

A fotografia como dissolução e escrita da memória

Rízzia Rocha

Professora no departamento de filosofia da UFES em Vitória/ES. Doutora em Estética e Filosofia da Arte pela UFMG com estágio doutoral na *Hochschule für Grafik und Buchkunst* na Alemanha.

rizziasoares@gmail.com

Resumo: Na década de 1960 a prática do arquivo se torna frequente na produção artística. O arquivo também surge como metáfora do tempo, da memória e do esquecimento de uma cultura. A imobilização do tempo numa imagem mnemônica é ativada por uma espécie de coação em que as representações entre sujeitos ou entre sujeitos e coisas estão próximas do colapso ou do desaparecimento. “Aquilo que sabemos que, em breve, não teremos diante de nós torna-se imagem”, afirma Walter Benjamin. Nesse contexto, a fotografia desempenha um duplo papel: ela é agente da dissolução da memória, com sua oferta compulsiva de imagens, e meio de registro para a formação da história. Este trabalho tem como proposta pensar a apropriação da imagem fotográfica pelo meio artístico e como essa tensão entre esquecimento e memória resulta em outra historiografia da arte.

Palavras-chaves: arte contemporânea, história, memória, arquivo, crítica.

Photography as dissolution and writing of memory

Abstract: In the 1960s the practice of archiving became frequent in artistic production. The archive also appears as a metaphor of time, memory and forgetfulness of a culture. The immobilization of time in a mnemonic image is activated by a kind of coercion in which the representations between subjects or between subjects and things are near collapse or disappearance. “What we know we will soon not have before us becomes an image”, says Walter Benjamin. In this context, photography plays a double role: it is the agent of the dissolution of memory, with its compulsive supply of images, and medium of recording for the construction of history. This work intends to think about the appropriation of photographic image by the artistic field and how this tension between forgetting and memory results in another historiography of art.

Key-words: contemporary art, history, memory, archive, criticism.

Recebido em 31 de janeiro de 2018. Aceito em 05 de agosto de 2018.



Em abril de 2017 a Galeria Homero Massena, uma das galerias de arte da cidade de Vitória, no Espírito Santo, recebeu uma exposição intitulada “Daqui começo o mundo” do fotógrafo Gui Castor, com curadoria de Júlio Martins (Figuras 1 e 2). A exposição reunia parte do trabalho de arquivo do artista, que contava com imagens de viagens por cidades dos Estados Unidos e Japão, até trechos de um curta gravado em uma antiga colônia construída no interior da Grande Vitória para abrigar pessoas com hanseníase. Gui Castor coleciona imagens fotográficas e audiovisuais e sua seleção inaugura o mundo, em sua primeira exposição individual, numa referência à obra de Cícero Dias, “Eu vi o mundo... Ele começava no Recife”.



Figura 1 – Homem no espaço, 2016.



Figura 2 – Protect ya heart.

A fotografia, quando serve a rememoração, é uma imagem do passado de caráter ambíguo: ela é atualização da falta. No arquivo como prática artística crescente, a partir da popularização dos meios de reprodução técnica, a tensão temporal que constitui a história é instaurada de maneira exemplar. Arquivos são registros de uma ausência que se revela no presente, os quais levam a uma experiência temporal plena de tensões. Muitos artistas se concentram na prática do arquivo, que na década de 1960 era um meio frequente nas produções de arte. Essa recorrência se dá também, dentre outros motivos, pela apropriação de objetos para o espaço da arte e pelo acúmulo de registros de trabalhos efêmeros característicos da contemporaneidade¹.

Como forma de lidar com a efemeridade, o arquivo surge como metáfora do tempo, da memória e do esquecimento de uma cultura. Pensemos a respeito de alguns importantes arquivos desde sua apropriação como forma de produção artística. Um expoente desse tipo de produção é o trabalho de Gerhard Richter, artista alemão que vivenciou a Alemanha dividida, morando no lado oriental e se mudando para o lado ocidental do país em 1961. Ele é um dentre outros artistas europeus que em meados da década de 1960



realizava projetos centrados na composição de arquivos. Seu trabalho, denominado *Atlas*, reúne fotografias dispondo-as em painéis numa ordenação aparentemente monótona tanto em termos formais quanto iconográficos. (Figuras 3 e 4).



Figura 3 – *Atlas*, 1960



Figura 4 – *Atlas*, Quadro 3, 1962

A coleção monumental de Richter, que compõe seu *Atlas*, não encontra correspondência na narrativa do álbum familiar e na coleção amadora. Mesmo retirando muitas imagens de jornais e revistas, sua seleção não se limita ao método do fotojornalismo, e seu sistema de imagens de vigilância e espetacularização, ou da publicidade e da moda, focadas no estímulo fetichista. O *Atlas* foge a essas ordens narrativas, as quais também não servem a sua leitura. E para dar uma ideia de sua amplitude, em 2016 o *Atlas* foi publicado na forma de livro em quatro volumes pela editora Walther König, totalizando 828 páginas com mais de 5 mil imagens numa edição limitada e de alto custo. Mas o que autor pretendia com essa reunião de imagens?

Em sentido geral, um atlas é a denominação de conhecimentos sistematizados, apresentados num quadro de consulta de dados, com o objetivo de recordar ou fixar informações, por isso, o uso de atlas foi popularizado com o florescimento das ciências empíricas sendo adotado em quase todos os campos de pesquisa (astronomia, anatomia, geografia, etc). Com o declínio da experiência, decorrente do pensamento positivista que cresce no século XIX, o atlas cai em desuso no meio científico tornando comum sua utilização



na produção de sentidos metafóricos. August Sander, fotógrafo alemão nascido na segunda metade do século XIX, compõe um trabalho de mapeamento fisionômico que organiza os tipos da cidade moderna a maneira de um atlas. Walter Benjamin cita o trabalho de Sander em “Pequena história da fotografia”. Neste ensaio, o autor se refere ao fotógrafo como um dos primeiros a modificar o sentido do retrato reunindo uma série de rostos que em nada perdem para as galerias fisionômicas construídas por Eisenstein ou Podovkin nos primórdios do cinema russo². Sander, segundo o filósofo, parte de uma perspectiva científica para a realização de suas séries fotográficas, as quais oferecem uma vasta matéria para observação. O fotógrafo cataloga desde retratos de camponeses, conduzindo o espectador por vários estamentos sociais e profissões, passando pelos mais variados tipos. “Nessa tarefa imensa, o autor não se comportou como cientista, não se deixou assessorar por teóricos racistas ou por sociólogos, mas partiu, simplesmente, da ‘observação imediata’³. Assim, o atlas de traços fisionômicos produzido por Sander modifica o sentido do rosto humano na fotografia. Nessas imagens a unicidade da pessoa é esvaziada para dar lugar aos tipos que habitam as cidades em meados de 1800. Nesses retratos captados para composição audaciosa do livro de imagens do fotógrafo alemão, Benjamin observa uma terna empiria, a qual, descreve ele nas palavras de Goethe, “se identifica intimamente com o objeto e com isso transforma-se em teoria”⁴.

O uso metafórico do atlas como meio de ordenação do conhecimento também foi adotado pelo historiador alemão Aby Warburg. Em 1927 ele concebe o projeto *Mnemosyne Atlas* cuja ação se destina a reunir formas identificáveis de memória coletiva. Warburg morre deixando o projeto inacabado, mas até a data de seu falecimento montou mais de 60 painéis com cerca de mil fotos em cada um. Segundo anotações feitas pelo pesquisador, ele pretendia construir com esse projeto

(...) um modelo 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 europeia se situando temporariamente entre os parâmetros de sua história, da Antiguidade clássica ao presente⁵.

Warburg parte da certeza de que a memória social coletiva pode ser rastreada por meio dos níveis de transmissão cultural evidenciando uma relação inseparável entre o mnemônico e o traumático. Segundo afirmação de Walter Benjamin, apoiado nos estudos comportamentais da época, algo se torna uma inscrição mnemônica principalmente quando há uma tensão que se impõe sobre o aparelho psíquico do sujeito. O trauma é um dos meios pelos quais um acontecimento ganha força de se destacar do fluxo contínuo do tempo para se inscrever na memória.

Assim, é possível compreendermos a rememoração como uma fissura no tempo presente aberta pelo passado. Uma imagem de outrora que interrompe o curso cotidiano colocando-o em questão. Essa é uma das experiências propostas pelo arquivo. Embora essa prática de coletar imagens tenha se tornado frequente no meio artístico do pós-guerra, evidenciando a incerteza e precariedade da ordenação do tempo, Alexander Rodchenko e John Heartfield já trabalhavam com a fotomontagem, dispondo uma estética da descontinuidade e fragmentação comuns à experiência urbana. Seus trabalhos deixavam entrever as falhas da crença na unidade e totalidade do sujeito e do mundo contradizendo um sentido uno de história.

O *Atlas* de Gerhard Richter está carregado da atmosfera alemã do pós-guerra que busca sobreviver entre o constrangimento da história coletiva e a repressão de um passado recente. Nessa mesma época, o uso de imagens pelos novos meios de comunicação satura a paisagem com apelos ao consumo e a reprodutibilidade técnica das obras de arte enfraquece a força aurática dos ícones tradicionais da cultura. Richter procura lidar com a possibilidade de construção da memória em um momento de negação da história coletiva, no qual a exploração das imagens pela cultura de massa age como um meio de repressão da reflexão sobre o



significado das próprias representações. Dessa forma, não é acidental que os primeiros painéis do *Atlas* sejam compostos por fotografias dos membros da família do artista assim como Benjamin usa exemplos do seu álbum particular em “Pequena história da fotografia”. Essas imagens constituem um ponto de partida para o começo de uma reflexão entre a fotografia e a memória histórica que ela origina. A fotografia assume essa dupla ação de enfraquecer a experiência mnemônica tradicional ao mesmo tempo em que dispõe um meio para construção da memória nas relações familiares. A fotografia de família gera uma marca mnemônica que pode ser definida de formas distintas, como descreve Benjamin Buchloh em seu ensaio sobre o trabalho do artista alemão: ela pode ser lida como a marca do código genético e hereditário, que funda uma teoria protorracial, como pensava Richard Semon, professor de Aby Warburg, ou, ainda, ela pode rastrear uma estrutura psicossocial como Freud define a memória psíquica⁶. Na reflexão sobre a imagem de família a força mnemônica conecta-se ao passado e sua influência sobre o presente poderia ser verificada como “processos materiais, alternadamente certificando e atacando – tal como na fotografia – a formação da identidade”⁷ ao oscilar entre proximidade e distância.

O arquivo de recordações de Richter é composto não só da experiência pessoal de perda da estrutura familiar e das marcantes mudanças no contexto geográfico e político, quando o artista deixa a Alemanha Oriental para viver na Alemanha Ocidental, mas também das mudanças de função e estrutura da própria imagem fotográfica. Os vários recortes de jornal inseridos no *Atlas* revelam o encontro com a cultura de massa no ocidente, a qual Richter, até sua mudança, não conhecia, já que a publicidade era proibida na República Democrática Alemã. Assim, a construção da identidade pública através dos meios de comunicação de massa e a construção da imagem privada pela fotografia de família são justapostas nos painéis do *Atlas*. Identidade pública e imagem privada interagem entre si formando um campo de deslocamento, repressão e representações responsáveis por constituir a memória. Essa construção complexa é desenvolvida por meio das imagens que passam a intermediar a vivência urbana desde a modernidade.

Testemunhos da perda, os arquivos mantêm uma função ambígua enquanto imagem daquilo que não temos mais diante de nós. Na organização de seu conjunto de registros, um arquivo tem suas imagens classificadas e hierarquizadas segundo as intenções que orientam sua montagem. Como consequência, a descontinuidade entre as imagens é revelada na liberdade da montagem, o que nos leva a refletir sobre os acervos dos museus. Esses redutos protetores da história da arte têm seus arquivos, ou suas coleções, montadas, organizadas e hierarquizadas constelando uma narrativa histórica; e qual é a imagem da história que os museus apresentam?

De acordo com Arthur Danto, os museus são tidos como lugares onde é possível adquirir conhecimento de duas classes: conhecimento da arte em si e o conhecimento da arte como produto cultural descobrindo em que ela se define e se relaciona com diversas culturas. O segundo caso é comum aos museus de antropologia. Estes, na verdade, remetem às origens do que Danto chama de os grandes museus do mundo ocidental (Louvre, Metropolitan, Prado, Uffizi)⁸. No primeiro caso, não há dúvida, falamos da arte estrita, a arte como construção majoritária da cultura europeia e que Danto chama de “arte em si”⁹. Em suas coleções de objetos os museus regulam e autorizam a produção de discursos sobre a arte sustentando uma imagem pretensamente universal de sua história.

Um dos problemas centrais para a teoria benjaminiana se concentra no modo de produção da História. A história em seu elemento épico, ou seja, forjada a partir de uma falsa narrativa que encontra na continuidade a sua norma, deve ser abandonada. Ela não pode ser tomada como uma concatenação ordenada das relações de causa e efeito entre eventos. Por isso Benjamin encontra, na figura do colecionador, uma nova ordem. Os trabalhos de Gerhard Richter e Aby Warburg, apresentam um espaço de constituição histórica que não



advém de um princípio épico, mas construtivo. Essas coleções dão acesso àquilo que o presente costuma obstar, pois o colecionador recolhe o produto comezinho do tempo. Não há objeto insignificante para ele. Nas coleções o objeto é inscrito em outra ordem de sentido. A técnica de arquivo atua contra os cânones da história porque não compreende o passado como um produto cultural fechado, mas sim como algo aberto que instaura, no presente, outra ordem de sentido.

Nesse contexto, a exposição “Daqui começo o mundo” sugere, de forma audaciosa, outra perspectiva. Ela chama atenção não para o sujeito previamente determinado, àquele que detém autoridade para escrever uma história pretensamente universal, mas atribui o estatuto de sujeito àquele que vem ao ponto de vista. Esse movimento concreto, que parte de um espaço determinado com força de interferência no mundo, é o princípio da crítica segundo Walter Benjamin: a crítica, pensamento ativo, é uma questão de justo distanciamento. Ocupar um ponto de vista é ocupar um espaço a partir do qual o mundo é constelado. Nesse sentido, a perspectiva do sujeito funda o mundo e abre espaço para o questionamento da história tradicional. Tal impulso leva a uma mudança fundamental na apreensão do objeto artístico, porquanto essa ação se baseia na cultura visual que depende da memória e da capacidade analítica e comparativa das obras, ou seja, de uma vivência da arte. No entanto, não é necessário à arte que ela seja sempre compreendida desde o *corpus* de imagens formado pela história tradicional, exposto nas paredes dos museus e reproduzido nos manuais de história da arte. Consequentemente, não é necessário pensar a arte a partir de um *corpus* conceitual restrito. A distinção entre uma ideia de arte que se constitui como matéria para uma história normativa da arte e a produção artística como parte das manifestações culturais e, portanto, tão plural como são as várias culturas, modifica o modo de apreensão da obra de arte singular habituada ao conceito de arte como objeto estético segregado da vida. Essa mudança abre caminho para uma reflexão autocrítica da produção, recepção e lugar social da arte reconfigurando as relações de conhecimento.

A história da arte coincide com a história dos museus. No final do século XVII, os meios acadêmicos dão origem aos primeiros museus inspirados nos antigos gabinetes de curiosidades. Só a partir do século XVIII, sob a influência do pensamento iluminista, são inaugurados os grandes museus europeus, alguns dos quais são consagrados até hoje. Os museus consolidam a separação entre arte e vida cotidiana fortalecendo os limites de distinção entre artistas e artesãos, arte popular e alta cultura. Essa história promoveu muitos equívocos, mas produziu uma herança significativa. Portanto, o que está posto em questão é a espécie de vínculo que se estabelece com esse patrimônio cultural. Uma cultura que se proclama soberana afirma não só o seu caráter etnocêntrico, mas ainda revela uma força de redução da diferença e da alteridade sobre outras culturas para ver nelas surgir a imagem do idêntico.

É a partir do reconhecimento de uma determinada cultura forjada como herança universal que tomamos distância para avaliar o conjunto. Ao tomarmos consciência da construção dessa história europeia como quimera de uma cultura uma precisamos nos instalar de novo em nossos edifícios e narrativas nos preparando para sobreviver à cultura, daqui começando o mundo. Nesse aspecto, a exposição de Gui Castor assinala uma resistência ao discurso do colonizador, figura que assombra o estado do Espírito do Santo o qual vive uma ameaça constante de ver surgir em sua capital um museu em homenagem à história de sua colonização.

Se para Danto a questão do fim da arte é uma questão sobre narrativas legitimadoras da arte¹⁰, “Daqui começo o mundo” exhibe um modo de reapresentar a história, por meio da montagem de arquivo, que não anula as diferenças e multiplicidades próprias da cultura. A referência a Cícero Dias não é acidental. Cícero frequentou exposições internacionais, morou fora do Brasil e viu o mundo, mas o mundo sempre começava no Recife.



NOTAS

1. COSTA. A metáfora do arquivo: do documento às imagens da arte. In: _____. A gravidade da imagem: arte e memória na contemporaneidade, p. 23.
2. BENJAMIN. *Magia e técnica, arte e política*, p. 102-103.
3. BENJAMIN. *Magia e técnica, arte e política*, p. 103.
4. *Ibidem*.
5. BUCHLOH, *Atlas de Gerhard Richter*, p. 197.
6. Cf. BUCHLOH, Benjamin. *Atlas de Gerhard Richter: o arquivo anônimo. Arte e Ensaios*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA, UFRJ, ano XVI, número 19, 2009. p. 195-209.
7. *Id.*, op. cit, p. 205.
8. DANTO. *El abuso de la belleza*, p. 182. (Danto, provavelmente, se refere aos museus modernos, embora essa relação entre o surgimento dos museus e a antropologia tenha se firmado com o hábito de trocas e saques de artefatos propiciado pelas grandes navegações ocorridas entre os séculos XVI e XVII. Nessa época surgem os gabinetes de curiosidades que incluíam toda sorte de objetos raros, exóticos ou maravilhosos advindos das mais diferentes culturas. No século XVII as galerias palacianas começaram a surgir evidenciando a divisão entre obras de arte e objetos antropológicos. A Universidade de Oxford, na Inglaterra, organiza o primeiro museu voltado para a educação do público. Os museus modernos, que se enquadram na categoria dantiana de “grandes museus do mundo ocidental”, estão voltados, primordialmente, para a arte em sentido estrito, ou seja, para arte majoritariamente europeia. Esse caso também inclui o “Metropolitan Museum” que nasce em 1870 contando como primeiras aquisições um sarcófago romano e 174 pinturas europeias.)
9. “*arte en sí*”. DANTO. *El abuso de la belleza*, p. 182.
10. Cf. DANTO. *Após da arte: arte contemporânea e os limites da história*. 1. Ed. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

REFERÊNCIAS

- BELTING, H. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas. vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BUCHLOH, B. *Atlas de Gerhard Richter: o arquivo anônimo. Arte e Ensaios*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA, UFRJ, ano XVI, número 19, 2009. p. 195-209.
- CASTRO, E. V. *Metafísicas Canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- CLASTRES, P. *Arqueologia da violência: pesquisas de antropologia política*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- COSTA, L. C. *A gravidade da imagem: arte e memória na contemporaneidade*. Rio de Janeiro: Quartet, 2014.
- DANTO. *Após da arte: arte contemporânea e os limites da história*. 1. Ed. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.



DANTO, A. C. *El abuso de la belleza*. Barcelona: Edicione Paidós, 2005.

WARBURG, A. Histórias de fantasma para gente grande: escritos, esboços e conferências. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.