstrando que a maneira mesma de classificar as coisas determina o conhecimento que temos delas. Em *Penser/ Classer*, Perce critica a idealização da utopia como espaço fechado onde o mundo poderia encontrar sua organização definitiva: “todas as utopias são deprimentes, porque elas não deixam lugar para o acaso, para a diferença, ao diverso. Tudo é colocado em ordem e a ordem reina” (Perce *apud* Ielpo, 2010, p. 153). A coleção dos Becher visa repertoriar as caixas d’água, as torres de refrigeração, os alto-fornos, etc., podendo ser sempre afetada por um objeto a mais, sempre algo a vir. Sempre uma espera. Perce faz uma síntese do trabalho do inventariador:

Há em toda enumeração duas tentações contraditórias; a primeira é de tudo recensear, a segunda, de esquecer, assim mesmo, alguma coisa; a primeira gostaria de fechar definitivamente a questão, a segunda a deixar aberta; entre o exaustivo e o inacabado, a enumeração me parece assim ser, antes de todo pensamento (e antes de toda classificação), a própria marca desta necessidade de nomear et de reunir, sem a qual o mundo (“a

228 Georges Perce comenta sua escolha em se fixar no território da ficção: “Le texte n’est pas producteur de savoir, mais producteur de fiction, de fiction de savoir, de savoir-fiction. Quand je dis que je voudrais que mes textes soient informés par les savoirs contemporain comme les romans de Jules Verne le furent par la science de son époque, cela veut dire que je voudrais qu’ils interviennent dans l’élaboration de mes fictions, non pas en tant que vérité, mais en tant que matériel, ou machinerie de l’imaginaire (...)” (Perce, *apud* Ielpo, 2010, p. 93).

vida”) ficaria para nós sem referência. (Perec, 2003, p. 164)²²⁹

Os Becher, assim como Perec, são a figura desse colecionador tocado pela consciência de um inalcançável. Por isso evitaram métodos científicos, preferindo uma “terna empiria”. Porém não evitaram as precisões históricas e o desejo de chafurdar na memória das coisas.

Perec perdeu seus pais nos campos de extermínio e os Becher, na sua juventude, se viram habitando um país cuja história recente havia virado um tabu. Uma história que tinha sido apropriada pelo bloco aliado. Benjamin se refere ainda ao colecionador como aquele que “(...) é tocado pela confusão e pela dispersão das coisas no mundo” (Benjamin, 1989, p. 228) A dialética que opõe o colecionador e o alegorista pode servir para compreendermos o trabalho dos Becher. No final do capítulo sobre o colecionador no *Livro das Passagens*, Benjamin tenta esclarecer esse movimento.

(...) um alegorista não se esconde em cada colecionador, ou um colecionador em cada alegorista – e isto é mais importante do que todas as diferenças que pode haver entre eles. No que concerne ao colecionador, sua coleção não é jamais completa: basta faltar-lhe uma só peça (Stück), e tudo que ele recolheu não passará de uma obra fragmentária (Stückwerk), o que são, desde o começo, as coisas para a alegoria. Para o alegorista, por outro lado, as coisas representam somente a rubrica de um dicionário secreto que revelará seus significados ao iniciado.²³⁰ (Benjamin, 1989, p. 228-229)

Benjamin busca sintetizar a relação entre a alegoria e a coleção. O movimento dialético que alinha a incompletude da coleção e o inacabado do objeto nos permite pensar o rigor do trabalho dos Becher como aquilo que lhes proporciona um mergulho

229 “Il y a dans toute énumération deux tentations contradictoires; la première est de TOUT recenser, la seconde d’oublier tout de même quelque chose; la première voudrait clôturer définitivement la question, la seconde la laisser ouverte; entre l’exhaustif et l’inachevé, l’énumération me semble ainsi être, avant tout pensée (et avant tout classement), la marque même de ce besoin de nommer et de réunir sans lequel le monde (“la vie”) resterait pour nous sans repères.”

230 “(...) un allégoricien ne se cache pas moins dans chaque collectionneur, et un collectionneur dans chaque allégoricien – et cela est plus important que toutes les différences qu’il peut y avoir entre eux. En ce qui concerne le collectionneur, sa collection n’est jamais complète: lui manque-t-il une seule pièce (Stück), et tout ce qu’il a recueilli n’est qu’une oeuvre fragmentaire (Stückwerk), ce que sont depuis le début les choses pour l’allégorie. Pour l’allégoricien, d’autre part, les choses ne représentent que les rubriques d’un dictionnaire secret qui révélera leurs significations à l’initié.”

em um universo de indeterminação. Para eles, a ordem não representa um estado final, mas uma passagem entre os diversos estados pelos quais as coisas devem passar para continuar a significar. A imagem do caleidoscópio na mão da criança é exatamente a dessa catástrofe que possibilita o acesso à coisa, se distinguindo de outras vias de conhecimento que vão se encontrar limitadas por um estado de repouso que jamais poderá dar conta da dinâmica de um pensamento e de um mundo movente. Jules-Étienne Marey percebeu isso em seu trabalho como fisiologista. Seu uso da fotografia tinha o objetivo de capturar o movimento dos corpos e sua contínua atividade é fruto de uma impossibilidade de alcançar essa fluidez. Uma de suas últimas séries foi como uma entrega resignada à impossibilidade de conter a fluidez e a evanescência dos corpos. A série de fotos de fumaça é uma das mais belas sequências da história da fotografia. Enquanto Stieglitz fazia seu inventário de nuvens, Marey construiu sua própria máquina de fazer nuvens, antecipando um tempo em que a ciência seria vista alimentando a imaginação e a arte construindo máquinas.

Na estabilidade das séries dos Becher (e por causa dessa estabilidade) podemos captar o movimento das formas e reconhecer o traço transitório do mundo. Não se trata, portanto, de evitar essa dispersão ou de controlar o caos, mas de criar um dispositivo para mergulhar nesse emaranhado e poder habitá-lo. Não se trata de uma multiplicidade de “olhares” para o mundo, mas de uma tentativa de construção de um mundo que se mostra a cada nova entrada. O rigor do método, ao mesmo tempo em que esvazia a possibilidade de percepção de um ponto de vista humanizado, induz a uma ficção na qual cada coisa aparece figurada sob a forma de uma imagem em constante mutação. A ficção parece oferecer aos Becher um meio de escapar a toda tentação de mistificação através do olhar científico. Por outro lado, o método de produção da imagem e de classificação faz com que a figura mitológica do artista/ autor também seja retirada da cena.

Segundo essa lógica, através da impressão fotográfica e da montagem ocorre uma aproximação do ficcional como uma máquina de formar o real. Nesse sentido, a ficção não se contrapõe ao real, assim como não parece legítimo chamar as fotografias dos Becher de documentos. A escritura fotográfica e a montagem são o acesso a fragmentos do real que não param de se transformar, e por isso não param de desaparecer. A coleção privada de fotografias dos Becher (em torno de 300 mil clichês), sua enciclopédia conjugando aquilo que os afeta, apresenta um mundo único como realidade.

Retirada da sua utilidade, a caixa d'água é, em princípio, tão inapreensível quanto sua fotografia. Todavia, mesmo que possamos sentir a sua textura com as mãos, olhando-a bem de perto, sentindo o seu odor, ao vê-la na fotografia preto e branco, ao retê-la entre as outras imagens, figurada por uma luz suave e recortada no céu branco realçando as suas formas, a escritura torna-se também uma provocação, um incitação a um olhar múltiplo que deve investir no mesmo, no familiar, para capturá-lo na sua diferença. Esta diferença é inscrita no destino de cada coisa que se mostra assim como inalcançável. Limite comum tanto no alegórico quanto no colecionador.

Aby Warburg em sua última conferência, ao final de sua fala, pronunciou a frase, “dito tudo isso agora só nos resta recomeçar”. Seu *Atlas Mnemosyne* é esse eterno recomeço, aproximando-se do método de Walter Benjamin que, ao invés de buscar na abstração teórica o fundamento para olhar o mundo, se propôs a percebê-lo através dos objetos. É preciso portanto continuar a escritura assim como recomeçar a leitura. Cada recomeço faz uma paisagem ou um rosto familiar se tornar mais estrangeiro, em uma espécie de alucinação que leva a visão a delirar, desfamiliarizando os contornos reconhecíveis da paisagem. Assim, por meio de um “olhar estrangeiro”, “o alegorista faz aparecer o inalcançável que adormeceria por baixo de um ambiente petrificado” (Ielpo, 2010, p. 167). O colecionador passa a dar um outro sentido aos objetos, distanciando-se não dos objetos em si, mas da sua condição de mercadoria ou de finalidade. A empatia do colecionador em relação ao seu objeto colecionado, objeto único entre o conjunto que compõe a coleção, retira-o de sua condição identitária.

Descrever e inventariar esses prédios industriais confere ao mundo um sentido mais largo do que o da utilidade ou da mercadoria, propondo que todos desempenhem um outro papel que não seja o de consumidores ou de funcionários. As fábricas que serviram de modelo para as fotografias dos Becher produzem a matéria prima para as linhas de montagem. Os produtos artesanais tinham por trás uma mentalidade diferente da que nos foi dada pela produção em série. Para os nossos avós, suas próprias roupas eram mais familiares que as nossas nos são. O “verdadeiro colecionador”, não somente simples comprador, coleta os fragmentos que não têm exatamente um valor de mercado. As coisas recolhidas passam a ter uma potência, elas passam a se posicionar e a ganhar voz. É preciso lhes deixar falar, transformando esses objetos em personagens. Os prédios são pequenos fragmentos da história que, ao serem recolhidos, têm o seu valor

funcional e sua utilidade passada para o segundo plano. Cada objeto inventariado é um exercício de olhar, onde a imagem delira diante dos olhos do leitor, sem oferecer a ele nenhuma promessa de estabilidade.

O mundo da mercadoria deve aparecer sob a ilusão de uma lógica simbólica onde o produto se tornará preenchido por um certo vazio de desejo, por uma promessa de estabilidade, por um apaziguamento. No entanto, essa promessa é sempre frustrada e projetada em um outro produto. As fotos dos Becher retiram os prédios do ambiente em que se encontravam, acabando por desmontar essa totalidade da funcionalidade e da mercadoria. A coisa passa a ser apresentada através de uma forma extremamente transparente, hiper realista, que, paradoxalmente, retira toda a estabilidade do objeto, denunciando a fixidez do mundo como aparência e transformando a mercadoria em alegoria. Para o colecionador a ordem existe mas é transitória, provocando um equilíbrio dinâmico onde cada novo elemento coloca em causa todo o equilíbrio do sistema. Todo desejo de ordenação acaba sendo frustrado pela impossibilidade de levá-lo a termo. É preciso sempre reordenar, mesmo se ninguém tiver mexido nelas, mesmo que as coisas tenham sido mantidas rigorosamente em seus lugares. Parece que as coisas se movem independente de nossas vontades. O reconhecimento da “desordem” da vida, típica dos colecionadores e dos alegóricos, parece ser um dos elementos que impulsionam e lhes dá prazer. Talvez todo colecionador sinta uma satisfação maníaca sabendo que poderá juntar um novo objeto a mais ao seu conjunto. Além de sua condição que faz com que ele seja aceito na coleção, a materialidade de cada objeto carrega as marcas dos corpos que o tocaram. Distanciar-se dessas idiosincrasias de cada objeto, cuja história é sempre singular, acaba por matar esse objeto, como se houvesse se tornado símbolo, iluminado pelas luzes e pelo saber sistemático que indica o seu acesso. Nessa operação, o próprio objeto fica sob uma espécie de bruma, revelando uma vida frágil, quase imóvel, disposto sobre uma vitrine de um museu, longe da coleção que o anima. O alegorista, por outro lado, pressente em cada rosto a imagem de um crânio nos espreitando. É diante dessa realidade que as séries dos Becher vão ao mesmo tempo ao passado e ao futuro, se atualizando no modo como expõem os objetos de sua coleção. Para penetrar nesse mundo assim reunido eles nos deixam várias entradas, produzindo um labirinto onde cada imagem revisitada é investida de um novo olhar na tentativa de evitar seu desaparecimento sob a forma de uma imagem final.

Considerações finais

Como toda pesquisa, acredito que essa aqui criou algo que permite uma quebra no movimento dos acontecimentos, gerando resíduos que tentei recolher, ainda de forma precária, e colocar no presente texto, que montei desse modo, como poderia ter montado de tantos outros, caso retornasse ao início e recomeçasse. Assim como o leitor que, se tivesse a paciência de relê-lo, iria perceber outras nuances. Ao propor-me debruçar sobre o “inventário” como operação primordial para a “invenção”, e para a “criação”, não propus investigar o que caracteriza esse movimento triplo de recolher, organizar e expor. O que busquei foi tentar perceber se esse movimento levava em direção à constituição de um comum. Para isso, procurei a distinção do uso do inventário como potência para a constituição de um saber que aparelhou os dispositivos nos quais o poder se exerce. Das imagens produzidas pelas câmeras de vigilância aos nossos rastros deixados pelas nossas navegações na rede, nossas passagens por fronteiras, o uso do transporte público ou as compras que fazemos com os nossos cartões de crédito, enfim, são inúmeras as formas com que nossos rastros são arquivados, desde o nosso registro de nascimento até a nossa certidão de óbito.

A reunião dos vestígios de uma existência pode produzir um mapa que permite traçar a ligação entre diversos pontos. A colocação desses pontos e linhas sobre uma mesma superfície permite a produção de um saber que pode servir como ferramenta antecipatória dos deslocamentos que serão realizados no futuro. A reunião de diversos desses rastros poderá servir como orientação de governabilidade. A acumulação de dados, assim como o uso de uma prática inventarial básica para processar essa informação, acontece em todos os níveis, desde o ambiente doméstico até os governos nacionais. Pode-se cogitar que o computador é uma máquina que surge da necessidade de processar essa grande quantidade de dados acumulados – movimento que ganha corpo com a reprodutibilidade técnica.

Ao longo da pesquisa, corri o risco de ver inventários em tudo. Qualquer

reunião de objetos, imagens ou palavras poderia servir de justificativa para perceber um inventário. Certamente toda ação implica, de uma certa forma, na produção de um tipo de inventário antes de nos lançarmos na sua realização. Recolhemos as experiências passadas equivalentes para sabermos como agir. Do mesmo modo, talvez ocorra processo similar de revisão da língua como um arquivo que revisitamos a cada vez que queremos dizer algo. Claro que pode haver um exagero em classificarmos todos esses procedimentos, sejam eles conscientes ou inconscientes, como inventários. De todo modo, penso ser possível ao menos ter a noção de que a forma com que fazemos essa seleção, como organizamos esses objetos escolhidos e como expomos esse material é o que dará os subsídios para nos orientarmos e nos posicionarmos no mundo.

Ouvi alguém dizer que as pessoas são muito mais interessantes do que aquilo que elas pensam. Ao citar essa frase quero dizer que não é o pensamento que faz o mundo, mas as ações. Quer dizer, um não está necessariamente atrelado ao outro. Os gestos muitas vezes entram em desacordo com o pensamento, como mostrou sob diferentes perspectivas a psicanálise, a sociologia e a linguística. O poder, ao se constituir sob a forma de governo dentro de um modelo que visa suprir as necessidades básicas da população, incide sobre o corpo do cidadão. Este corpo é o que deixa marcas e o que age efetivamente sobre o mundo. É ele que deve ser seguido com atenção. Do mesmo modo, a revolução não é feita somente a partir de pensamentos revolucionários, mas pelos gestos que poderão produzir uma escritura que irá marcar uma existência. O gesto é o que deixa a marca, pois ele implica em um atrito, o embate com uma resistência. Qualquer movimento se inicia como o enfrentamento de algo que resiste. Ao tomar como responsabilidade primeira a segurança e a saúde, o governo age a partir de uma análise sobre o corpo da população e sobre a população como um corpo.

Se há algo a ser reunido para que o governo exerça a sua governabilidade, esse conjunto são os traços dos gestos dos cidadãos, orientação para qualquer ação de governo. Qualquer governar precisa da ação de inventariar, procurar a orientação necessária, produzir um mapa, fazer uma cartografia. Assim como o inventário se constitui como um procedimento necessário para o governo, ele se apresenta também como um modo de resistência. Com esse duplo sentido pretendi mostrar, ao longo do texto, duas imagens.

Como duas séries de fotografias vistas pelos olhos contemporâneos, essas imagens mostram a dúvida na analogia direta com o referente. Estão entre a fé (afinal acredita-se que se tratam de traços luminosos de algo que existiu) e a descrença (afinal

desconfia-se da possibilidade desses traços impressos oferecerem um acesso àquele algo). São imagens vistas não mais pelos olhos modernos mas pelo olhar desconfiado de um público que sabe das possibilidades de manipulação da montagem. Não falei do que aparece nas imagens, mas de como cada conjunto produz um saber e um agir.

A primeira série, complexa, precisa ser interpretada por um especialista que buscará nela um significado. A imagem, nesse caso, aparece como um texto a ser lido com o objetivo de instituir um movimento que irá restituir a ordem. O desvio da norma implica em uma intervenção ou em um tratamento para restaurar o corpo doente. O marginal é tratado como um tumor no corpo social, que precisa ser sanado. Como exemplo podemos usar as imagens médicas, como a tomografia, a ressonância magnética e a ultrassonografia, que aparecem como uma imagem codificada e exigem uma interpretação com a finalidade de prescrever um tratamento. Da mesma forma se constituem os arquivos criminais e a investigação a partir dos vestígios deixados pelo criminoso, que podem levar a sua condenação.

A segunda série não tem mais o sentido de prescrever algo. Ela não visa mais um tratamento ou uma condenação. Não se trata mais de reunir provas de um crime ou de uma doença. O que se visa não é um saber prescritivo voltado para um indivíduo ou um grupo. Trata-se de produzir um tipo de saber coletivo que joga para um futuro a ser construído a partir da produção de um encontro das imagens do passado e do presente. Busca-se uma orientação em função de um futuro e de um destino do qual não é possível se esquivar. Não se trata de um conformismo, mas de produzir uma cartografia de fugas e desvios. Não se trata de fugir ao destino, mas de compor com as forças que agem em cada encontro.

A leitura prescritiva das imagens incide diretamente sobre os corpos que aparecem figurados, instituindo uma marca que pode resultar em uma vida de sofrimento e privações, ou seu contrário, uma vida hedonista e sem limites. De todo modo, essa abordagem da imagem, baseada na crença na sua capacidade de desvelamento de algo, investe em uma promessa de futuro, seja através do medo, da força da lei ou da crença na informação. Essa imagem-mapa recusa o seu poder de imaginar. Se deixa ver como representação ou como símbolo. Mostra-se como uma fotografia - como vestígio. Mas apenas para ser eficaz. De fato, ela funciona como um texto a ser lido e interpretado visando uma finalidade. Elas não se apresentam efetivamente como índices, mostrando os rastros desses objetos no mundo e todas as

consequências dessa presença e do que se ausentou. A potência da imagem é retirada em favor da busca de um significado. A essa estratégia de governabilidade que incide na leitura e interpretação das imagens, gerando uma ação preventiva que, por sua vez, age diretamente nos corpos, contrapõe as táticas que aparecem no trabalho dos artistas inventariantes. Uma abordagem que também, como a primeira, necessita de uma leitura e uma interpretação, mas não para prescrever algo. Ela visa a produção de um comum que acaba por desativar essa forma prescritiva com que se restaurou a vontade de verdade que parecia querer sair da imagem. A tática visa a produção de uma liberdade a partir de um “governo de si” em relação a um comum. O inventário se constitui como uma das vias para aparelhar esse governo de si, reunindo índices que se encontram dispersos para produzir uma forma de afeto e de saber partilhado.

Essas duas séries de imagens podem trabalhar com as mesmas matrizes, podem ter a mesma origem, usar os mesmos fotogramas e as mesmas legendas se quiserem, porém, o que as distingue, é a sua disposição em diferentes montagens. Distinção fundamental para pensarmos a mudança entre o regime prescritivo e aquele que desativa. Esse último faz da imagem não o objeto de uma síntese visando um futuro. Nele, ela se mantém em um estado de suspensão, abrindo-se para outros futuros possíveis.

Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer, O Poder Soberano e a Vida Nua*, Belo Horizonte/MG: Editora UFMG, 2002.

AGAMBEN, Giorgio. *Moyen sans fin, notes sur la politique*. Paris: Rivage Poche, 2002a.

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de Exceção*. Tradução: Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005.

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte/MG: Editora UFMG, 2005a.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. *Le Règne et la Gloire*. Seuil, Paris, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz*. São Paulo: Boitempo, 2008a.

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

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

ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1954.

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- AUMONT, Jaques. *A imagem*. Trad.: Estela dos Santos Abreu. Campinas: Papirus, 1993.
- AUMONT, Jacques. *O olho interminável [cinema e pintura]*. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- AUMONT, Jaques. *A imagem*. Tradução: Estela dos Santos Abreu. Campinas: Papirus, 1993.
- BAUDRY, Jean-Louis. *The Apparatus*. In: Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies Fall, 1976. http://cameraobscura.dukejournals.org/content/1/1_1/104. citation (acessado em 26/02/2012)
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BASBAUM, Ricardo. *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos / Contra Capa, 2001.
- BASBAUM, Ricardo. *Além da pureza visual*. Porto Alegre, Zouk, 2007.
- BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- BAUDELAIRE, Charles. “Le Publique Moderne et la Photographie”. In: *Oevres completes*. Paris: Robert Lafont, 1980.
- BENJAMIN, Walter. “Sobre el lenguaje em general y sobre el lenguaje de los hombres”. In: *Ensayos Escogidos*. Buenos Aires: Ed. Sur, 1967.
- BENJAMIN, Walter. *Origine du drame baroque allemand*. Trad. Sibylle Muller. Paris:

Flammarion-Champs, 1985.

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. Paris: Les éditions du Cerf, 1989.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico na época do capitalismo. Obras escolhidas – vol.III*, Tradução de José Martins Barbosa, Hemerson Alvez Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989a.

BENJAMIN, Walter. *Rua de Mão Única / Obras escolhidas – vol.II*. Tradução: Rubens Rodrigues e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo, Brasiliense, 1995.

BENJAMIN, Walter. “A tarefa do tradutor”. In: *Cadernos do Mestrado/Literatura*. Rio de Janeiro: UERJ, 1995a.

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

BENJAMIN, Walter. *Sur l'art et la photographie*. Tradução e apresentação: Christophe Jouanlanne. Éditions Carré, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Oeuvres tome III*. Tradução: Maurice de Candillac, Rainer Rochlitz e Pierre Rusch. Éditions Gallimard, Collection Folio Essais, 374, 2008.

BENJAMIN, Walter. *Oeuvres tome I*. Tradução: Maurice de Candillac, Rainer Rochlitz e Pierre Rusch. Éditions Gallimard, Collection Folio Essais 372, 2009.

BENJAMIN, Walter. *Oeuvres tome II*. Tradução: Maurice de Candillac, Rainer Rochlitz e Pierre Rusch. Éditions Gallimard, Collection Folio Essais, 373, 2010.

- BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BLÜLIMGER, Christa. “Harun Farocki ou l’art de traiter l’entre deux”. In: *Reconnaître et Poursuivre*. Paris: Théâtre Typographique, 2002.
- BOLTON, Richard. *The contest of meaning: critical histories of photography*. Editado por Richard Bolton. MIT Press, 1989.
- BRITO, Ronaldo. “Moderno e Contemporâneo” In: Basbaum, Ricardo. *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos/ Contra Capa, 2001
- BUCHLOH, Benjamin. “Gerhard 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.
- BUÑUEL. Luis. *Meu último suspiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- CANONGIA, Lúcia. *Vazio e Totalidade*. Site do artista Marcos Chaves. http://www.marcoschaves.net/textos/pdf/ligiacanongia_pt_vazio.pdf (acessado em 26/02/2012).
- CERTEAU, Michel de. *L’invention du Quotidien I, Arts du faire*. Paris: Éditions Gallimard, 1990.
- COSTA, Luiz Claudio da (org.). *Dispositivos de registro na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra-Capa, 2009.
- CHATEAU, Jean-Yves. *Le vocabulaire de Gilbert Simondon*. Paris: Ellipses, 2008.
- CRARY, Jonathan. *Techniques of the Observer. On vision and modernity in the nineteenth century*. Cambridge, MIT Press, 1995.

- CRARY, Jonathan. “A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX”, in Charney, Leo & Scharz, Vanessa. *O Cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naif, 2000.
- CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. Tradução: Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DELEUZE, Gilles. *Imagem-Movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- DELEUZE, Gilles. *A Dobra, Leibniz e o barroco*. Tradução: Luiz Orlandi. Campinas: Papirus, 1991.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução: Peter Pal Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles. *O mistério de Ariana*, Lisboa, Vega, 1996.
- DELEUZE, Gilles. *Imagem-tempo*. Tradução: Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Tradução: Claudia Sant’Anna Martins. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2005a.
- DERRIDA, Jacques, *Força da Lei, O Fundamento Místico da Autoridade*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- DIAS, Susanna de Souza. “Les archives et la dénégation de la mémoire”. In: Soulages, François & Verhaeghe, Julien (orgs.). *Photographie, médias et capitalisme*. Paris: L’Harmattan, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *La photographie scientifique et pseudo-scientifique*, in

- Lemagny et Rouillé (org.), *Histoire de la Photographie*. Paris: Bordas, 1986.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant l'image*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1990.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Ed 34, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Les éditions de Minuit, 2000.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance informe ou le Gai savoir visuel selon Georges Bataille*. Paris, Macula, 2003.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance par contact, arqueologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Survivance des lucioles*. Paris: Les éditions Minuit, Paris, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas, Como levar el mundo a cuestras?* Catálogo da Exposição do Museu Nacional Rainha Sofia. Tradução: Maria Dolores Aguilera, Madrid, Museu Nacional Rainha Sofia, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. "Atlas: comment remonter le temps." Entrevista feita por Catherine Millet. Magazine *ArtPress*. numero 373, décembre 2010a, p. 48-55.
- DORIGATTI, Bruno. "Ascensão e declínio do autor". Artigo apresentado no I Seminário brasileiro sobre livro e mercado editorial, Rio de Janeiro, Casa de Rui Barbosa, 2004.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas, SP: Papirus, 1994.

- DUBOIS, Phillippe. “A fotografia panorâmica ou quando a imagem fixa faz sua encaenação”, in Samain, Étienne, *O Fotográfico*, São Paulo, Editora Hucitec, 1998.
- DUBOIS, Philippe. “Sobre o ‘efeito cinema’ nas instalações contemporâneas de fotografia e vídeo”. In: Maciel, Katia. *Transcinemas*. Rio de Janeiro: Contra-cap, 2009.
- DUGUET, Anne-Marie. *Déjouer l’image: créations eletroniques et numériques*. Nîmes, Éditions Jaqueline Chambon, 2002.
- DURAND, Régis. *Disparités, Essais sur l’expérience photographique 2*. Paris: La Différence, 2002.
- ECO, Umberto. *Vertige de la Liste*. Paris: Flammarion, 2009.
- ENTLER, Ronaldo. “O livro infinito de Mallarmé”, 2002. <http://www.entler.com.br/textos/mallarme.html>
- ESPINOSA, Baruch de. *Ética*. Tradução: Joaquim Ferreira Gomes. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- FAROCKI, HARUN. *Reconnaître et Poursuivre*. Paris: Théâtre Thipographique, 2002.
- FAROCKI, Harun. “Comment montrer les victimes?” In: *Trafic*, numero 70, été 2009.
- FATORELLI, Antônio. *Fotografia e viagem: entre a natureza e o artifício*. Rio de Janeiro: Relume Dumará/ FAPERJ, 2003.
- FATORELLI, Antônio & Bruno, Fernanda (orgs.). *Limiares da Imagem*, Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.
- FATORELLI, Antônio (coord.). Fotografia e Novas mídias, Rio de Janeiro, Contracapa

livraria/ Fotorio, 2008.

FERREIRA, Glória. *Escrito de Artistas: anos 60/ 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006.

FLORÊNCIO, Isabel. “Christian Boltanski e o museu imaginário: nos limites da representação”. São Paulo, Studium revista eletrônica, 2006. <http://www.studium.iar.unicamp.br/22/03.html> (Acessado em 19/09/2011).

FLUSSER, Vilém. *Ensaio sobre a fotografia: para uma filosofia da técnica*. Lisboa: Relógio D’água Editores, 1998.

FRADE, Pedro Miguel. *Figuras do Espanto. A fotografia antes de sua cultura*. Porto: Edições Asa, 1992.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*, Rio de Janeiro, Ed. Graal, 1979.

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

FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos I*, Éditions Gallimard, 1994.

FOUCAULT, Michel. *A Palavra e as Coisas*, São Paulo, Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos, volume III - Estética – literatura e pintura, música e cinema*. Tradução: Inês Autran Dourado Barbosa, Forense Universitária, 2001.

FOUCAULT, Michel. *Hermenêutica do Sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos, vol. V*. Tradução: Inês Autran Dourado Barbosa – Forense Universitária, 2004a.

FRANCASTEL, Pierre. *Pintura e Sociedade*. São Paulo: Martins Fontes. 1990.

- FRIED, Michael. *Contre la théâtralité, du minimalisme à la photographie contemporaine*. Tradução: Fabienne Durand-Bogaert, Éditions Gallimard, 2007.
- FRIED, Michael. *Why photography matters as art as never before*. Yale University Press, 2008.
- FRIZOT, Michel. *A new history of photography*. Köln: Köneman. 1998.
- GOVEIA, Fábio. Cartões postais de Vitória: vistas de uma idade invisível. Tese de doutorado em Comunicação Social na UFRJ, orientada por Mauricio Lissovsky e defendida em 2011.
- GULLAR, Ferreira. “Teoria do não-objeto”. Edição do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil como contribuição à II Exposição Neoconcreta, realizada no salão de exposição do Palácio da Cultura, Estado da Guanabara, de 21/11 a 20/12 de 1960. <http://poars1982.wordpress.com/2008/02/28/teoria-do-nao-objeto-ferreira-gullar/> Acessado em 29/09/2011.
- HAMBOURG, Maria Morris & Christopher, Phillips. *The New Vision: Photography Between the World Wars*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1989.
- HEINICH, Natalie. “Art Contemporain et fabrication de l’inauthentique”. Terrain, Revue d’ethimologie d’europa, n. 33, septembre 1999. <http://terrain.revues.org/document2673.html>
- HERÁCLITO DE EFESO. In: *Pré-socrático*. Coleção Pensadores. São Paulo: Editora Nova Cultura, 1996.
- HERZOGENRATH, Wulf. In: *Distância e Proximidade*. Tradução: Lidia Lemos. Catálogo da exposição apresentada no Instituto para Relações com o Estrangeiro em Stuttgart, 2004.

- HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*. Tradução: Sergio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, Rio de Janeiro, 2000.
- IELPO, Rodrigo Silva. *Perec et l'épuisement de l'histoire*. Tese de doutorado orientada por Edson Rosa da Silva, defendida na École Doctorale Langue, Littérature, Image da Université Paris-Diderot (Paris 7), 2010.
- KRACAUER, Siegfried. *O Ornamento da Massa: ensaios*. Tradução: Carlos Eduardo Jordão Machado, Marlene Holzhausen. São Paulo: Kosac Naify, 2009.
- KRACAUER, Siegfried. *Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*. Tradução: Daniel Banchard e Claude Orsoni. Paris: Flammarion, 2010.
- KRAUSS, Rosalind. *Escultura no Campo Ampliado*. Arte & Ensaios, 129-37. Rio de Janeiro: Revista do Programa de pós-graduação em artes visuais/ EBA/ UFRJ, ano XV, número 17, 2008.
- KRAUSS, Rosalind, *A voyage to the North Sea, art in the age of post-medium condition*, Thames and Hudson, 1999.
- LATOUR, Bruno. *Nunca fomos modernos, ensaio de antropologia simétrica*. Tradução de Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro, Ed. 34, 1994.
- LANGE, Susanne. *Bernd and Hilla Becher*. Cambridge, MA: MIT Press, 2007.
- LEAL, Miguel. *A verdade da mentira. O museu como dispositivo ficcional na obra de Marcel Broodthaers* in Revista de Comunicação e Linguagens, nº 32, Lisboa, Relógio de Água, Julho de 2003. http://www.virose.pt/ml/textos/v_m_completo.html
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Tradução: Bernardo Leitão. Campinas: Editora Unicamp, 2003.

- LE MOINE. *Diplomatique – pratique ou Traité de l'arrangement des archives et trésors des chartres*. Metz: Joseph Antoine, Imprimeur ordinaire du Roi, 1765.
- LEVIN, Thomas, “Retórica do Index temporal. Narração vigilante e o cinema do tempo real”, *in*: *In Situ*, Revista de Cultura Urbana – Privacidade 05 e 06, Lisboa.
- LEVIN, Thomas. “O terremoto da representação: composição digital e a estética tensa da imagem heterocrônica”. *in* Fatorelli, Antonio & Bruno, Fernanda (orgs.) *Limiares da imagem, tecnologia e estética na cultura contemporânea*, Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. “Introdução à obra de Marcel Mauss”. *In Mauss, M., Sociologia e Antropologia, 2 vols.* São Paulo: EPU/Edusp, 1974.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *La pensée sauvage*. Paris: Collection Agora, Librairie Plon, 1962.
- LINDEPERG, Sylvie. *Nuit et Bruillard, un film dans l'histoire*. Paris: Odile Jacob, 2007.
- LIPPERT, Werner & SCHADEN, Christoph (editores). *Der Rote Bulli, Stephen Shore and the New Düsseldorf Photography*. Catálogo da exposição no NRW- Forum Kultur und Wirtschaft, em Düsseldorf, 2010.
- LISOVSKY, Mauricio. *O dedo e a orelha: ascensão e queda da imagem nos tempos digitais*. *in* Acervo: Revista do Arquivo Nacional. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1993.
- LISOVSKY, Mauricio. *A fotografia e a pequena história de Walter Benjamin*, dissertação orientada por Marcio Tavares D’Amaral, 1995.
- LISOVSKY, Mauricio. *O Refúgio do Tempo: Investigação sobre a origem da fotografia moderna*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.

- LISSOVSKY, Mauricio. "4 + 1 dimensões do arquivo". In: Mattar, Eliana (org.) *Acesso à informações e política de arquivos*, Rio de Janeiro, 2004, p. 47-63.
- LISSOVSKY, Mauricio. *A Máquina de Esperar, origem e estética da fotografia moderna*, Rio de Janeiro, Mauad X, 2008.
- LISSOVSKY, Maurício. *Viagem ao país das imagens*. In: Furtado, Beatriz (Org.). *Imagem Contemporânea Vol. 1*. São Paulo: Hedra, 2009.
- LISSOVSKY, Mauricio. *Dez proposições acerca do futuro da fotografia e dos fotógrafos do futuro*, 2010.
- MACIEL, Katia (org.) *Cinema sim, narrativas e projeções/ ensaios e reflexões*. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.
- MACIEL, Katia (org.). *Transcineamas* . Rio de Janeiro, Contra Capa, 2009.
- MELENDI, Maria Angélica. "Bibliotheca ou das possíveis estratégias da memória". In: Rennó, Rosângela. *O arquivo universal e outros arquivos*. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.
- MIGLIORIN, Cézar. "Carlo Magno: do privado para o político." *Cinética: cinema e crítica*. <http://www.revistacinetica.com.br/carlosmagno.htm> (acesso em 25/02/2012)
- MOSES, Stéphane. "L'idée d'origine chez Walter Benjamin", in Wismann, Heiz (org.) *Walter Benjamin et Paris*. Colloque International, edité par Heinz Wismann, 27-29 juin 1983, Paris: Cerf, 1986.
- NAVAS, Adolfo M. "Do avesso de um buraco, ou outra fronteira". Site do artista Marcos Chaves, 2006. http://www.marcoschaves.net/textos/pdf/adolfonavas_pt_aves-soburaco.pdf (acesso em.26/02/2012).

NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*. Tradução: Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, São Paulo, 2006.

NUCCI, Angela. *Os novos sistemas de ensino da arte: K. Maliévitch e a revolução artístico pedagógica na Rússia*. Texto apresentado no III Encontro de História da Arte – IFCH. www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2007/NUCCI,%20Angela.pdf

PANOFSKY, Erwin. *A Perspectiva como forma simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1993.

PARENTE, André. «A forma cinema, variações e rupturas ». In: Maciel, Katia (org.). *Transcinemas*. Rio de Janeiro, Contra Capa Livraria, 2009.

PANOFSKY, Erwin. *A Perspectiva como forma simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1993.

PARENTE, André. «A forma cinema, variações e rupturas ». In: Maciel, Katia (org.). *Transcinemas*. Rio de Janeiro, Contra Capa Livraria, 2009.

PEREC, Georges & White, Cuchi. *L'oeil ébloui*. Paris : éditions du Chêne / Hachette, 1981.

PEREC, Georges. *Penser/ Classer*. Éditions du Seuil, 2003.

PEVSNER, Nicholas. *Os pioneiros do desenho moderno*, de Wilian Morris a Walter Gropius. Tradução : João Paulo Monteiro. São Paulo : Martins Fontes, 1995.

POMIAN, Krysztof. *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Veneza, XVI-XVIII siècle*. Paris : Éditions Gallimard, 1987.

RANCIÈRE, Jacques. *Le spectateur émancipé*. Paris, La Fabrique Éditions, 2008.

RAULET, Gerard. *Walter Benjamin*. Colection Ellipses, 2000.

- RECHT, Roland. “La mise en ordre: note sur l’histoire du catalogue”. *Du catalogue*, edição de numero 56/57, revista Les Cahiers du Musée National d’Art Moderne, été-automne 1996 (Éditions du Centre Georges Pompidou).
- RENNÓ, Rosângela. *O arquivo universal e outros arquivos*. São Paulo, Cosac & Naif, 2003.
- REY, Alain (dir.). *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris: Le Robert, 1994.
- RIBAS, Cristina. “Estratégia de arquivo: a arqueologia como método de estudo da especificidade/imprecisa da arte”. In: *Conccinitas: arte, cultura e pensamento*. Ano 9, vol. 2, número 13, Revista do Instituto de Artes da UERJ. Rio de Janeiro: UERJ, 2008.
- ROLNIK, Suely. “Furor de Arquivo”. In: *Arte e Ensaio*, número 19, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, EBA/UFRJ (pp.195-209) Rio de Janeiro, 2009.
- ROSSET, Clément. *Le réel et son double: essai sur l’illusion*. Paris: Gallimard, 1984.
- ROUILLÉ, André. *La photographie: entre document et art contemporain*, France, Édition Gallimard, 2005.
- ROUSSAT, Mathilde. *Ordre des images de l’autre, ordre des savoirs sur l’autre. Les fonds photographique ancien de la Société d’anthropologie de Berlin, 2008*. http://www.perspectivia.net/content/publikationen/discussions/discussions-1-2008/rous-sat_ordre . Acessado em 01/03/2012.
- SANDER, August. *Hommes du XXème siècle, portraits photographiques, 1892-1952*. Texte de Ulrich Keller. Tradução.Denis Messier. Paris: Editions du Chêne, 1980.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *A Imagem Precária: sobre o dispositivo fotográfico*. Cam-

pinas: Papyrus, 1996.

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

SIBILIA, Paula. *O show do Eu, a intimidade como espetáculo..* Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2008.

SIEREK, Karl. *Images Oiseaux. Aby Warburg et la théorie des médias*. Tradução de Pierre Rusch. Paris: Klincksieck, 2009.

SIMONDON, Gilbert. *Imagination et Invention (1965-1966)*. Paris: Les Édition de la Transparence, 2008.

SOULAGES, François. *Esthétique de la Photographie, La perte et le reste*. Paris: Armand Colin cinema, 2005.

SOUZA DIAS, Susana. "Les archives et la dénégation de la mémoire". In: Soulages, François & Verhaeghe, Julien.(orgs.). *Photographie, médias et capitalisme*. Paris: L'Harattan, 2009.

TAMISIER, Marc. *Sur la photographie contemporaine*. Paris: L'Harmattan, 2007.

TRAVASSOS, Milena. *Reconfigurações do alegórico no contemporâneo*. Fortaleza: Expressão Grafica e Editora, 2010.

TUCHERMAN, Ieda. "Michel Foucault, hoje, ou ainda: do dispositivo de vigilância ao dispositivo de exposição da intimidade". In: *Revista Famecos*. Porto Alegre: PUC-RS, 2005.

TUCKER, Susan; Ott, Katherine; Buckler, Patricia. *The Scrapbook in American Life*. Temple University Press, 2006.

- VERHAEGHE, Julien.. “Vers une photographie du corps micropolitiques: Andreas Gursky”, In: Couanet, Catherine; Soulages, François; Tamisier, Marc. *Politiques de la photographie du corps*. Paris: Klincksieck, 2007.
- VERHAEGHE, Julien. “Taxinomie e temporalité: le glissement du regard”. In: Soulages, François (org.) *Photographie & Contemporain à partir de Marc Tamiser*. Paris: L’Harmattan, 2009.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- ZIEGLER, Ulf Erdmann. “O léxico industrial de Hilla e Bernd Becher”. Entrevista publicada na revista *Zum*. São Paulo: Instituto Moreira Salles (IMS), 2011.
- ZILIO, Carlos. *A Querela do Brasil, A questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari / 1922-1945*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.
- ZOURABICHVILI, François. *Vocabulaire Deleuze*. Paris: Ellipses, 2003.
- ZUÑINGA,, Rodrigo. Estética de la Demarcación, *Ensayo sobre el Arte en los límites del Arte*. COLECCION TEORIA. Santiago do Chile: Departamento de Teoria de las Artes, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2010.
- ZWEIT, Armin. *Objectivités. La photographie à Dusseldorf*. Paris: Musée National d’Art Moderne de la ville de Paris, 2008.



Torre de Mina, Mina Dutemple,
Valencienne, Nord-Pas-de-Calais, France, 1967.

Elevador de Grão, Bluffton, Ohio,
Estados Unidos, 1987.

Alto-forno, Youngstown, Ohio,
Estados Unidos, 1981.

Forno de cal, Brielle, Holanda, 1968.



Torre de Refrigeração, steelworks,
Ebbw Vale, South Wales,
Grã Bretanha, 1996.

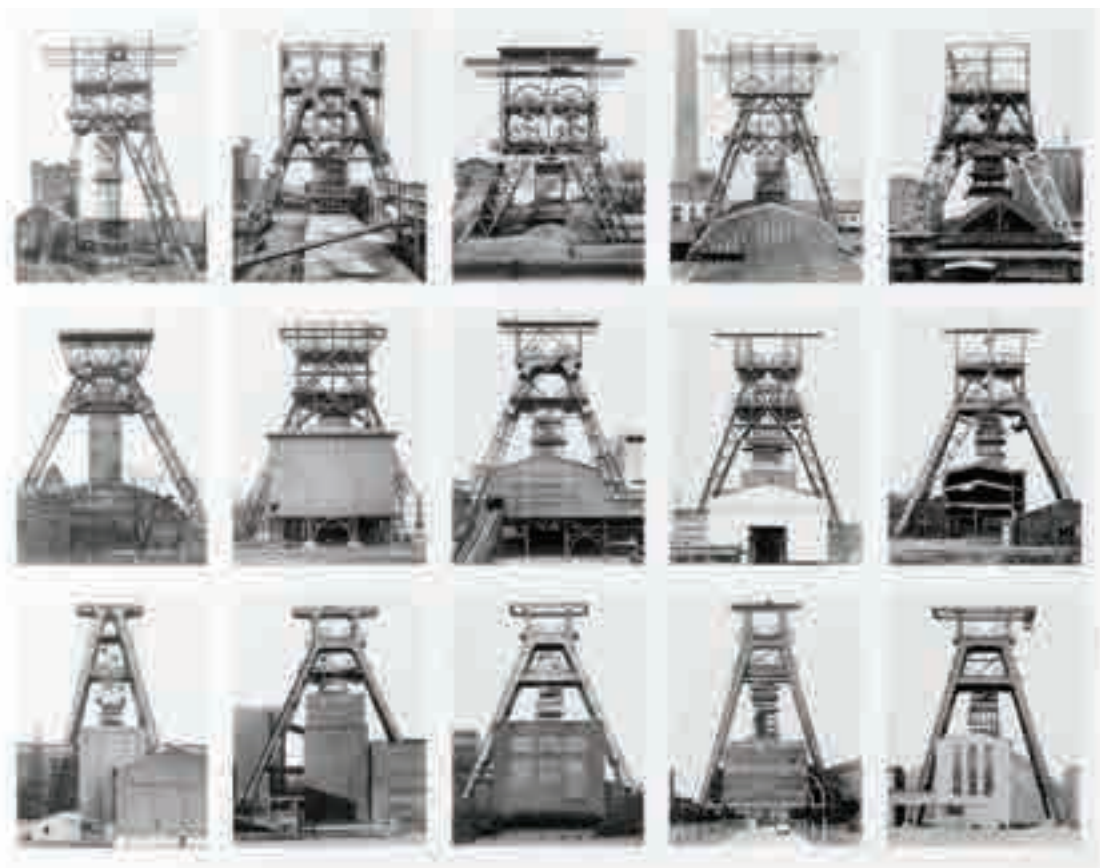
Torre de refrigeração, steelworks,
Distrito de Haspe, Hagen, Alemanha, 1969.

Castelo d' água, Diepholz,
Alemanha, 1979.

Gasômetro, Wuppertal,
Alemanha, 1963.



Gasômetro, Jersey City, New Jersey, Estados Unidos, 1981.



Torres de mina, Bélgica, Alemanha, França, 1965-1996.

Casas enxaimel, região industrial de Siegen, Alemanha, 1959-1973.

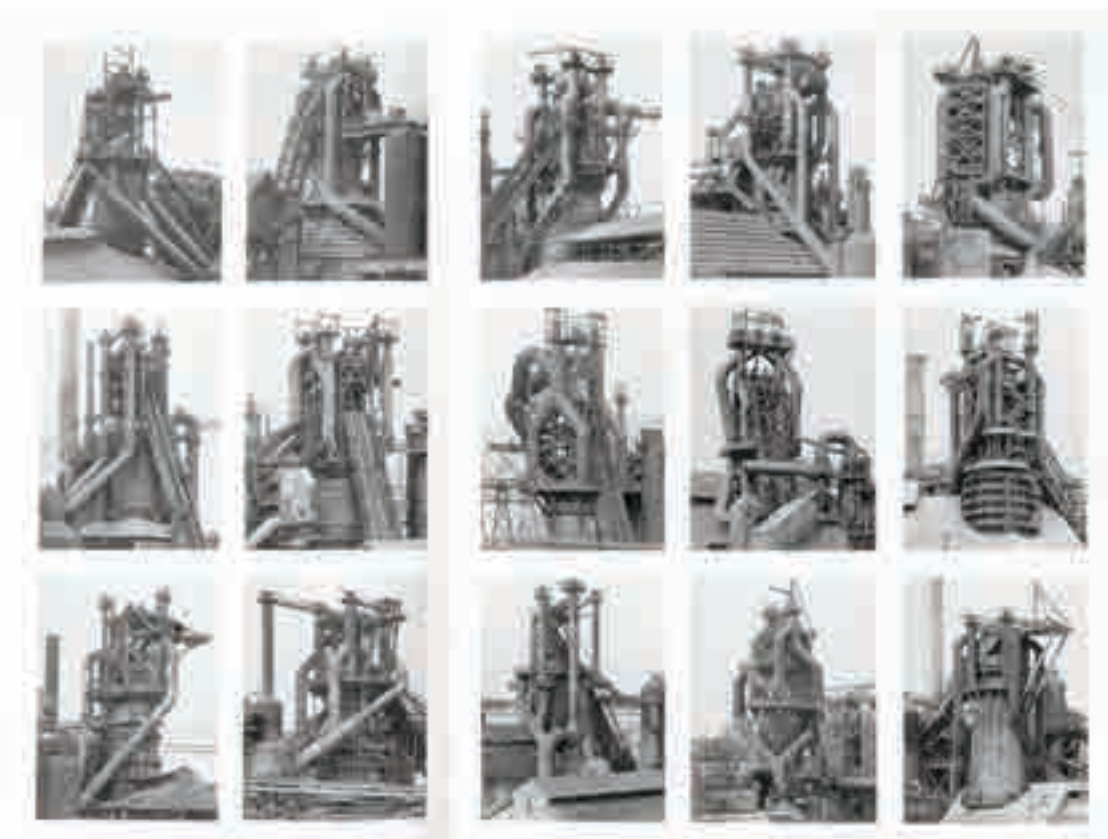
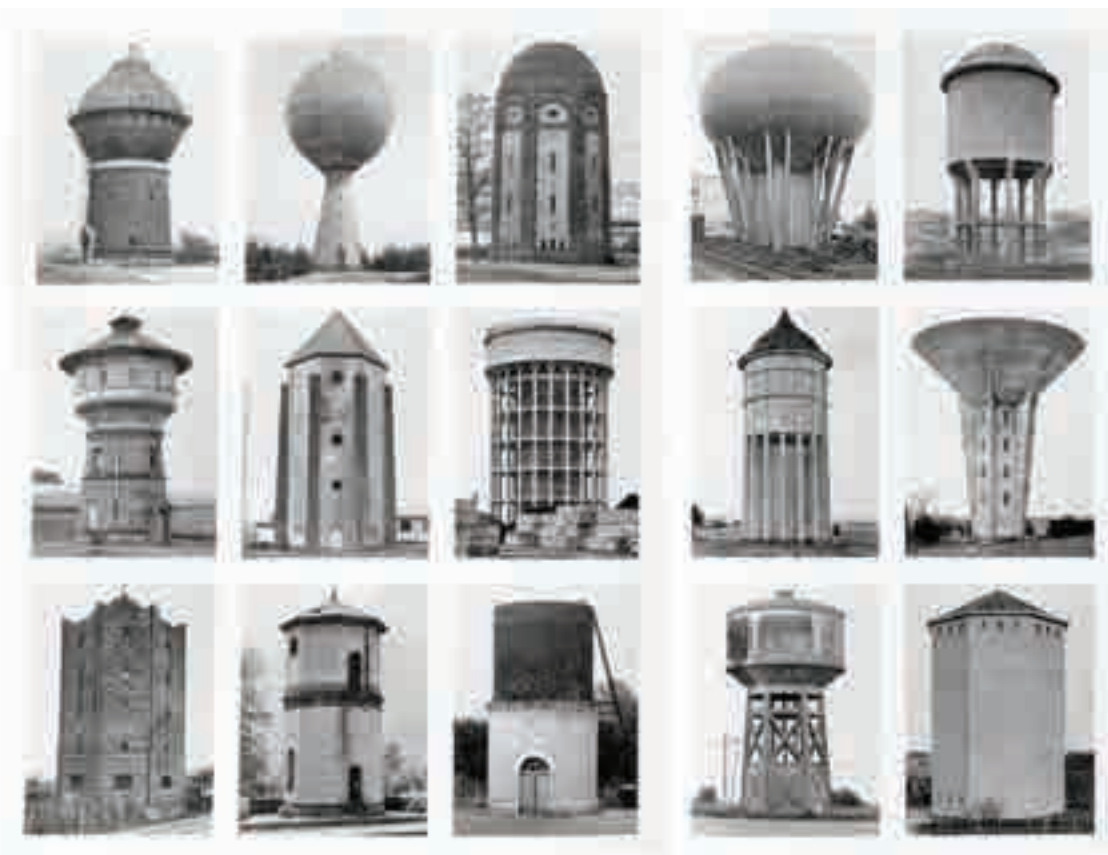


Gasômetros, Belgica, Alemanha, Inglaterra, Estados Unidos, 1965-1992.

Caixas d'água, Nova York, Estados Unidos, 1978-1979.



Transformador em Nähe Von Hagen, Ruhrgebiet, 1973, 8 vistas.



Varição de castelos de água, Bélgica, França, Grã-Bretanha, Itália e Estados Unidos, 1970-1997.

Altos-fornos, Estados Unidos, 1978-1986.

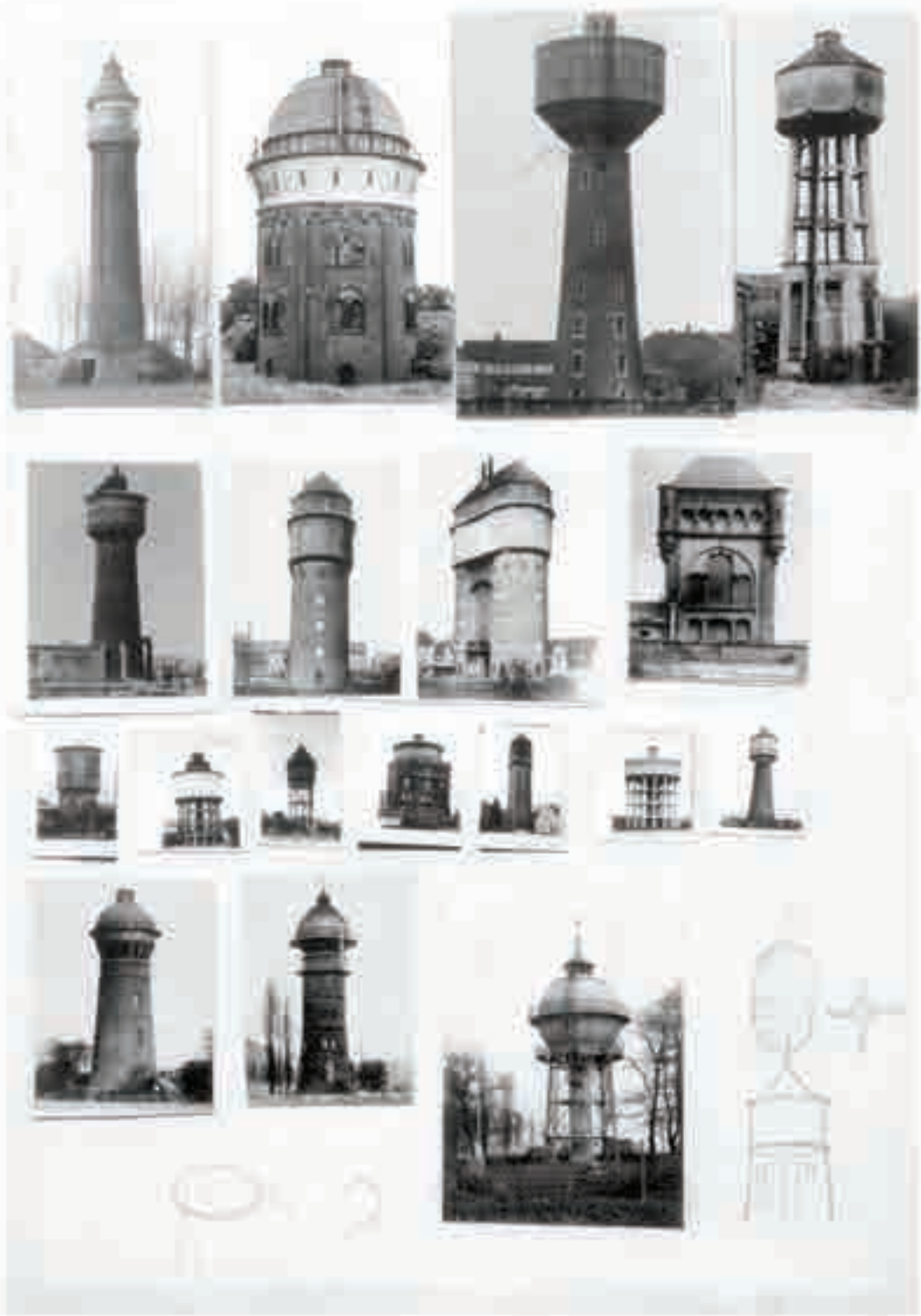


Castelos d'água, Alemanha, 1965-1982.

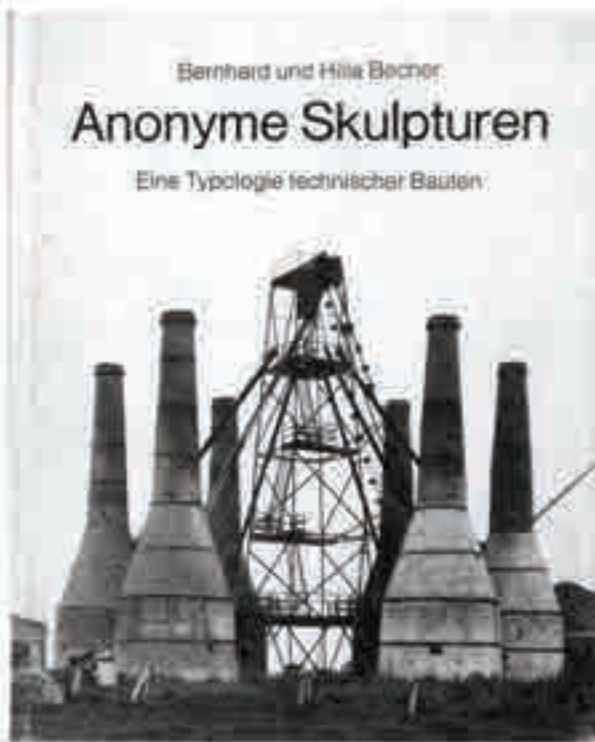


Torre de extração em Beringen, Bélgica, 1991. Hilla Becher aparece no alto da plataforma, à esquerda.

Bernd Becher fotografando no norte da Inglaterra em 1968.



Colagem (estudo), 1967.



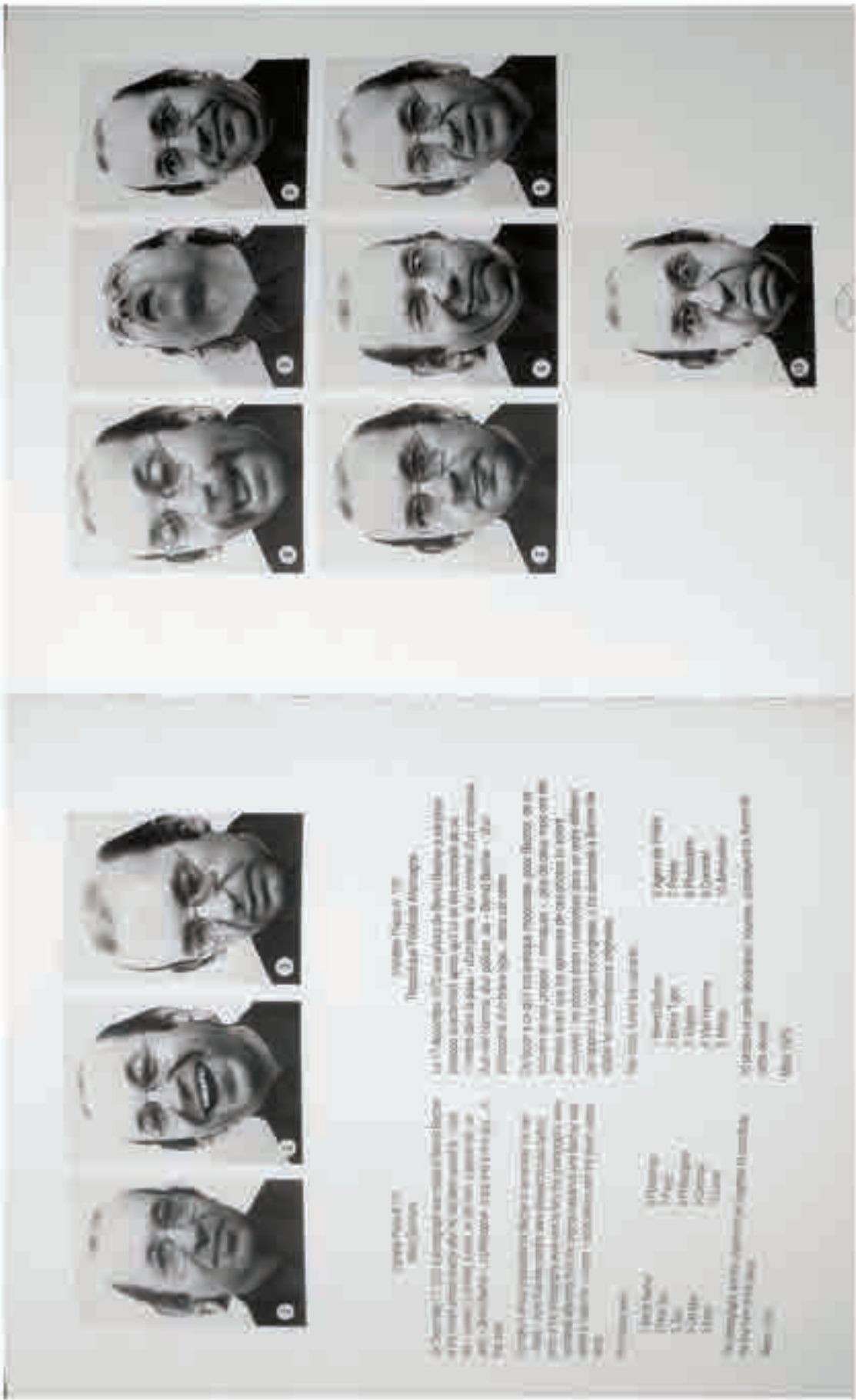
Vista da Instalação para “Bernd und Hilla Becher. Typologien Industrieller Bauten”, exposição no K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 2003-2004.

Primeiro livro, publicado em 1970.



Colagem, 1957.

Ateliê com a mesa de trabalho dos Becher, na casa (uma antiga fábrica de papel) que habitaram até 2003, em Keiserswerth, outrora uma vila que hoje é parte de Düsseldorf.



1973 - Peaces n. 101
 Peaces n. 101

1. 1973 - Peaces n. 101
 Peaces n. 101

2. 1973 - Peaces n. 101
 Peaces n. 101

3. 1973 - Peaces n. 101
 Peaces n. 101

4. 1973 - Peaces n. 101
 Peaces n. 101

5. 1973 - Peaces n. 101
 Peaces n. 101

6. 1973 - Peaces n. 101
 Peaces n. 101

7. 1973 - Peaces n. 101
 Peaces n. 101

8. 1973 - Peaces n. 101
 Peaces n. 101

9. 1973 - Peaces n. 101
 Peaces n. 101

10. 1973 - Peaces n. 101
 Peaces n. 101

11. 1973 - Peaces n. 101
 Peaces n. 101

12. 1973 - Peaces n. 101
 Peaces n. 101

13. 1973 - Peaces n. 101
 Peaces n. 101

14. 1973 - Peaces n. 101
 Peaces n. 101

15. 1973 - Peaces n. 101
 Peaces n. 101

16. 1973 - Peaces n. 101
 Peaces n. 101

17. 1973 - Peaces n. 101
 Peaces n. 101

18. 1973 - Peaces n. 101
 Peaces n. 101

19. 1973 - Peaces n. 101
 Peaces n. 101

20. 1973 - Peaces n. 101
 Peaces n. 101

21. 1973 - Peaces n. 101
 Peaces n. 101

22. 1973 - Peaces n. 101
 Peaces n. 101

23. 1973 - Peaces n. 101
 Peaces n. 101

24. 1973 - Peaces n. 101
 Peaces n. 101

25. 1973 - Peaces n. 101
 Peaces n. 101

26. 1973 - Peaces n. 101
 Peaces n. 101

27. 1973 - Peaces n. 101
 Peaces n. 101

28. 1973 - Peaces n. 101
 Peaces n. 101

29. 1973 - Peaces n. 101
 Peaces n. 101

30. 1973 - Peaces n. 101
 Peaces n. 101

Douglas Huebler. *Variable Peaces, n. 101* (1973).