

# Os lugares da memória:

a arte de arquivar e recordar

Anna Maria Guasch

Professora do Departamento de História da Arte Contemporânea na Universidade de Barcelona. Desde 2007 dirige *Cartography of Art Criticism and Visuality in the Global Age: New Methodologies, Concepts, and Areas of Study* ([www.culturasvisualesglobales.net](http://www.culturasvisualesglobales.net)). Dirige e coordena o *Global Art Archive*, um grupo de pesquisa que estuda arquivos e seu papel como uma ligação entre a memória coletiva e o desenvolvimento individual ([www.globalartarchive.com](http://www.globalartarchive.com)). Desde 1975 atua como crítica de arte em publicações nacionais e internacionais, e é responsável pela coleção Akal/Arte Contemporâneo.

**Resumo.** Este artigo está centrado em uma nova concepção criativa de arte como arquivo, desenvolvida nos anos 1960 por um grupo de artistas e teóricos da arte que compartilhavam de um interesse comum pela arte da memória individual, cultural e histórica e que tentavam compreender o aparentemente hermético sistema conceitual de onde partiam. Tanto de modo literal quanto metafórico, o arquivo é compreendido como um lugar em que a história cultural é legitimada. Entre as referências genealógicas à arte como arquivo, nosso estudo se centra em três projetos intelectuais do começo do século XX: *The Arcades Project*, de Walter Benjamin; *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg, e as séries fotográficas de August Sander. Todos os três projetos ficaram inacabados; eles renunciaram à sequencialidade e à linearidade. Também analisamos os diferentes usos artísticos do arquivo nos artistas Hans Peter Feldmann, Gerhard Richter, On Kawara, Rosangela Rennó, Fernando Bryce, The Atlas Group, Christian Boltanski, Hanne Darboven, Susan Hiller e Bernd & Hilla Becher.

**Palavras-chave.** memória, arquivo, índice, fotografia, atlas, cubo mágico, álbum.

## The places of memory: art as archive

**Abstract.** This article centres on a new creative conception of art as archive, developed in the 1960s by a group of artists and art theorists who shared a common interest in the art of individual, cultural and historical memory and who tried to understand the apparently hermetic conceptual system from which they depart. Both literally and metaphorically, the archive is understood as a place in which cultural history is legitimated. Among the genealogical references to art as archive, our study centres on three intellectual projects of the early 20th century: Walter Benjamin's *The Arcades Project*, Aby Warburg's *Atlas Mnemosyne*, and August Sander's photographic series. All three projects were unfinished; they eschewed sequentiality and linearity. We also analyse the different artistic uses of the archive in the artists Hans Peter Feldmann, Gerhard Richter, On Kawara, Rosangela Rennó, Fernando Bryce, The Atlas Group, Christian Boltanski, Hanne Darboven, Susan Hiller and Bernd & Hilla Becher.

**Keywords.** memory, archive, index, photography, atlas, bloc magique, album.



Desde o final da década de 1960 até a atualidade se constata entre artistas, teóricos e curadores de exposições uma constante criativa ou um *giro* em direção à consideração da obra de arte *enquanto arquivo* ou *como arquivo*<sup>1</sup>, que é o que melhor encaixa com uma geração de artistas que compartilham um interesse comum pela arte da memória, tanto a memória individual como a memória cultural<sup>2</sup>, a memória histórica e que buscam introduzir significado no aparentemente hermético sistema conceitual e minimalista do qual partem – a maioria dos artistas foi etiquetada como *conceituais*, mas seu recurso ao índice, aos sistemas modulares, à fotografia objetiva, à coleção, à acumulação, à sequencialidade, à repetição, à série,..., nada tem de *tautológico*, buscando antes transformar o material histórico oculto, fragmentário ou marginal em um fato físico e espacial. E nesses casos, o arquivo, tanto de um ponto de vista literal quanto de um metafórico, é entendido como o lugar legitimador para a história cultural. Como afirma o filósofo Michel Foucault (1972, p. 29), o arquivo é o sistema de “enunciabilidade” através do qual a cultura se pronuncia sobre o passado.

Tanto quando se faz referência à arquitetura do arquivo (ou complexo físico de informação) como à lógica do arquivo enquanto matriz conceitual de citações e justaposições, os materiais da obra de arte *enquanto arquivo* podem ser ou encontrados (imagens, objetos e textos) ou antes construídos, públicos e ao mesmo tempo privados, reais e também fictícios ou virtuais.

Neste último caso, o meio próprio da arte do arquivo seria a rede da Internet que confunde e recoloca os limites entre o privado e o público. A análise desta constante ou giro da obra de arte *enquanto arquivo* constitui o marco de definição do trabalho de uma série de artistas, Hans Peter Feldmann, Gerhard Richter, On Kawara, Rosangela Rennó, Fernando Bryce, The Atlas Group, Christian Boltanski, Hanne Darboven, Susan Hiller, Bernd & Hilla Becher, Thomas Ruff, Andreas Gursky, Thomas Struth e Pedro G. Romero. São artistas que, frente aos processos de abstração, tautologia e representação ilusionista que percorrem boa parte da arte atual, recuperam o conceito de memória e mesmo o de *arte da memória*, de que carece, por exemplo, a tautologia que define a arte conceitual. Esta recuperação da memória (‘recordar como uma atividade vital humana define nossos vínculos com o passado, e, as vias pelas quais recordamos nos definem no presente’) reabilita os necessários diálogos passado-presente e sincronia-diacronia, para além do triplo interesse (interesse pelo eu, pela realidade exterior e pela própria arte) que se aprecia em boa parte da arte do século XX, tanto nas vanguardas como nas neovanguardas.

O giro teria seus antecedentes mais imediatos na geração de artistas, filósofos, historiadores, historiadores da arte e fotógrafos ativos nas primeiras



décadas do século XX, interessados no papel da *memória cultural*, não desde uma perspectiva de diacronia temporal (conceito historicista e evolucionista ligado à cronologia linear), mas em termos de uma sincronia espacial que busca novos modelos de escritura e imagem do relato histórico. Neste contexto é preciso situar desde as técnicas da montagem, das práticas artísticas do *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg até as colocações dos historiadores da revista dos *Annales*.

### O arquivo: a memória e o conhecimento

Ao arquivo é possível associar dois princípios regentes básicos: a *mnéme* ou *Anamnesis* (a própria memória, a memória viva ou espontânea) e a *hypomnema* (a ação de recordar). São princípios que se referem à fascinação por armazenar memória (coisas guardadas como recordação) e de guardar história (coisas guardadas como informação) como contraofensiva à *pulsão de morte*, uma pulsão de agressão e de destruição que impele ao esquecimento, à amnésia, à aniquilação da memória.

Na gênese da obra de arte *enquanto arquivo* se encontra efetivamente a necessidade de vencer o esquecimento, a amnésia mediante a recriação da própria memória através de um interrogatório sobre a natureza das recordações. E o faz mediante a narração. Mas de modo algum se trata de uma narração linear e irreversível, mas se apresenta sob uma forma aberta, reposicionável, que evidencia a possibilidade de uma leitura inesgotável. O que demonstra a natureza aberta do arquivo na hora de apresentar narrações é o fato de que seus documentos estão necessariamente abertos à possibilidade de uma nova opção que os selecione e recombine para criar uma narrativa diferente, um novo corpus e um novo significado dentro do arquivo dado.

E isso dentro de um mundo (o mundo depois de Auschwitz e do Holocausto) que já não olha para a frente, e sim indiretamente para o passado, tomando a história e a memória como um de seus temas essenciais. E aqui não nos referimos à memória em sentido filosófico, psicológico ou neurofisiológico, mas antes à memória como arte mnemotécnica inventada pelos gregos, transmitida a Roma e dali à tradição ocidental<sup>3</sup>. Uma memória mais unida à tradição hermética (própria do Renascimento) do que aos enormes avanços tecnológicos e informáticos que nos falam da utopia de uma memória *infinita perfeita*, mas em última instância *prostética*:

Recordar como uma atividade vital humana define nossos vínculos com o passado, defende Andreas Huyssen, e as vias pelas quais nós recordamos nos definem no presente. Como indivíduos e integrantes de uma sociedade, necessitamos do passado para construir e ancorar nossas identidades e alimentar uma visão de futuro. (HUYSSSEN, 1994)



Por outro lado, Michel Foucault, tido por Gilles Deleuze como o *nouvel archiviste*<sup>4</sup>, pode considerar-se o primeiro a haver recuperado o arquivo na reflexão filosófica moderna. No pensamento de Foucault o termo arquivo não se refere nem ao conjunto de documentos, registros, dados, memórias que uma cultura guarda como memória e testemunho de seu passado, nem à instituição encarregada de conservá-los. Em *A arqueologia do saber*, Foucault defende que o arquivo é o que permite estabelecer a lei do que pode ser dito, o sistema que rege a aparição dos *enunciados* como acontecimentos singulares.

Para Foucault, a *arqueologia do saber* não se ocupa dos conhecimentos descritos segundo seu progresso em direção a uma objetividade que encontraria sua expressão no presente da ciência, mas daquela dos *enunciados*, entendendo por enunciado não o texto do discurso, mas antes dos fatos em si mesmos, o *puro acontecimento* da linguagem. O enunciado não é uma estrutura, mas uma função de existência, é *pura existência*, o fato de que um certo ente tenha lugar. É o *fora* da linguagem, o *estado bruto* de sua existência.

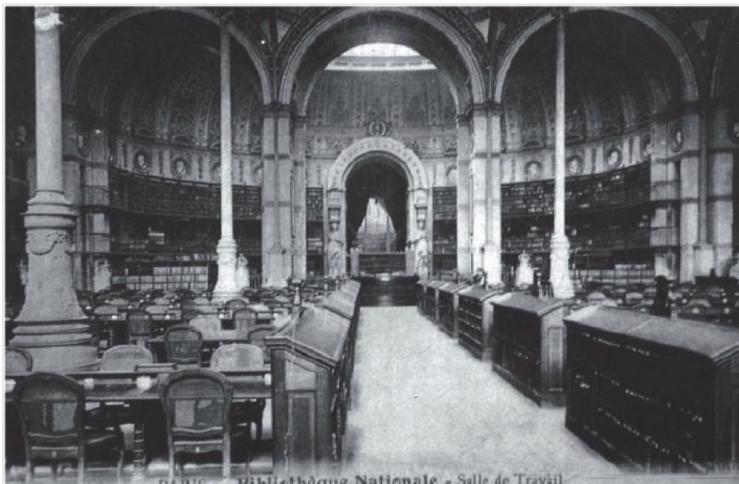


Fig. 1 - Walter Benjamin, *Passagens*, 1927-1940.

A arqueologia descreve os discursos como práticas específicas no elemento do arquivo e pretende analisar a *experiência despida* de sua ordem. Daí se deriva que não interprete o documento, mas sim que o trabalhe a partir do interior, organizando-o, dividindo-o, distribuindo-o, ordenando-o, repartindo-o em níveis,



estabelecendo séries, distinguindo o que é pertinente do que não o é, assinalando elementos, definindo unidades, descrevendo relações e elaborando discursos. Neste processo de conhecimento, o arquivo atua como sistema que rege a aparição dos enunciados enquanto acontecimentos singulares. O arquivo determina também que os enunciados não se acumulem em uma miríade amorfa ou se inscrevam simplesmente em uma linearidade sem ruptura.

### A genealogia do arquivo: Benjamin, Warburg e Sander

Entre as referências genealógicas do arquivo podem ser situados três projetos intelectuais desenvolvidos nas primeiras décadas do século XX: os *The Arcades Project*, de Walter Benjamin, o *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg, e as séries fotográficas de August Sander, sobre as quais o próprio Benjamin disse que “mais do que um livro de fotografias, é um atlas que exercita”, três projetos que têm em comum sua condição de trabalho inacabado, sem forma definitiva, além da ausência de sequencialidade e/ou linearidade.

Em *The Arcades Projects*<sup>5</sup> (fig. 1), Benjamin, como também Warburg em seu projeto paralelo no tempo *Atlas Mnemosyne*, começou a reconhecer que a modernidade, além de potencializar o nascimento de novas tecnologias, implicava por sua vez uma radical reorientação na representação e na experiência do *espaço-tempo*, dentro do qual tanto as mudanças materiais como as conceituais haviam desembocado em uma ideia de colapso de espaço e de tempo condicionado pela *simultaneidade visual*.<sup>6</sup>

Tanto Benjamin como Warburg reconheceram que as novas condições materiais da vida contemporânea estavam conduzindo a uma mudança profunda não apenas na percepção do espaço, mas também na lógica da representação cultural. No caso de Benjamin, esta colocação se desenvolve em *Passagens*<sup>7</sup>, que faz do *armazenamento* sua razão de ser e que substitui o texto cíclico discursivo por uma acumulação de fichas nas quais durante mais de treze anos (desde 1927 até sua morte em 1940) vai alternando documentos autobiográficos com conjuntos de *citações* (sobre fontes já publicadas), e em geral fragmentos justapostos. Tudo isso concebido como um projeto aberto e suscetível de múltiplas combinações, como um álbum de folhas móveis, ou, pensando em chave digital, como registros de uma base de dados arquivados em pastas temporais<sup>8</sup>.

A história e a biografia de Benjamin permanecem fragmentadas em anotações, rascunhos e listas de questões similares a *tomadas fotográficas*. São ao total



36 categorias com títulos descritivos como *Moda, Aborrecimento, Cidade de sonho, Fotografia, Catacumbas, Publicidade, Prostituição, Baudelaire, Teoria do progresso, Flâneur* com seus códigos de reconhecimento identificados com cores, acompanhado por 46 fotografuras em meia-tinta. A eleição por parte de Benjamin da montagem literária como veículo para seu relato das galerias da Paris de finais do século XIX pode ser explicada, efetivamente, em função de seu interesse no papel da montagem entre as práticas artísticas de vanguarda depois da I Guerra Mundial, práticas nas quais os criadores se distanciavam paulatinamente da concepção de disrupção espacial que havia sido fomentada pelas *collages* de Picasso e de Braque.

O procedimento da *montagem*, além disso, serviu ao desafio particular de Benjamin na hora de descrever o conceito de história a partir de metáforas espaciais. Apresentar a história como uma montagem implicava, pois, uma maneira de telescopiar o passado através do presente e, em definitivo, substituir a noção linear da história pela ideia de uma imagem dialética.

Em sintonia com a noção de história como coleta apresentada por Walter Benjamin se situa o interesse pela memória histórica e pelo conceito de história como *recordação* que manifestou o historiador da arte Aby Warburg em seu *Atlas Mnemosyne*, um arquivo *visual* e *temático* no qual Warburg começou a trabalhar em 1925, depois de receber alta na clínica psiquiátrica de Ludwig Binswanger, para desenvolvê-lo sistematicamente entre 1928 e 1929, ano de sua morte. Inspirando-se nas reflexões sobre a memória do ensaio do biólogo Richard Semon (1904), *Die Mneme* com sua metáfora da memória como inscrição, Warburg se serviu do símbolo visual como um potente arquivo de memória para, a partir daí, cunhar a noção de *dinamograma*, um diálogo entre o conceito de *engrama mnemótico* cunhado por Semon e a teoria da empatia e distintos gestos de expressão corporal que usariam uma mesma fórmula de *pathos* (RAMPLEY, 2000, p. 88).

Os painéis de Mnemosyne de Warburg (fig. 2) consistem em um conjunto aleatório de relações artísticas ou, dito em outras palavras, em assemblages» de imagens definidos por certos motivos recorrentes de temas, gestos e expressões corporais nos quais podemos encontrar desde séries de gravuras e pinturas dos mestres antigos até cópias e adaptações de um artista a outro artista, desde sarcófagos clássicos até cenas mitológicas do século XVII, mas também imagens das culturas não-ocidentais, imagens de arte, artes decorativas, ciência, tecnologia, jornais diários, ou qualquer *imagem encontrada* (gravuras, estampas, postais, etc.) organizada em grupos, sempre segundo, principalmente, relações visuais.





Fig. 2 - Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne*, 1929, painel C.

Fig. 3 - Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne*, 1929, painel 77.

Nestes painéis o conceito de arquivo é, pois, uma espécie de dispositivo de armazenamento de uma memória cultural. Aqui não há nenhuma história discursiva, tudo são impressões (uma memória feita de impressões) organizadas em cadeias estruturais, segundo afinidades morfológicas e semânticas, e armazenadas independentemente umas das outras<sup>9</sup>. Tal como afirmou E. H. Gombrich (1992, p. 264),

Warburg selecionou, ordenou e classificou partes da história da humanidade configurando combinações que o impulsionaram a reconstruir outras de um modo infinito [...]. O método de colar fotografias em um painel representava uma maneira fácil de ordenar o material e reordená-lo em novas combinações, tal como Warburg costumava fazer para reordenar suas fichas e seus livros sempre que outro tema cobrava predomínio em sua mente.

Além de anunciar a teoria e a metodologia criativa do arquivo, Warburg, em seu *Atlas Mnemosyne*, põe a descoberto a vontade do historiador da arte de desafiar os estreitos limites da disciplina da história da arte baseada em uma compartimentação rigorosa e hierárquica da narração e em uma defesa de métodos e categorias de descrição exclusivamente formalistas, estilísticos e iconográficos.

O projeto *Mnemosyne*, junto às notas do corpus heterogêneo de escritos de seu próprio arquivo<sup>10</sup>, nem sempre fáceis de interpretar, não apenas tem de ser visto como um projeto para *coleccionar* uma memória *social* e *coletiva*, mas como



uma das primeiras tentativas de interpretar esta *memória* por meio das reproduções fotográficas. Faz-se evidente que Warburg tende a reconstruir uma história, um conhecimento universal das coisas, a partir de uma visão policêntrica que subverte a visão da *história ampla* e das *épocas históricas*<sup>11</sup>.

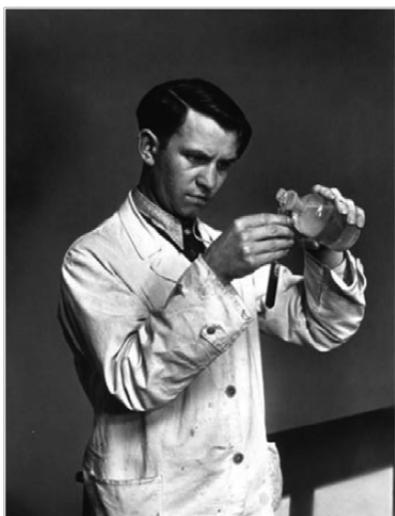


Fig. 4 - August Sander, *Cidadãos do Século XX, Agricultores*. Fig. 5 - August Sander, *Cidadãos do Século XX, Comerciantes específicos*. Fig. 6 - August Sander, *Cidadãos do Século XX, Classes e profissões*. Fig. 7 - August Sander, *Cidadãos do Século XX, Artistas*.



Em meados dos anos vinte do século XX, o fotógrafo August Sander empreende um projeto visual em grande escala: *Cidadãos do Século XX* (fig. 4). Em uma carta escrita por Sander ao historiador da fotografia Erich Stenger em 1925 conta como pretende realizar um corte significativo na sociedade de seu tempo apresentando retratos, sempre com a ajuda de uma fotografia clara, pura e absoluta, em uma série de portfólios organizados segundo diversas categorias sociais e profissionais.

O que distingue este projeto não é tanto a galeria de retratos, mas sua metodologia e suas estratégias de apresentação, baseadas em um sistema de classificação próximo ao conceito de arquivo, com amplas listas ordenadas em grupos e subdivisões<sup>12</sup>. A obra de Sander conforma, pois, um modelo de *arquivo fotográfico*: centenas de fotografias sob o título *Cidadãos do século XX*, que se agrupam em 45 portfólios, cada um contendo cerca de 12 fotografias.

O quadro taxonômico criado por Sander, que nunca pode ser completado seu ambicioso projeto, no qual havia desejado introduzir entre 1500 e 2000 imagens<sup>13</sup>, divide os cidadãos do século XX, retratos de homens da Democracia de Weimar, em sete categorias: agricultores (fig. 4), comerciantes específicos (fig. 5), mulher, classes e profissões (fig. 6), artistas (fig. 7), a cidade e os últimos homens (o zero da vida, o zero da existência, os homens insensatos, enfermos, cegos ou mortos). Trata-se de um *retrato coletivo* no qual tudo se classifica, se organiza, se coleciona em categorias de classe social e profissão diferente. A espécie humana se repete constantemente, e é dentro desta repetição em que conseguimos descobrir as diferenças. Por exemplo, na categoria de artistas, são incluídos o pintor, o músico, o poeta, o compositor e cada uma destas pequenas subunidades metódicas (e diferenciações) são as que implicam a redefinição de seus significados.

O tipo de fotografia praticado por August Sander encontrou de pronto legitimação teórica nos escritos do teórico alemão Siegfried Krakauer (1995, p. 47-63), que em seu texto *Fotografia*, publicado em 1927, foi um dos primeiros a comentar o impacto devastador da fotografia *tecnológica* (associada à série, à repetibilidade e, em última instância, ao arquivo) sobre a obra de arte produzida artesanalmente, que continha o que ele denominava o *monograma da história*, isto é, a singularidade da forma artística<sup>15</sup>.

Por outro lado, a revalorização de Krakauer da superficialidade cotidiana e a *celebração* das massas – seus gostos, diversões e cotidianidade – que se concretizou em sua coleção de ensaios *The Mass Ornament*<sup>16</sup>, levaram-no a considerar a fotografia



e o filme como expressões materiais de uma condição histórica particular em cuja objetividade se podia descobrir a realidade do mundo como um *vazio metafísico*. A principal qualidade da fotografia (que conecta à fotografia de Sander) seria sua *vocação realista*, um tipo de realismo com vocação de superar o anedótico e de penetrar no essencial e profundo das coisas, procedimento este similar ao que posteriormente levou a cabo Walter Benjamin ao cunhar seu conceito de *inconsciente óptico*.

### O arquivo e as práticas artísticas contemporâneas

À primeira vista o que parece unir as práticas artísticas do arquivo no espaço da contemporaneidade é um procedimento particular de organizar sistematicamente o conhecimento no marco de modelos didáticos que apenas apresenta precedentes entre as tipologias e terminologias da história das vanguardas. Falaríamos de uma nova metodologia que supõe recolher os conceitos de *collage* e de fotomontagem que haviam presidido a maioria das práticas artísticas das vanguardas e das neovanguardas em benefício de novos conceitos como índice, serialidade, repetição, sequência mecânica, inventário, monotonia serial e um trabalho com temas e conceitos singulares livres de toda progressão linear<sup>17</sup>.

Benjamin Buchloh explica este processo pelo qual a partir do modo vanguardista de estruturar o material visual (especialmente o fotográfico) em forma de *collage* (do cubista ao futurista) e fotomontagem (do dadaísta ao construtivista) se assiste, em meados dos anos vinte, a uma mudança radical na qual a epistemologia de ordem perceptiva do efeito choque<sup>18</sup> e sua ênfase na descontinuidade e na fragmentação é substituída pela epistemologia da *ordem do arquivo* e por uma organização didática que põe a ênfase na relativa homogeneidade de suas fontes e materiais, ao mesmo tempo em que se esforça para alcançar um efeito anti-espetacular e anti-dinâmico (mais próprios da *collage*):

Contra o gesto de rebelião e agitação política – afirma Buchloh (1999, p. 32) – contra a posição das reivindicações utópicas articuladas pela vanguarda, contra o ato de afligir o espectador por efeito de choque, aqui se propõe uma sequência mecânica, uma repetitiva litania sem fim da reprodução, apresentada em um display administrativo.

### Arquivo e Álbum: Hans-Peter Feldmann

A coleção de Hans Peter-Feldmann (1941), iniciada nos anos sessenta, define sem dúvida a ampla estrutura que forma o arquivo. Feldmann seleciona e organiza seu material a partir de suas próprias apropriações e elaborações.

Consideraríamos que sua obra funciona como um álbum biográfico no



sentido de que engloba em sua totalidade as memórias, as experiências de uma *realidade* que percebe em seus contatos com o mundo exterior, mas que também é fruto de seus processos mentais. Por conseguinte sua coleção narra um jogo de histórias sem fim que se estabelecem mediante imagens e objetos, designando uma realidade mental. Como disse Mieke Bal (1994, p. 102): “As histórias das coleções começam por um princípio cego – por uma falta visual”. Precisamente esta *falta visual* já havia marcado desde a infância a percepção de Feldmann, posto que as marcas da guerra se transformavam em outras realidades através das imagens de culturas *exóticas* cujas marcas definiam um sonho.

A partir de tais experiências visuais sua narração começa a se formar em séries heterogêneas e descontínuas cuja linguagem se examina em objetos, fotografias e imagens do mundo cotidiano. Feldmann coleciona cada espécie de imagens, as organiza e as classifica em grupos de grupos. Em 1967 reúne fotografias cujo conteúdo remete à morte, aos acontecimentos violentos e aos ataques terroristas que ocorreram na Alemanha sob a forma de um álbum intitulado *Die Toten 1967-1993* (*Os mortos*). São imagens que foram encontradas em jornais e cada imagem revela o nome e a data do ocorrido, sem nenhum comentário ou texto adicional.

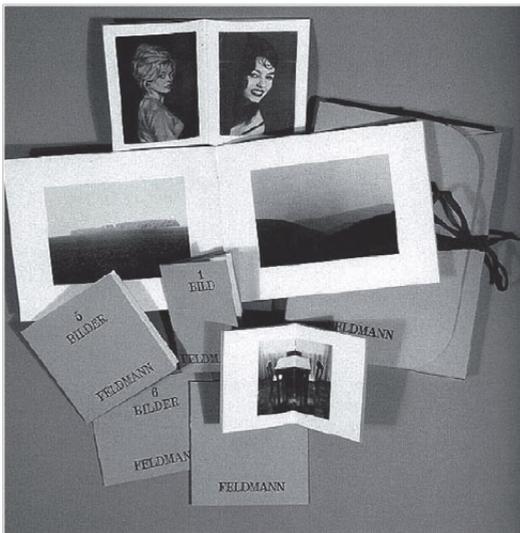


Fig. 8 - Hans Peter Feldman, *Bilder (Imagem)*, 1968-1976.

Fig. 9 - Hans Peter Feldman, *Porträt (Retrato)*, 1994.



A fotografia jornalística enquanto documento social, enquanto testemunho verdadeiro, parece devolver à imagem fotográfica, ou antes desmascarar, seu caráter oculto, que é o da morte. Isso quer dizer que a fotografia, por sua natureza, narra o que foi real, mas, como sustenta Barthes (1989, p. 140), “ao deportar esse real para o passado (‘isto foi’), a foto sugere que ele está morto”. O que geram tais imagens junto ao espectador se traduzia somente sob a forma de um vazio cuja atemporalidade implica a «morte» da realidade.

Entre 1968-1976, Feldmann seleciona e organiza seu material fotográfico em trinta e sete séries intituladas *Bilder (Imagem)* (fig. 8), cada uma formando um pequeno livro em forma de álbum. Cada série está classificada tematicamente e enumerada – *Bilder 1, Bilder 2,...* – e seu conteúdo consiste em reproduções fotográficas em preto e branco ou em fotografias que o próprio artista produziu. Extrai seu material de revistas publicitárias, de jornais ou de álbuns de família. Os temas ilustrados por estes livros aludem a objetos, a paisagens, a situações e em geral descrevem aquelas relações e comportamentos que formam parte dos cenários diários.

Em *Bilder 2*, o espectador observa em múltiplos fragmentos sucessivos, como a mulher da limpeza arruma cuidadosamente a cama de um hotel, assim como igualmente, na mesma série, observa pernas de mulheres, fotografadas de modo frontal ou lateral. Em *Bilder 5*, a cama desarrumada de um quarto, é uma amostra a mais de momentos e acontecimentos que se desenrolam no tempo e narram um fato, uma história. Um discurso que segue uma sucessão de imagens fragmentárias, de feitos silenciosos, aparentemente sem sentido, mas precisamente esta neutralidade é a que define um espaço constituído de movimentos, de relações que se enlaçam e fluem no tempo.

Neste mesmo sentido, sua série *Zeitlaufe (Série de tempo)*, produzida em 1975, revela, assim como *Bilder (Imagem)*, séries sucessivas de acontecimentos e fatos que formam parte da vida cotidiana. Uma mulher limpando a janela ou uma paisagem do mar são momentos congelados que reaparecem sucessivamente em outros momentos, e estes em outros, configurando uma repetição de repetições. Diríamos que definem os passos do tempo, o desvanecimento do tempo, e através de sua sucessão fragmentária e repetitiva pode-se observar como o tempo se transforma em um “objeto consumido” (BAUDRILLARD, 1999, p. 108). Uma visão similar se deduz também em sua série *Eine Stadt: Essen (Uma cidade: Essen)*, de 1977, cujas 350 imagens fotográficas em preto e branco apresentam visões cotidianas do espaço urbano, mas desta vez sem seguir um sistema estritamente serial.



Em *Porträt (Retrato)* (fig. 9), arquivo produzido em 1994, seleciona fotografias pessoais do arquivo de uma amiga sua e as classifica de maneira cronológica em um álbum. Trata-se de uma coleção de 324 fotografias, em sua maioria em preto e branco. A ordem aplicada por Feldmann segue a linha da espécie humana, desde a infância até a maturidade. É um retrato fotográfico de sua amiga, cujas imagens narram momentos, gestos, comportamentos ou acontecimentos que transcorreram ao longo de sua vida.

A série *Ferien (Férias)*, 1994, também é um álbum de fotografias, mas desta vez pertence a um casal de meia-idade cujo conteúdo é variável e alude a suas viagens a diferentes lugares exóticos. O turismo e as férias são um exemplo a mais de ilusões. Feldmann conduz o espectador a estar virtualmente em meio às viagens de outras pessoas, em seus países ideais. De igual modo, em *Voyeur 1*, 1994, situa nosso olhar em um enorme arquivo de 800 fotografias heterogêneas e descontínuas, muitas das quais são provenientes da imprensa. Em *Voyeur 2*, 1997, repetem-se as mesmas imagens que em *Voyeur 1*, mas aqui mudam as relações entre elas. Faz-se evidente, pois, que toda a coleção de Feldmann gira em torno de uma paixão: a das imagens e dos objetos cujas histórias são narradas por ele mesmo, com a finalidade de pôr em ordem suas memórias, “Cada paixão se parece com o caótico, mas a paixão do colecionador se parece com o caos das memórias” (BENJAMIN, 1969, p. 60).

### Arquivo e autobiografia: On Kawara

O caráter intermediário e intersticial do arquivo que tanto se refere ao passado como ao futuro, ao individual como ao sistema, ao privado e ao social, nos conduz a outro grupo de trabalhos que vinculam mais diretamente o arquivo com a biografia de cada artista, que em nenhum caso é explicada de uma maneira linear e progressiva, a não ser com base em unidades de informação em chave alegórica.

Da produção conceitual do artista japonês On Kawara (nascido em 1933, mas cuja idade se calcula a partir dos dias de sua vida, como, por exemplo, os 25.763 dias que completou ao ser inaugurada a Documenta 11 de Kassel em 8 de junho de 2002) destacam-se alguns interessantes projetos autobiográficos em chave de *arquivo*, como as *Date Paintings* ou *Today series* (fig. 10), uma *obra em processo*, iniciada em 1966 e finalizada nos anos oitenta (fig. 11).

Cada uma das pinturas de On Kawara, em sua maior parte pequenos quadros, faz referência a uma data precisa, a data em que o trabalho foi realizado (por exemplo, 13 de dezembro de 1977) (fig. 12). Cada obra deve ser começada e



completada a cada dia. Se não é assim, a obra é destruída. E em todos os casos On Kawara não apenas pinta uma data, mas *sua* própria data. A data se converte no tema da pintura, e como em sua vida, em suas pinturas também apreciamos variações de cor e de tamanhos. Nestas séries não há progresso, nenhum drama pessoal, nenhum ato de criação individual. Não há discurso. Tudo é repetição.

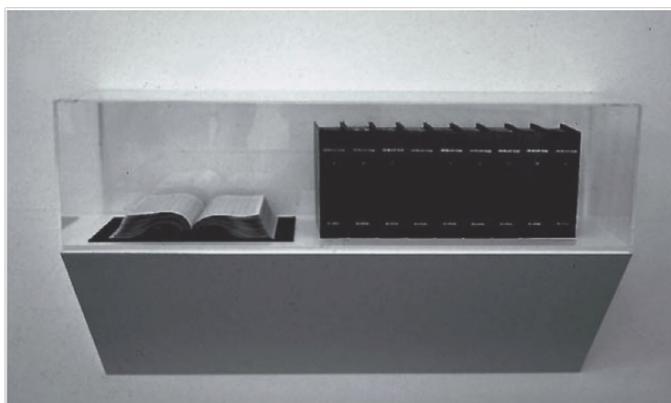


Fig. 10 - On Kawara, *Data Paintings* ou *Today Series*.

Fig. 11 - On Kawara, *Data Paintings* ou *Today Series*. 20 de setembro de 1966.

Fig. 12 - On Kawara, *Data Paintings* ou *Today Series*. 13 de dezembro de 1977.

Seguindo com esta poética do arquivo, podemos ver como cada um destes *impassíveis ícones do tempo* é acompanhado por uma caixa de madeira feita à mão (fig. 13), que contém uma página de jornal, do dia e da cidade em que a obra foi pintada. Também contém frases curtas com notas sobre os pensamentos do artista em relação a acontecimentos internacionais que ancoram a pintura à realidade do dia.



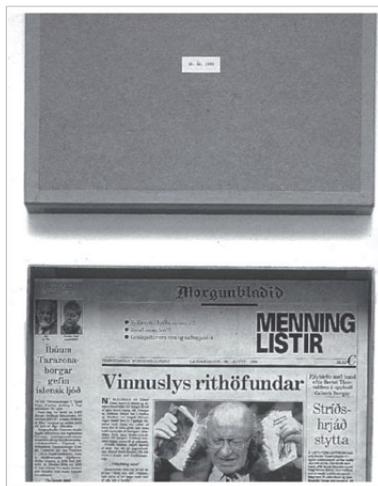


Fig. 13 - On Kawara, *Data Paintings* ou *Today Series*.

Muito interessante para esta relação arquivo-autobiografia é o *diário* de caráter anual que atua como uma espécie de *inventário*. Por exemplo, o *diário* de 1967 inclui: um calendário do ano e algumas anotações (autobiográficas do dia) escritas no calendário da nação em que o artista passou o primeiro dia do ano; uma seleção de fotografias em preto e branco de seu entorno doméstico e público; um mapa com provas de cor usadas nas *Data Paintings* (negro e vermelho); e finalmente subtítulos, breves comentários, anotações de cada uma das pinturas.

Em 1967 On Kawara começou outras séries também autobiográficas que se iniciam com o pronome *I* (eu). Estes cadernos-fichários *I Met*, *I Red*, *I Went* (fig. 14) incluem séries de folhas e em cada uma delas o artista foi anotando meticulosamente as pessoas com que se encontrava, as coisas que lia ou os lugares que visitava a cada dia, informação que arquivava em uma embalagem de plástico.

Também é autobiográfica a série de postais intitulada *I got up* (fig.15), que envia a seus amigos de todo o mundo com a mensagem, as datas e o destinatário escritos com carimbo. O texto é sempre o mesmo: *I got up at* (fig. 16). Mas talvez o aspecto mais interessante para nossa investigação seja a série de telegramas enviados a partir de 1970 a seus amigos, críticos de arte, artistas, galeristas com frases como *I am still alive*, *I am not going to commit suicide*, *Dont worry* (5 dez. 1969), *I am going to sep. Forget it* (11 dez. 1969) (fig. 17).



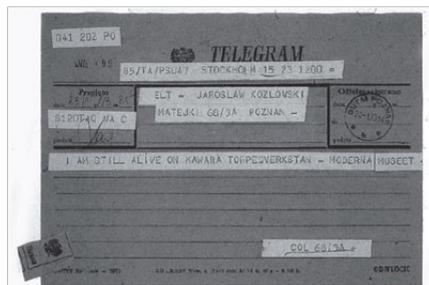


Fig. 14 - On Kawara, *I Meet, I Read, I Went*, 1967. Fig. 15 - On Kawara, *I got up*, 1969-1970.  
 Fig. 16 - On Kawara, *I got up*, 1969-1970. Fig. 17 - On Kawara, *I am still alive*, 1969.

Nenhuma destas informações tem a ver com a vida empírica, individual ou biológica do artista, nem tampouco com uma *história*, com uma narrativa convencional. São sumários de acontecimentos que fluem em um tempo natural, o que faz com que o importante não seja o conteúdo biográfico em si mesmo, mas a *estrutura* deste conteúdo. As mensagens não são nem icônicas, nem simbólicas, mas o que domina é um trabalho indexical, desdobrado em *systematic patterns* (motivos sistemáticos) com escassas permutações no mesmo método. Um trabalho que nos fala, em última instância, da sistemática construção de um arquivo de si mesmo a partir de situações rotineiras, insignificantes, irrelevantes para todo mundo, menos para On Kawara e que a ele servem para introduzir *significado* em seu hermético sistema conceitual.

### Arquivo e cubo mágico: Christian Boltanski

As relações do artista francês Christian Boltanski (1944) com o arquivo passam, além de sua fascinação pela *estética do arquivo* (caixas de biscoitos ou papelão à maneira de arquivos velhos e corroídos pelo tempo) por um componente essencial: o componente da memória (fig. 18). Diríamos que Boltanski não está interessado na



reconstrução de um evento do passado, mas na *memória* como um fato ao mesmo tempo antropológico e existencial. Em seu caso, o recurso ao arquivo serve a ele para aludir à *memória* do holocausto, do objeto perdido, da morte e da ausência (fig. 19). De mãe cristã e pai judeu, muitos críticos o qualificaram como *filho do Holocausto*, substantivo carregado de conotações muito particulares que indiscutivelmente constituem a memória íntima do artista, assim como a memória coletiva do povo judeu. Em seus primeiros trabalhos de finais dos sessenta e inícios dos setenta, podemos apreciar duas posturas iniciais frente à noção de morte. Uma, mais introspectiva e íntima na qual se coloca a morte de seu próprio ser. Esta prematura aproximação com a morte, por parte do artista como ser humano, poderia ser relacionada às experiências vividas por seus pais em plena perseguição alemã, e também se vincula a essa memória íntima e coletiva do fim de uma guerra.



Fig. 18 - Christian Boltanski, *Passie/Passion*, 1996-1997.

Por exemplo, em seu livro de artista *Reconstitution d'un accident que ne m'est pas encore arrivé et où j'ai trouvé la mort* (*Reconstituição de um acidente que ainda não me ocorreu e no qual encontrei a morte*), 1969, Boltanski antecipa sua desapareção física. Esta primeira postura ante a morte se desloca em uma zona previsível, em um contexto de circunstâncias específicas: é graficamente mais visível, mais representável. Logo, esta noção se dilui em sua obra posterior ao apresentá-la em um grau mais anônimo e ao mesmo tempo onipresente.





Fig. 19 - Christian Boltanski, *Conversation Piece*, 1991.

Isso se faz presente, por exemplo, na série de instalações que realiza entre 1990 e 1991, *La Réserve de Suisses Morts*<sup>19</sup>, constituídas por uma série de fotografias de cidadãos da Suíça que foram publicadas no obituário de jornais deste país. O artista refotografa estas imagens (escolhidas pela família das vítimas), as reproduz em um tamanho maior e exclui o texto que acompanhava as fotografias, mantendo a identidade dos mortos. Afirmo Boltanski (apud MOURE, 1996, p. 22):

Com frequência elaboro listas de nomes (suíços mortos, operários de uma mina da Inglaterra do século XIX), porque tenho a impressão de que dizer ou escrever o nome de alguém faz com que retorne à vida por alguns instantes; se o nomeamos é porque reconhecemos a diferença.

Algumas fotografias desta série são acompanhadas por lençóis brancos associados às mortalhas, outras por caixas de folha de flandres, objetos contedores da memória<sup>20</sup>, lugares para acumular e em definitivo caixas que reforçam a ideia de acumulação e serialidade. E nestes casos, os dois princípios inerentes à ideia de arquivo (Derrida-Freud) estão aqui presentes: por um lado, a destruição, a morte e, por outro, a conservação da memória (no sentido de preservar histórias subjetivas e coletivas opostas às forças do *mal de arquivo*) e isso vinculado ao tema do Holocausto.

O grande protagonista da obra de Boltanski é, pois, a memória, um conceito de memória que se liga diretamente às teorias de Freud sobre as relações entre a memória e o *cujo mágico*<sup>21</sup>, entendido como extensão infinita de memória finita. Freud associa a memória com tudo aquilo que se pode esquecer e, portanto, com o próprio consciente. E as obras de Boltanski representam exatamente o contrário. Aqui a



memória apaga a si mesma para não colapsar a psique, para não reviver aquilo que é invisível: a memória que já não sepultará a ferida nas zonas subterrâneas da mente. As obras de Boltanski estabelecem uma luta contra a *amnésia* (não como repressão, não como esquecimento), mas como mecanismo de *apagamento* que deixa marcas no aparato psíquico. E da mesma maneira que com a psicanálise Freud intenta adentrar nos interstícios da ausência de memória, Boltanski traz também à luz todos aqueles conteúdos que o inconsciente declarou em seu momento *ilegíveis*.

Boltanski, como o próprio Freud, permitiria compreender como o trabalho de arquivo conserva e participa da pulsão de morte: o trabalho do arquivo é ao mesmo tempo aquele que destrói o arquivo e em princípio o seu próprio. Daí esta contradição inerente ao arquivo (e que Derrida, retomando as observações de Freud, expõe em seu *Mal de arquivo*) ao mesmo tempo em que conserva (a pulsão do arquivo) que quer destruir: não haveria desejo de arquivo, segundo Derrida (1996), sem a finitude radical, sem a possibilidade de um esquecimento<sup>22</sup>. E é isto que ocorre nas obras de Boltanski. Obras que não pensamos que desafiam a aura, mas o contrário: ao isolar objetos de seu contexto original (no geral objetos de pessoas anônimas – desaparecidas, mortas ou simplesmente desconhecidas –, documentos fotográficos de eventos familiares e objetos encontrados anônimos) e ao torná-los museológicos, o que faz é rodeá-los com uma *aura* que transforma estes objetos em relíquias modernas.

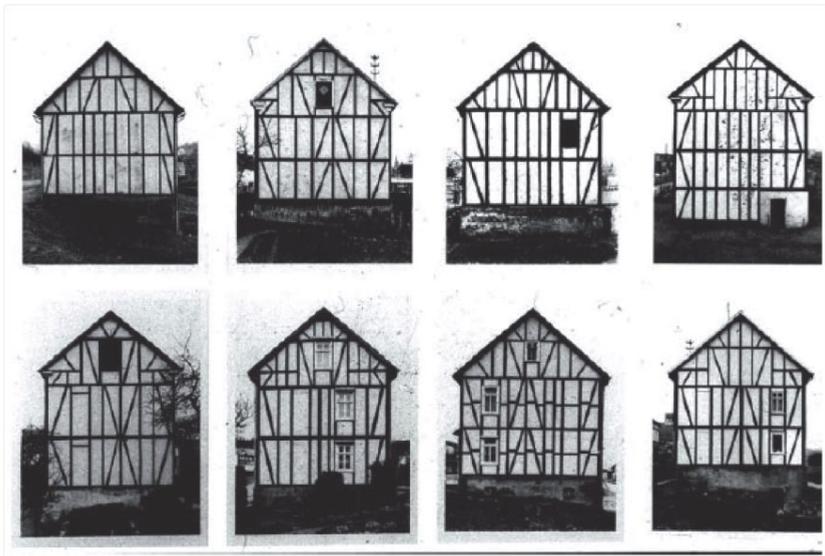


Fig. 20 - Bernd & Hilla Becher, *Framework Houses (Estruturas de casas)*, 1958-1974.



## Arquivo e fotografia: Thomas Ruff

Sob o impacto da *Neue Sachlichkeit* (Nova Objetividade) dos anos 20 e retomando as diferentes reflexões sobre a fotografia de Benjamin e Krakauer, um novo impulso arquivista distanciado das técnicas da fotomontagem que havia dominado a produção fotográfica da República de Weimar nas décadas dos anos 20 e 30 se instala no panorama alemão de finais dos anos sessenta e conta entre seus iniciadores o casal de fotógrafos alemães Bernd & Hilla Becher (1931 e 1934 respectivamente), que se convertem nos arquivistas fotográficos de um momento histórico vinculado ao passado industrial alemão.

O projeto de Bernd & Hilla Becher (fig. 20) começou em 1958 e até a atualidade consta de um número indeterminado de fotografias em preto e branco cujo conteúdo se dirige a um campo específico: o da indústria, concretamente o da arquitetura industrial. O anonimato dos arquitetos e engenheiros da primeira arquitetura industrial alemã se traduz em obras nas quais o que conta não é o edifício-fábrica em si mesmo, vinculado ao nome de seu autor, mas a qualidade e função do mesmo dentro do que poderíamos denominar um *estilo documental* que parecia excluir o estilo próprio e a perspectiva do autor através de uma estrita perspectiva frontal e de um enfoque uniforme do objeto representado. E tudo isso reivindicando ao máximo a qualidade fotográfica e a destreza do fotógrafo, que buscará plasmar uma realidade através de um olhar direto, sem distorção ou intervenção manual no que Walter Benjamin reconhece como teoria do *inconsciente óptico*<sup>23</sup>.



Fig. 21 - Thomas Ruff no estúdio.



Em clara relação com o trabalho dos Becher, ainda que de uma geração posterior, deveríamos situar os trabalhos do artista alemão Thomas Ruff (1958). Desde 1979 até a atualidade, Ruff trabalha em distintas séries fotográficas que organiza à maneira de *arquivos*. Talvez o mais original sejam, neste caso, as técnicas: a dupla exposição, os retoques digitais e manuais, as visões noturnas, sempre buscando um difícil equilíbrio entre o real e o artificial, a realidade e o simulacro. Ruff (RUFF; WULFFLEN, 1996, p. 97) recorre a imagens reproduzidas na Internet, em jornais, em livros ou às que produz o próprio artista, imagens nas quais o marco social é o espaço dos meios de comunicação: “Minha geração não cresceu com a pintura, mas com outros meios, com revistas, televisão, com múltiplas fontes de representações fotográficas”.

Talvez o maior aporte à ideia de *arquivo* seja constituído por suas séries de macro-retratos em chave minimalista e conceitual (fig. 21): *Retratos de fundo colorido* (1981-1985), *Retratos de fundo neutro* (1986 a 1991), *Retratos com os olhos azuis* (1991) (figs. 22, 23, 24) que apenas têm interesse por mostrar a superfície e por trabalhar no terreno da *imagem* e não no da *representação*.



Fig. 22 - Thomas Ruff, *Retratos de fundo colorido*, 1981-1985.

Fig. 23 - Thomas Ruff, *Retratos de fundo neutro*, 1986-1991.





Figs. 24 e 25- Thomas Ruff, *Retratos de fundo neutro*, 1986-1991. Detalhe.

O que temos diante de nossos olhos nestas macrofotografias tipo passaporte já nada tem a ver com o próprio personagem, a não ser com como, por exemplo, as estruturas de poder de cada sociedade identificam os indivíduos: tudo nos fala da falta de identidade, da ausência de personalidade que se converteu em parte do contexto humano contemporâneo. Aqui o que se impõe é a descomunal dimensão e a extrema precisão, que dá à imagem uma dose extra de informação, em detrimento da interpretação (figs. 25, 26, 27).

Na série *Retratos. Olhos azuis* (1991), os rostos dos indivíduos compartilham um elemento comum: a cor azul de seus olhos. Ruff escolheu doze retratos procedentes de séries anteriores de *Retratos* e os trabalhou por meio de tratamento digital, introduzindo em seus olhos a mesma cor. Distinguem-se dois níveis: o dos rostos originais e o dos rostos de identidade fictícia, que lhes conferem uma estrutura homogênea. Através de seus olhos azuis reproduzidos mecanicamente se revela o ser programado e reprogramado, organizado e reorganizado, clones de uma realidade hiperreal.

E em todos os casos falaríamos de uma relação especial entre os rostos de Ruff e o espectador que põe em questão o uso das imagens não apenas enquanto documentos sobre os quais se exerce a manipulação ou violação, mas também



enquanto documentos que manipulam e controlam o olhar e o espaço social. É a imagem fotográfica a que está manipulada, pergunta-se Peter Weibel (2002, p. 214), ou é ela que manipula a humanidade? Sua manipulação é háptica e visível ou é óptica e invisível? É inocente ou perigosa?



Figs. 26 e 27- Thomas Ruff, *Retratos de fundo neutro*, 1986-1991. Detalhe.

Outra possível associação com estas séries de retratos de Ruff é a que as relaciona com o tipo de fotografia policial praticada por Alphonse Bertillon, que incorporou um estudo antropológico das tipologias raciais. Bertillon em 1872 apresentou à opinião pública seu método que consistia em um sistema racional de medida para identificar os criminosos, assim como para identificar imagens das cenas de crimes<sup>25</sup>. Seu sistema incluía gráficos com um desenho de escala nos lados da imagem, que ajudava a calcular a escala de solo da cena do crime. Também se deve a Bertillon a criação da fotografia estereométrica, uma imagem de uma vista frontal e lateral do mesmo objeto, que tanto podia ser um criminoso como um cadáver.



<sup>1</sup> Este giro é detectado por autores distintos: FOSTER, Hal. *An Archival Impulse*. October 110, p. 03-22, Outono 2004; e STURKEN, Marita. *Reclaiming the Archive. Art, Technology, and Cultural Memory*. In: ROSS, David A.; RILEY, Robert R.; STURKEN, Marita; ILES, Chrissie; WESTREICH, Thea. *Seeing Time. Selections from the Pamela and Richard Kramlich Collection of Media Art*. San Francisco Museum of Modern Art, October 15, 1999-January 9, 2000. p. 31-49.

<sup>2</sup> Sobre a importância da memória cultural cf. BAL, Mieke. Introduction. In: BAL, Mieke; CREWE, Jonathan; SPITZER, Leo (eds.). *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*. Hanover and London: Dartmouth College, University Press of New England, 1999. p. VII.

<sup>3</sup> Cf. CHRISTOV-BAKARGIEV, 1999, p. 14.

<sup>4</sup> Cf. DELEUZE, Gilles. Un nouvel archiviste, *Critique* n. 274, p. 195-209, 1970. Este texto, originalmente publicado como resenha de *A arqueologia do saber*, foi reeditado em FOUCAULT, Michel. *Montpellier: Fata Morgana*, 1972 e modificado em FOUCAULT, Michel. Paris: Éditions du Minuit, 1986.

<sup>5</sup> No *Livro das passagens (Das Passagen-Werk [The Arcades Project])*, de Walter Benjamin, o autor analisa as passagens comerciais que são inauguradas na Paris do Segundo Império, em torno de 1830. Analisa tudo: as passagens comerciais, os objetos comprados pela burguesia, a construção por Haussmann dos boulevares, construção impelida pela necessidade de controlar os levantes operários, o jogo, a prostituição e a figura do flâneur, que é o solitário entre a multidão das grandes capitais, que o engolem, etc. O *Livro das passagens* talvez tivesse sua continuação no conteúdo de uma maleta que foi perdida em 1940. Neste caso, Walter Benjamin já não vivia na Alemanha, de onde havia fugido com a ascensão do nazismo. Havia se instalado em Paris, mas, com a ocupação alemã, quis chegar à Espanha para transferir-se para os Estados Unidos, onde o esperavam outros membros da Escola de Frankfurt. Walter Benjamin solicitou ajuda para passar a pé de Port Bou à Espanha com a pesada maleta que continha escritos. Foram interceptados por policiais espanhóis, que lhes disseram que não tinham a documentação em dia. De volta a Port Bou, aterrorizado pela possibilidade de cair nas mãos da polícia alemã, Walter Benjamin tomou uma dose de veneno e se suicidou. A maleta nunca foi encontrada. O resto dos escritos do *Livro das passagens* havia permanecido na Biblioteca Nacional de Paris aos cuidados de Georges Bataille.

<sup>6</sup> Cf. RAMPLEY, Matthew. *Archives of Memory: Walter Benjamin's Arcades Project and Aby Warburg's Mnemosyne Atlas*. In: COLES, Alex (ed.). *The Optic of Walter Benjamin*. Londres: Black Dog Publishing Limited, 1999. p. 96.

<sup>7</sup> Este trabalho veio a luz pela primeira vez em 1982 em uma edição alemã a cargo de Rolf Tiedemann (*Das Passagen-Werk*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1982). A edição inglesa data de 1999 (*The Arcades Project*. Cambridge, Mass., e Londres: Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge). Inclui um ensaio de R. Tiedemann, *Dialectics at a Standstill. Approaches to the Passagen-Werk*. A edição castelhana é de 2005: *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.

<sup>8</sup> Cf. BUCK-MORSS, Susan. *Researching Walter Benjamin's Passagen-Werk*. In: *Deep Storage. Collecting, Storing and Archiving in Art*. Munich, Nova York: Prestel, 1998. p. 222-225.

<sup>9</sup> Ali lado a lado apareciam relevos da antiguidade tardia, manuscritos seculares, afrescos monumentais, selos de correios, folhas impressas, fotografias recortadas de revistas e pinturas dos velhos mestres. Resulta claro, ainda que apenas depois de uma segunda observação, que esta seleção carente de ortodoxia é o produto do extraordinário domínio de um amplo campo. Cf. BUCHLOH, 1998, p. 54-55.



<sup>10</sup> O Arquivo de Aby Warburg pode ser consultado na internet: [www.sas.ac.uk/warburg/archives/archivesindex.htm](http://www.sas.ac.uk/warburg/archives/archivesindex.htm).

<sup>11</sup> Michel Foucault descreve a história clássica da história tradicional e o dismantelamento de uma nova forma de história, que põe em ordem seus documentos, classificando-os em pequenos períodos e não em épocas amplas. Foucault fala assim do novo método do historiador, que “se deslocou, ao contrário das vastas unidades que eram descritas como ‘épocas’ ou ‘séculos’”, para fenômenos de ruptura. Ver FOUCAULT, Michel. *La arqueología del saber*. Mexico D.F.: Siglo XXI, 2003. p. 5 (*L'Archeologie du savoir*, Paris: Gallimard, p. 1969).

<sup>12</sup> Uma parte da série é exposta na Kunstverein de Colonia em 1927, mas sua verdadeira projeção para além de um âmbito local tem lugar em 1929, com a aparição de *Antlitz der Zeit* (publicada por Kurt Wolff), editor de *Die Welt ist schön*. Aqui foi publicada uma seleção de 60 retratos, organizados segundo uma classificação social idealizada por August Sander (que incluía um catálogo abrangendo o artesão, a mulher, os estados socio-profissionais, o artista, o homem da cidade). Cf. SANDER, 1929.

<sup>13</sup> A primera parte deste projeto monumental de Sander, um conjunto de retratos divididos em sete grupos que representam os rostos da República de Weimar depois da Primera Guerra mundial, foi publicado em 1929 no álbum *O rosto de nosso tempo*. Cf. AUGUST, 1986, p. 12.

<sup>14</sup> Como afirma Susan Sontag (1979, p. 59), “[...] cada pessoa fotografada era o signo de um certo campo, classe ou profissão. Todos os seus temas são representativos, igualmente representativos de uma dada realidade social própria”.

<sup>15</sup> Kracauer neste texto contrapõe a) a visão tecnológica da fotografia com b) a visão fiel da fotografia ante a natureza. Afirma Kracauer (1980, p. 251), “[...] Em princípio, a fotografia da modernidade não apenas ampliou nossa visão, mas também a ajustou à situação do homem na época tecnológica [...]”.

<sup>16</sup> A série de ensaios incluídos em *Das Ornament der Masse* (traduzido para o inglês como *The Mass Ornament*. Weimar Essays, edição que consultamos) foi editada pelo próprio Kracauer em 1963. Junto a textos sobre fotografia e cinema, incluía ensaios sobre viagens, dança, ensaios acadêmicos sobre Kafka, Benjamin e Simmel. Cf. KRAKAUER, 1995.

<sup>17</sup> Segundo Benjamin Buchloh (1998, p. 55), “o que vinha à mente seriam termos utilizados para descrever a distribuição de gráficos de instruções, ilustrações de livros e instrumentos didáticos. E talvez, de forma mais adequada, poderíamos compará-los com a organização arquivística de materiais de acordo com os princípios de uma disciplina ainda não identificável, de uma ciência peculiar, talvez mesmo das páginas privadas de um álbum fotográfico”.

<sup>18</sup> “A ênfase estrutural sobre a descontinuidade e fragmentação na fotomontagem derivada do movimento dadaísta introduziu o campo perceptual do sujeito na experiência de ‘choque’ própria da existência da cultura industrial avançada”. BUCHLOH, 1998, p. 56.

<sup>19</sup> Cf. METKEN, Günter. *Les Suisses morts. Christian Boltanski*. Frankfurt: Museum für Moderne Kunst, 1991. Em um dos textos do catálogo, Boltanski explica por que elege os suíços e não os judeus para sua narrativa: “Estamos acostumados à ideia da morte dos judeus, os suíços, pelo contrário, são gente normal, como nós. Cada suíço nos olha e é dos nossos. Sua morte é a nossa”.

<sup>20</sup> Afirma Boltanski (apud MOURE, 1996, p. 23) a respeito de sua obsessão em coletar objetos: “Me parece que a cultura cristã ocidental está baseada nos objetos [...]. Em muitas outras culturas não é importante guardar um objeto, o que tem valor é conhecer a ideia ou história que há por trás. Penso



que a estética não significa nada. Não há coisas bonitas ou feias [...] a arte não está aí para criar uma grande obra, tem que ser ativa sem pensar em uma arte imortal [...]. A arte tem a ver com nossa relação com o tempo em que vivemos”.

<sup>21</sup> Afirma Derrida (1996, p. 26): “Esse ‘cubo mágico’, esse modelo exterior, portanto, do aparato psíquico de registro e de memorização, não apenas integra os modelos inaugurais da psicanálise desde o Projeto até os artigos da Megapsicologia, em particular todos os que concernem à repressão, à censura, ao registro”.

<sup>22</sup> “Certamente – afirma Derrida (1996, p. 27) – não haveria desejo de arquivo sem a finitude radical, sem a possibilidade de um esquecimento que não se limita à repressão [...] E sobretudo [...] não haveria mal de arquivo sem a ameaça dessa pulsão de morte, de agressão e de destruição”.

<sup>23</sup> “Apenas graças à fotografia – sustenta Benjamin – temos acesso ao inconsciente óptico, assim como sobre o inconsciente pulsional apenas sabemos graças à psicoanálise”. Cf. BENJAMIN, W. *Pequena história da fotografia...*, p. 28.

<sup>24</sup> O retrato de passaporte, anteriormente chamado de ‘portrait parlé’, é o documento para certificar a identificação de uma pessoa e para diferenciá-la de outra.

<sup>25</sup> A popularidade do método de Bertillon se consolidou quando ele foi divulgado na World’s Columbian Exposition em Chicago, em 1893. No ano seguinte a polícia de Chicago adotou seu sistema, e em 1898 Chicago estabeleceu o National Bureau of Criminal Identification, baseado nos métodos de Bertillon. Cf. Phillips, Sandra S. Identifying the Criminal. In: *Police Pictures. The Photograph as Evidence* (cat. exp.). San Francisco of Modern Art, San Francisco y Grey Art Gallery, Nova York, 1998. p. 20-21. Ver também o livro de BERTILLON, Alphonse. *La Photographie Judiciaire*. Gauthier Villars et Fils, 1890. Também apresenta notícias neste sentido o artigo de SEKULA, Allan. The Body and the Archive. In: BOLTON, Richard (ed.). *The Contest of Meaning*. Cambridge: The MIT Press, 1989.

## Referências

AUGUST Sander: *Citizens of the twentieth Century*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1986.

BAL, Mieke. Telling Objects: A Narrative Perspective on Collecting. In: THE CULTURES of Collecting. Londres: Reaktion Books Ltd., 1994.

BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*. Nota sobre la fotografia. Barcelona: Paidós, 1989.

BAUDRILLARD, Jean. *El Sistema de los Objetos*. Madrid: Siglo XXI, 1999.



BENJAMIN, Walter. Unpacking my library. A talk about book collecting. In: \_\_\_\_\_. *Illuminations. Essays and Reflections*. Nova York: Schocken Books, 1969. p. 60.

BUCHLOH, Benjamin. Atlas/Archive. In: COLES, Alex (ed.). *The optic of Walter Benjamin*, v. 3. Londres: Black Dog Publishing Limited, 1999.

\_\_\_\_\_. Warburg's Paragon? The End of Collage and Photomontage in Postwar Europe. In: SHAFFNER, Ingrid; WINZEN, Mathias. *Deep Storage: collecting, storing and archiving in art*. New York: Prestel Verlag, 1998.

CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. *La Ville-98. Le Jardin-00. La mémoire-99*. Roma: Academie de France a Rome, 1999.

DERRIDA, Jacques. *Archive Fever. A Freudian impression*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1996.

FOUCAULT, Michel. *L'Archéologie du savoir*. Paris: Gallimard, 1969 (The Archaeology of Knowledge. New York: Pantheon, 1972).

\_\_\_\_\_. *The Archaeology of Knowledge*. New York: Pantheon, 1972. p. 129.

GOMBRICH, Ernst. *Aby Warburg. Una biografía intelectual*. Madrid: Alianza Forma, 1992.

HUYSEN, Andreas. Monument and Memory in a Postmodern Age. In: YOUNG, James E. *The Art of Memory. Holocaust Memorials in History*. Jewish Museum, New York, March, 13-July 31, 1994. Munich: Prestel, 1994.

KRACAUER, Siegfried. *Classic Essays on Photography*. New Haven: Leete's Island Books, 1980. p. 251.

\_\_\_\_\_. Photography. In: KRACAUER, Siegfried. *The Mass Ornament: Weimar Essays*. Cambridge: Harvard University Press, 1995.

\_\_\_\_\_. *The Mass Ornament. Weimar Essays* (edição de Thomas Y. Levin). Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1995.

METKEN, Günter. *Les Suisses morts. Christian Boltanski*. Frankfurt: Museum für Moderne Kunst, 1991.

MOURE, Gloria. *Christian Boltanski. Adviento y otros tiempos: Emociones en perdición*. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporanea, 1996.



RAMPLEY, Matthew. *The Remembrance of Things Past. On Aby Warburg and Walter Benjamin*. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2000.

SANDER, August. *Rosto do tempo. Sessenta fotografias de alemães do século XX*. Munique: s.n., 1929.

SEMON, Richard. *Die Mneme als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens*. Leipzig, 1904.

SONTAG, Susan. *Sur la photographie*. Paris: Seuil, 1979

RUFF, Thomas; WULFFLEN, Thomas. Entrevista de Thomas Wulfflen a Thomas Ruff. Reality so Real it's Unrecognizable. In: THOMAS Ruff (cat. exp). Paris: Musée National d'Arte Moderne, 1996.

WEIBEL, Peter. Pleasure and the Panoptic Principle. In: *Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother* (cat. exp.). Karlsruhe: Center for Art and Media, 2002.

Tradução: Daniela Kern

