

[Projecto “Imagens da República”

Apresentação em Leiria, 4 de Dezembro, Museu da Imagem em Movimento

Célia Ferreira]

**Título da comunicação:**

## **Arquivo fotográfico, usos artísticos e espaço público**

**Resumo:**

Propõe-se uma reflexão sobre o modo como o “arquivo visual”, especialmente o fotográfico, tem sido matéria de algumas práticas artísticas contemporâneas, destacando nestas uma leitura política. As obras em análise, de José Luís Neto, Daniel Barroca e Daniel Blaufuks, indiciam como o uso/investigação do arquivo e de imagens públicas, por parte dos artistas, é central para o desenvolvimento de uma dimensão crítica e interrogativa da visibilidade do arquivo. Defende-se que estes usos criam formas de reinscrição, quer estéticas quer políticas, das imagens de arquivo na esfera pública. São modos de resistência à erosão do espaço público.

**Palavras-chave:** Arquivo; fotografia; prática artística; espaço de aparência pública.

## ARQUIVO FOTOGRÁFICO, USOS ARTÍSTICOS E ESPAÇO PÚBLICO

“A *imagem em geral* não existe. Aquilo que chamamos uma imagem mental e aquilo a que chamarei uma imagem-objecto (que está sempre inscrita na *história*, e numa *história* técnica) são duas faces do mesmo fenómeno. [...] A diferença que se impõe mais imediatamente entre ambas é que a imagem-objecto dura, enquanto a mental é efémera.”

Bernard Stiegler <sup>1</sup>

### 1. Imagens de arquivo

Desde 1826 muitas fotografias foram engrossando a nossa reserva de imagens. Esta reserva colectiva é extensa, e contém imagens-objecto variadas, algumas obviamente anteriores à invenção da fotografia, pinturas, desenhos, outras posteriores, cinema, vídeo. Imagens-objecto que somamos às imagens mentais que temos. Propomos chamar “arquivo visual” ao conjunto de imagens que pertencendo à cultura visual são questionadas no seu processo de conservação, acesso e interpretação histórica. Fazem parte deste “arquivo visual” as imagens valiosas, raras, únicas, pertencentes a um “arquivo permanente”; imagens com que tradicionalmente se faz a História da Arte, imagens que estão “institucionalizadas” em museus, colecções e arquivos. Mas são igualmente parte deste “arquivo visual” as imagens que pertencem ao que chamamos “arquivo mundano”, que estão num espaço de transição, no mercado, ou noutros espaços públicos, em processo, que passarão ao arquivo permanente ou pelo contrário continuarão a ser usadas, ou serão eliminadas.

Os arquivos correspondem eles próprios a diferentes espaços de produção e recepção de imagens: há arquivos institucionais, familiares, dos media. Um arquivo efectivo tem sempre uma realidade física, é um espaço onde estão guardados os documentos<sup>2</sup>, mas existem imagens que não estando num arquivo físico localizado existem num arquivo mais ou menos metafórico, que as conserva sem as qualificar, um “arquivo mundano” que integra as imagens que “andam por aí”. Estes arquivos correspondem a um arquivo do passado e a um arquivo do presente, as diferenças entre estes reflectem-se no trabalho dos artistas que incorporam o “arquivo visual” no seu trabalho.

As obras dos artistas, que comentamos em seguida, usam imagens do “arquivo visual” que vivem nesses enquadramentos: estão no arquivo institucional, um arquivo do passado, em perfeitas condições de conservação, mas são quase invisíveis, tornam-se objectos de experimentação visual e regressam transfiguradas ao mundo (José Luís Neto); ou estão “por aí”, ainda na sua materialidade original, sujeitas ao acaso e à degradação do tempo, sem rede de contextualização, alimentando o ruído

---

1 DERRIDA, J., STIEGLER, B. *Échographies de la télévision : entretiens filmés*. Paris : Galilée, 1996. ISBN 2-7186-0480-8 . Pág. 165 (Tradução livre)

2 Jacques Derrida defende que não existe arquivo sem “domiciliação”, sem um espaço físico que presentifique os documentos. Por isso quando aqui se fala em arquivo institucional, fala-se em sentido próprio, como um espaço de consignação de documentos e informação. DERRIDA, J. *Mal de arquivo uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumari, 2001.

do mundo (Daniel Barroca); ou fazem parte de um mundo literário, ficcional ou documental, anterior à obra, circulando numa cultura que lhes condiciona o sentido (Daniel Blaufuks).

O que “fazem” as imagens de algo que já passou? As fontes visuais parecem aproximar-nos do tempo passado, mas é desde que temos imagens de base fotográfica que sentimos o tempo histórico como estranhamente presente. Não nos referimos apenas ao “isto foi” de que fala Roland Barthes<sup>3</sup>, mas de uma experiência mais recente, mais banal, a da incorporação das imagens dos mass-media no quotidiano e na imaginação dos indivíduos. Referimo-nos à proximidade criada pelos mass-media, que faz com que os espectadores das notícias televisionadas acreditem ser testemunhas de uma presença real, como demonstra Mary Ann Doane<sup>4</sup> analisando a experiência dos telespectadores das notícias do ataque às Twin Towers.

Suscitando experiências, as fotografias estão entre o presente e o passado: testemunham, documentam, divertem, enfastiam, registam, informam, seduzem, criticam, recordam, inspiram, etc.. As verbalizações sugerem a pluralidade dos usos fotográficos, as suas funções, a sua versatilidade. A fotografia é um dispositivo, de que resultam diferentes modos de produção, distribuição, circulação, recepção das imagens. Um dispositivo, como a fotografia ou o arquivo, é uma forma de produtividade de ligações múltiplas, como escreve Giorgio Agamben um dispositivo é “[...] qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes”<sup>5</sup>.

Pensar o que fazem as fotografias significa estar atento ao dispositivo fotográfico<sup>6</sup>, na sua complexidade, multiplicidade e ao modo como as fotografias se ligam à vida. O que significa, também, estar atento à presença e duração das tecnologias das imagens e às suas transformações. Algumas das interrogações que colocamos hoje ao arquivo prendem-se com o desenvolvimento tecnológico da fotografia<sup>7</sup>. As “novas” imagens fotográficas não se limitam a acrescentar algo a uma tradição visual. Com cada inovação tecnológica são criadas novas relações, que alteram o dispositivo temporal e espacial em que as imagens existem tradicionalmente, são criadas outras formas de visualidade que afectam a relação com o mundo, o modo como vemos e somos vistos. A fotografia é um dispositivo que se vai transformando ao longo da sua história: máquinas, suportes físicos, elementos químicos, formas de ver e fazer fotográfico vão mudando. Das mágicas fotografias estereoscópicas, para uma caixa de cartão “carregue no botão que nós fazemos o resto”, a sofisticadas formas de manipulação

---

3 BARTHES, R. *A câmara clara*. Lisboa: Ed. 70, s.d..

4 DOANE, Mary Ann, “*Information, Crisis, Catastrophe*”, in Hui Kyong Chun, Wendy (ed.) *New media, old media : a history and theory reader*. London : Routledge, 2006. ISBN 0-415-94224-1

5 AGAMBEN, Giorgio. “O que é um dispositivo?”. *O que é o Contemporâneo? e outros Ensaios*. Chapecó: Ed. Argos, 2009. Pág. 40.

6 O conceito de dispositivo de imagem foi trabalhado por diferentes autores, Jacques Aumont fez uma das primeiras sínteses em *L’Image*. Paris: Nathan, 1990.

7 Basta atentar ao modo como a Internet permite novas formas de armazenamento e partilha de imagens, numa nova história que irá crescer e que está dependente de suportes tecnológicos ainda em desenvolvimento. Comunidades, novas formas sociais de partilha de imagens e projectos voltados quer para o público quer para o privado deixam antever campos em que as imagens fotográficas voltarão a ser questionadas. Veja-se o projecto de devolver fotografias encontradas na de área de catástrofe do furacão Katrina, nos EUA, em <http://www.pictureproject.org/?pid=1> [consultado em 22 Dez., 2010]

digital, a diversidade tecnológica mostra-se na variedade de produtos fotográficos, na economia que mobiliza, na indústria de produção de olhar que movimenta. Milhões de fotografias são feitas, milhões ficam por ver, milhões consomem-se, usam-se, perdem-se.

O modo, como os artistas se relacionam com o material do “arquivo visual”, é variado. Okwui Enwezor<sup>8</sup> traça algumas hipóteses sobre o interesse que o arquivo e o documento despertam em artistas contemporâneos. A primeira hipótese é a de que o interesse dos artistas pelo arquivo passa por este poder ser entendido como a materialização de um sistema discursivo regulador<sup>9</sup>. O arquivo serve-se de regras que determinam sua própria eficácia a partir da eficácia do documento. Os critérios de valorização dos documentos são a garantia da possibilidade de operacionalização do arquivo. A importância de um documento é, também, a importância institucional daquilo que o originou do ponto de vista funcional. Esta circularidade entre documento e arquivo poderia ser um dos pontos estratégicos dos artistas interessados em questionar quer a pertinência do documento, ou do arquivo, quer as imposições dos sistemas reguladores do discurso.

Outra hipótese de trabalho explorada pelos artistas contemporâneos passa pela pesquisa sobre a integração no arquivo dos meios audiovisuais. Esta integração dá conta não só do interesse artístico e histórico destes, mas também da sua utilização administrativa/burocrática, tornando manifesta a relação das imagens com o poder. Partindo desta evidência os documentos fotográficos e fílmicos são trabalhados pela arte através de meios de reprodução, apropriação, interpretação, que originam modos de reconfiguração e interrogação das estruturas arquivísticas e dos materiais de arquivo na sua relação com estruturas de gestão do poder.

Uma terceira hipótese relaciona-se com o tráfego dos documentos fotográficos e fílmicos. Discutir os modos de avaliação dos documentos imagéticos no arquivo é fundamental para pensar a questão da fotografia e os aspectos relacionados com a imagem e o arquivo; abordando assim a questão do poder dos arquivos através da questão do poder da imagem: a sua produção e utilização pela história, pela “memória colectiva”, pela cultura popular.

## 2. Imagens usadas

### 2.1. José Luís Neto, “22474”

No filme de Michelangelo Antonioni “Blow-up”<sup>10</sup> conta-se a história de Thomas, um fotógrafo de moda de sucesso. A fotografia é a forma de sobrevivência desse personagem que, movendo-se rapidamente entre vários campos, produz fotografias com um objectivo estético-comercial,

---

8 ENWEZOR, O. “*Archive Fever: Photography Between History and Monument*”. In: ENWEZOR, O. & PHOTOGRAPHY, I. C. O. (eds.) **Archive fever : uses of the document in contemporary art**. New York: International Center of Photography; Steidl Publishers, 2008. Pág. 11-51

9 O arquivo surge aqui no sentido que lhe é dado por Michel Foucault, “O arquivo é de início a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares.” **A Arqueologia do Saber**. S. Paulo: Editora Forense Universitária, 2005. Pág. 147.

10 ANTONIONI, Michelangelo. **Blow-Up**. Produção UK, Itália, USA. 1966 [em port. **História de um Fotógrafo**. Estreou em Portugal em 1968.]

imagens de uma sociedade de espectáculo. A narrativa do filme conduz-nos entre os espaços em que Thomas se move, e vai revelando diferentes facetas do próprio fotógrafo. Numa manhã enquanto espera, Thomas impaciente deambula por um parque, sente que algo de estranho acontece, e fotografa. Quando examina o negativo julga ver um corpo assassinado: é uma pequena área do negativo que ele amplia, depois outra vez e ainda outra. Quer ver mais de perto, ter a certeza da verdade; mas aquilo que se pode ver mais de perto numa imagem fotográfica não é senão o material de que é feita a própria fotografia; pontos pretos num papel branco. No final do filme Thomas, devolve uma bola imaginária a um grupo de mimos. Aquilo que fica da aventura fotográfica são questões sobre a realidade: a imaginação talvez seja suficiente para lidar com o mundo.

José Luís Neto (Satão, 1965) é o contrário do fotógrafo da moda, faz imagens quase sem referente, experimenta sistematicamente em laboratório a luz, os suportes, os químicos, fotografa folhas brancas<sup>11</sup>. Não fotografa a actualidade, mas, como diz, “o tempo real”. É um trabalho virado para a dimensão fotossensível do medium fotográfico, para as suas capacidades expressivas.

Há um trabalho de apropriação de José Luís Neto que espanta. São duas séries em que fotografou pequenas manchas brancas, de um, dois milímetros, a partir de dois negativos de Joshua Benoliel, os negativos 22474 e 22475. A fotografia que corresponde ao negativo nº 22474, marca uma alteração no estatuto dos prisioneiros políticos, que datava de 1884 e que os obrigava a usar um capuz penitenciário sempre que estivessem em público. Em 5 de Fevereiro de 1913, já na República, é assinalada a data do fim da obrigatoriedade do uso de capuz, é a data da foto, uma foto cerimonial, teatral. José Luís Neto pegou no negativo nº 22474 pertencente ao arquivo da Câmara Municipal de Lisboa e transformou-o. É um trabalho prolongado, 7 anos a trabalhar a partir de um negativo, 10 anos a trabalhar o outro<sup>12</sup>. Com o negativo original, trabalhando com inter-positivos e novos negativos, desdobra uma fotografia em muitas fotografias. Cada mancha humana de cerca de 1mm, é transformada num retrato à escala do rosto. Do processo nasce a série 22474 composta de 24 imagens fotográficas de 40x30 cm. Desse modo uma imagem pública e arquivada é transformada através de um processo artístico num “monumento” fotográfico. Um monumento que não comemora, nem consola. Estão muitas coisa nesta obra, o princípio de um rosto e da individuação, a sugestão do risível humano, o sofrimento, a iniquidade da justiça humana. Cada mancha é um capuz, cada capuz tem uma expressão própria, tem alguém por detrás, alguém que a fotografia não pode mostrar. Do negativo 22475, que mostra os prisioneiros no mesmo espaço, na mesma data, sem máscara, num enquadramento um pouco mais recuado, José Luís Neto extraiu os retratos dos indivíduos que as máscaras cobriam.

José Luís Neto usa um processo lento, mas no trabalho está toda vitalidade do suporte fotográfico: há sempre alguma coisa mais para ver, e se nunca conseguimos ver tudo é porque ainda há,

---

11 “O que mais gosto de fotografar são folhas brancas”, explicou José Luís Neto, numa comunicação sobre o seu trabalho, no encontro “Política, Criação, Valor” (28 Nov. 2010. Museu do Neo-Realismo. Vila Franca de Xira). Percebemos no modo como o artista fala da sua prática que o gesto e a performatividade da fotografia, a relação entre o corpo do fotógrafo, o seu referente e a câmara (suporte e química), produzem um conjunto de experiências sensíveis que constituem o seu núcleo experimental e artístico.

12 José Luís Neto, comunicação oral, no Encontro “Política, Criação, Valor” (28 Nov. 2010. Museu do Neo-Realismo. Vila Franca de Xira).

no limite do visível, alguma coisa a acontecer, pelo menos no processo fotográfico. Alguma coisa está a acontecer naquele negativo, naquela emulsão, naquele processo químico, naquele processo artístico. Estas imagens, são o contrário das fotos do fotógrafo de “Blow-up” em que a fotografia pára no limite do reconhecível e não pode mostrar mais nada<sup>13</sup>. No trabalho de José Luís Neto o reconhecível é apenas um dos estratos possíveis da experiência fotográfica. O alargamento da compreensão da expressão fotográfica, criada por José Luís Neto, permite repensar o dispositivo de arquivo da fotografia, a sua historicidade. Numa aproximação delicada, José Luís Neto procede seguindo, o respeito pela autoria e pelo anonimato dos que estão envolvidos na teia da imagem, a inteligibilidade e a inteligência do gesto de registo. O artista cria uma “performance” fotográfica que nos reconduz ao gesto de Joshua Benoliel, à sua actividade e ao tempo-vivido através de um novo fotografar, a um resgate do gesto inicial<sup>14</sup>. Se José Luís Neto toca a matriz feita por Benoliel é para lhe devolver o gesto fotográfico: o enquadramento, a distância, a luz das máscaras brancas. Se virmos nos negativos originais, nestas imagens jornalísticas, exclusivamente a representação do poder, o testemunho do controlo sobre a identidade e sobre a face, se virmos apenas o registo cerimonial, sem atender a uma espécie de estratégia de pudor do fotógrafo no enquadramento e às capacidades que a imagem contém, perderemos a possibilidade de alargar a perspectiva sobre as “outras” qualidades políticas das imagens, em que se luta por ver e ser visto, por um campo de visibilidade.

José Luís Neto problematiza no seu trabalho o negativo 2247 enquanto documento visual. Saliencia a importância material do documento e ao fazê-lo posiciona-se face ao arquivo, como lugar de salvaguarda, de reserva; não deixa, contudo, de revelar as limitações desse mesmo arquivo. Ver uma fotografia é mais do que ver uma representação realista, descritiva de uma realidade, ou a obra de um fotógrafo consagrado pela história da fotografia. O limite de visibilidade do arquivo passa neste trabalho por uma investigação, uma criação, estética que revela a expressão fotográfica como modo de ligação ao presente.

## 2.2. Daniel Barroca, “*Soldier Playing with Dead Lizard*”

Sob a designação mais ou menos lata de “apropriação” poderíamos encontrar algumas similitudes entre o trabalho de Daniel Barroca (Lisboa, 1976) e o de José Luís Neto. As apropriações dos projectos “Sequences of Memory, Silence and War” partem de documentos que circulam no arquivo visual e há uma espécie de re-fotografar, mas o trabalho de ambos é bastante diferente. Enquanto José Luís Neto, nas séries 22474 e 22475, parte de negativos “históricos”, pertencentes a um arquivo institucional, as imagens encontradas por Daniel Barroca existem no arquivo mundano e só são especiais para o próprio artista pela estranheza e pelo corte que operam na sua experiência. Aquilo que nas imagens interessa ao artista não é dado ao espectador, mesmo que sejam históricas ou públicas, não são as qualidades referenciais que determinam as obras de Daniel Barroca. Elas não são usadas para criar uma aproximação histórica, nem visam a restituição da imagem original, pelo contrário, o que permitem é antes um afastamento e a experiência estética dessa distância. Nos trabalhos de Daniel

13 No filme de Antonioni o limite da fotografia é obviamente o limite do gesto do fotógrafo e esse mesmo filme ajudou a libertar outros gestos fotográficos. Antoninoni é parte do dispositivo histórico da fotografia.

14 A José Luís Neto interessa replicar de algum modo o rigor do enquadramento de Joshua Benoliel, o seu modo de evidenciar o primeiro enquadramento é o de criar enquadramentos milimétricos, de encontrar a distância certa, a resolução correcta.

Barroca cabe ao espectador devolver uma interpretação que só marginalmente passa pelo reconhecimento do documento.

Daniel Barroca usa o dispositivo videográfico na relação com o fotográfico e por vezes, a manipulação plástica com tinta ou outros materiais. Por exemplo, um dos trabalhos pertencentes a “Sequences of Memory, Silence and War” intitulado “Verdum”<sup>15</sup> foi realizado a partir de documentários históricos exibidos pela RTP. Um documentário, entre outros, do serviço público de televisão. Quem se lembra da batalha de Verdum, em França? Verdum foi, em 1916, uma das mais sangrentas batalhas da I Grande Guerra, com mais de 300 000 mortos. Da intervenção de Barroca o que fica é o ruído, da imagem do som e da história, ruído televisivo. “Verdum” na versão de Daniel Barroca parece ter sido registado por uma câmara marciana. Daniel Barroca usa a “espessura material” do ecrã televisivo, visto pelo espectador comum como uma superfície electrónica transparente, um vidro, sem outros elementos plásticos na sua materialidade, a não ser uma certa percepção normalizada da luz, cor e nitidez. Barroca usa essa espessura como a de um material plástico, acrescentando e retirando camadas à imagem transforma o medium vídeo noutro medium. Há um tratamento experimental da luz, do grão e do movimento, que regista de modo próprio coisas, imagens que estão aqui, aqui na nossa realidade.

Daniel Barroca procura, sem programa intencional, fotografias antigas. As imagens de que parte são quaisquer uma de uma inquietação, podem ser ou não privadas, estão num espaço comum, na feira da ladra, num documentário antigo, num arquivo, na garagem da família. Em “Soldier Playing with a Dead Lizard”<sup>16</sup>, uma obra mais recente da “Sequences of Memory, Silence and War”, as imagens encontradas são esquadrihadas, experimentadas plasticamente, modeladas até que o artista consiga criar nelas uma imagem com outra presença. Na obra “Soldier Playing with a Dead Lizard”, Daniel Barroca usa o vídeo sob imagens fotográficas, o que permite trabalhar a duração, o tempo da imagem no presente da experiência perceptiva: atentando à respiração e ao som, aos vestígios das palavras que mal percebemos, criando uma espécie de transe, repetitivo, sem clímax. As fotografias de um soldado “brincando” com um lagarto morto<sup>17</sup>, de um corpo fardado, de uma arma, são recortadas por aproximações aos detalhes: um elemento abstracto, um colar, o chão. Um jogo, uma mutilação.

A guerra colonial que decorreu entre 1961 e 1974 exauriu o país. O que foi ter 19 anos e estar na frente de guerra? Como morremos? Como era a sensação de conhecer a selva, e a terra e o sol? E ter uma arma na mão? Como é que conseguimos ver essa realidade? O reflexo do trabalho artístico é aqui o de uma incompreensão. Ver e saber são coisas diferentes. E falta muito para compreender. A

---

15 Daniel Barroca, “Verdun”, 2003, DV PAL, B/W, Stereo, 9’

16 Daniel Barroca, “Soldier Playing With Dead Lizzard”, 2008, instalação para 8 canais, DV PAL, B/W, Loop.

A peça é composta por oito sequências vídeo realizadas a partir de oito fotografias de soldados portugueses, que estiveram a combater na Guiné-Bissau entre 1972-1974. O som segue a mesma lógica da imagem: usa um registo encontrado, é trabalhado em pequenos excertos que depois são usados numa montagem-puzzle.

17 A obra está estranhamente próxima das narrativas, que os filhos e netos dos soldados portugueses em África conhecem, com imagens mais ou menos precisas: a juventude, o desconhecido, o medo, uma certa dimensão lúdica. A relação dos portugueses com África está ligada ao mote do exótico, que está também na relação que os soldados portugueses estabeleceram com as ex-colónias, algo que ecoa neste trabalho.

espectadora que procura uma experiência estética subjectiva<sup>18</sup>, percebe que no trabalho ecoa a necessidade de partilhar politicamente. Essa história não está esquecida, terá que ser contada, escrita e reescrita, colectivamente.

A relação com o arquivo “mundano” atravessa este trabalho, estas imagens não pertencem a um arquivo institucional, o discurso que as fixa não é dado previamente. Se Daniel Barroca recria estilhaços não é para que possamos reconstituir uma imagem integra, aquilo de que parte não está inteiro. Não temos imagens para a nossa guerra colonial e trabalhos iconoclastas, como os de Daniel Barroca, mantêm aberta a ferida, dando esteticamente o que falta. A visibilidade do arquivo é trabalhada nos seus deferimentos, nas suas perdas.

### 2.3. Daniel Blaufuks, “Terezin”, “Sob céus estranhos”

Daniel Blaufuks (Lisboa, 1963) procurou perceber o motivo da estranheza que uma pequena imagem, publicada, como outras pequenas e anónimas imagens, no romance “Austerlitz”, de W. G. Sebald<sup>19</sup>, produzia em si. O contexto em que a imagem, sem legenda, surgia no romance, apontava para Terezinstadt, um campo de concentração criado pelo regime nazi em 1941, na cidade de Terezin, na actual República Checa.

Daniel Blaufuks foi a Terezin e encontrou a imagem que vira reproduzida no livro, no campo que visitou, e re-fotografou. O mesmo enquadramento da foto reproduzida em “Austerlitz” foi repetido. A sala “cenográfica” ainda está em Terezin mais de 60 anos depois. O trabalho sobre o arquivo visual é um trabalho de pesquisa e experimentação. No decurso da sua investigação Blaufuks encontrou documentos dessa realidade e entre eles um documento cinematográfico referente ao campo, intitulado “Theresinstadt”. Em 1944, para limpar a realidade e para permitir o assentimento da Cruz Vermelha, Terezin foi transformado num campo de trabalho exemplar. Aproveitando o sucesso da visita da organização ao campo<sup>20</sup>, os alemães fizeram um filme de “documental”, que foi uma peça chave na propaganda nazi.

O elemento central nos objectos desenvolvidos para o projecto (exposição, livro, filme) são as imagens do filme de propaganda nazi. Daniel Blaufuks fez com este material outro filme, em que procede a uma desaceleração da velocidade das imagens, o que permite a concentração nos rostos e o reconhecimento do falso. Com os fotogramas fez fotografias que narram a busca de uma identidade<sup>21</sup>. Tratou as imagens com um filtro vermelho, uma referência ao vermelho do J carimbado nos passaportes judeus<sup>22</sup>. É um vermelho lácteo, uma quase não-luz, um filtro para revelar. “Re-fotografar” e recontar esta história é fotografar a crença (e a descrença) na História europeia do séc. XX, nas suas

---

18 Lembro-me do meu tio paterno, Alcides Ferreira, foi oficial de telecomunicações em Angola, esteve isolado durante meses na selva, quando regressou passou quase um ano às escuras no quarto, lembro-me dos pedidos da minha tia “... deixa-me abrir um pouco o estore...”.

19 SEBALD, W.G. **Austerlitz**. Lisboa: Teorema, 2001.

20 Um membro da Cruz Vermelha relembra a visita ao campo de Terezin, numa entrevista concedida a Claude Lanzmann. Shoah Collection, Interview with Maurice Rossel, em <http://resources.ushmm.org/> [cons. online, em Dez., 2 01]

21 Mark Duren, no texto “Trabalho de Memória”, refere como Blaufuks concretiza de algum modo a ficção de Austerlitz que procura neste mesmo filme um rosto. Em <http://danielblaufuks.com/webmac/text/durdenport.html>. (Consult. online, Dez. 2010)



imagens, na sua escrita.

Enquanto Daniel Barroca guarda para si a estranheza, que as imagens lhe causam, e devolve uma outra imagem, com outro tipo de enigma, Daniel Blaufuks procura convocar a estranheza que sente de modo imediato, como se afirmasse que a serendipidade dos acontecimentos faz, deve fazer, parte do mundo, como se nos devêssemos exercitar na arbitrariedade que torna tudo possível. “Terezín”<sup>23</sup> de Daniel Blaufuks é feito com acasos, coincidências, encontros forçados que marcam a memória, factos históricos. O trabalho de Barroca produz imagens de ordem icónica, Blaufuks produz imagens indiciais. A relação com estes trabalhos convoca experiências estéticas diferentes; sensações sem tempo, quase sem-imagem, em Barroca; criação de marcas no presente, através das imagens passadas, em Blaufuks.

Daniel Blaufuks tinha já trabalhado a partir da memória judaica, da memória de exílio em Portugal, articulando fotografia, vídeo e escrita, numa obra chamada “Sob céus estranhos”<sup>24</sup>. E também aqui as imagens de imagens asseguram uma espécie de continuidade, como uma inscrição necessária, uma presença contemporânea que as imagens originais não teriam se continuassem no arquivo do Ministério dos Negócios Estrangeiros, ou fechadas nos álbuns familiares. Blaufuks diz: “É interessante incorporar a luz de hoje sobre uma fotografia antiga, porque não só estás a acrescentar qualquer coisa, como também estás a recorrer a um depósito de memória para apelar a uma outra memória que é agora a da minha fotografia.”<sup>25</sup>

Como é que se reconstrói essa presença da memória? Entre fotografias do cemitério judeu de Lisboa e das copas oscilantes das árvores, estão imagens re-fotografadas com uma nova moldura mais imediata: bordos de fichas de identificação, mão e dedos que seguram os documentos, apresentando a variedade das informações, o contexto arquivístico. Nestes trabalhos de Daniel Blaufuks o que nos guia é a intermitência da presença contemporânea da memória e da história judaica<sup>26</sup>.

O trabalho de Daniel Blaufuks é o de uma estética contemporânea que presentifica a memória. Esta forma de escrita histórica é uma escrita a dois tempos, alternando factos e narrativa. O registo narrativo/ficcional é entrecortado pelos documentos, por imagens históricas e por vestígios do presente narrativo, que remetem sem equívocos para o entrelaçar de uma história privada com uma história pública, política. O uso de documentos fotográficos e fílmicos pelo poder tem um contra-ponto nas

---

22 Entrevista de Daniel Blaufuks a Sandra Vieira Jurgens. Em <http://danielblaufuks.com/webmac/text/jurgens.html> (Consult. online, Dez. 2010).

23 O projecto “Terezín” teve a sua primeira exibição em 2007 no Centro Cultural de Belém, faziam parte da obra vários prints de 100 x 160 cm, 100 x 80 cm, o vídeo “Theresienstadt”, 90’, projectado em loop e a maquete do livro. O livro viria a ser publicado em 2010, pelas Steidl e Tinta da China (ver bibliografia).

24 Em 2002 Blaufuks realiza o filme “Sob Céus Estranhos”, em 2007 é publicado o livro com o mesmo título.

25 <http://www.danielblaufuks.com/webmac/textos/conversa.pdf> (Online, consultado em Dez. 2010)

26 Várias obras visuais, audiovisuais e textuais sobre a memória judaica da II Grande Guerra continuam a ser criadas. A permanência de questões sobre os factos históricos do Holocausto pode indiciar uma série de interpretações. A leitura que fazemos é a da que essa produção reflecte a consistência do testemunho e a necessidade de incorporar uma história que põe em causa a Europa. Se há um espaço estético para essa memória é porque sobre ela se funda o sentir histórico das gerações do pós-guerra e sobre ela se está a constituir um fundo comum.

ligações exteriores que é possível estabelecer. As imagens podem, como um texto, ser reabertas, relidas.

A imprevisibilidade das ligações entre as imagens do passado e as do presente não deixa de nos perturbar. Talvez Blaufuks fotografe por ser, para ser, testemunha de encontros improváveis, ou porque a sua herança não lhe (nos) permite esquecer a imprevisibilidade da História.

### 3. Fotografias, política e visibilidade

A fotografia é uma forma privilegiada para ajuizar da influência das imagens técnicas ao longo do séc. XX, das imagens que encham o quotidiano influenciando a percepção pública e política do mundo. Fazemos aqui uma aproximação à política das imagens através das acções que a fotografia opera sobre a visibilidade e a aparência pública.

Na actualidade temos um espaço de visibilidade pública que é essencialmente mediático. Os espaços de troca de opinião e de acção são cada vez menos espaços de corpo a corpo. As imagens dos media parecem transitórias e gritantes, impondo-se pela repetição, sem dar tempo para as pensar e sentir como marcantes. O campo de imagens mediáticas é alargado e consistente, no entanto algo nos deixa descontentes com essas imagens. A experiência de cidadãos/espectadores conduz-nos a criticar, algumas vezes a recusar e muitas vezes a suportar, uma política sujeita à formatação do discurso jornalístico e propagandístico. Este discurso foi ao longo do século XX, até à actualidade, projectando uma imagem de base fotográfica, da esfera pública política como esfera mediática, como é defendido por J. Thompson<sup>27</sup>. Uma esfera em que há uma “política-espectáculo” que concorre com a “política-real”, uma esfera de que somos dependentes, com uma visibilidade excessiva que nos afasta do espaço presencial da política<sup>28</sup>. Mas a política, em sentido menos actual, a política como actividade humana essencial, precisa de um espaço de visibilidade.

#### 3.1. Política e espaço de aparência público

O espaço público, seguindo a concepção de Hannah Arendt, é consequência de um espaço de visibilidade. Este espaço de visibilidade pública visa garantir a liberdade de aparecer, é uma criação plural para permitir a possibilidade de ver e ser visto pelos outros. A visão da realidade do mundo como experiência comum, é sublinhada pela autora: “A presença de outros que vêem o que vemos e ouvem o que ouvimos garante-nos a realidade do mundo e de nós mesmos [...] a nossa percepção da realidade depende totalmente da aparência, e portanto da existência de uma esfera pública [...]”<sup>29</sup>

O sentido comum da realidade é dado pelo espaço de aparência pública e por algum tipo de

---

27 Thompson, J. “A Nova Visibilidade”, Revista Matrizes, vol.1, nº2, ISSN 1982-2073.

28 As fotografias da “humanidade”, da vulgaridade, dos políticos são uma forma de garantir a aparência da proximidade do “poder” à vida dos cidadãos. Também no caso português podemos ver essa aproximação da imagem fotográfica e do político à da vida comum, em fotos de políticos a caminhar para o escritório, a beijar as crianças, a comer bolo-rei, a cortar-fitas, imagens de acontecimentos que antes ficariam sem registo visual, sendo que esses registos criam novas formas, novos encontros, novas notícias. Primeiro de uma forma não óbvia e depois de modo cada vez mais consciente e intencional, com o escândalo como forma de intervenção.

29 Arendt, H. **A Condição Humana**. Lisboa: Relógio d’Água, 2001. Pág. 65

permanência nesse espaço. A realidade é tecida de aparências, mas não é simplesmente aceite, ela é testada pelo senso comum na sua consistência: o que existiu e ainda existe, o que mudou, o que “virou-a-casaca”, o que se disfarçou para não se revelar. Para Hannah Arendt as aparências existem e são aquilo com que temos que lidar. O espaço de aparência, enquanto campo colectivo, é fundamental no pensamento da autora, por ser, entre outras coisas, o resultado e a garantia de um sexto sentido que é o sentido do comum.

O “espaço de aparência” e o sentido comum exigem, para Arendt, além do ver, a presença dos indivíduos<sup>30</sup>. É esse espaço de presença pública que permite perceber o perigo ou a força de estar num espaço de iguais. O nosso tempo, as nossas tecnologias, foram enfraquecendo o espaço público presencial, o espaço que permite a intuição, a acção, o sentido do real. Fomos substituindo esse espaço por uma mediação da vida por meios tecnológicos, que nos permitem ver, sentir e saber: livros, jornais, cinema, televisão, internet. Os meios tecnológicos fornecem mais informação, que permite chegar mais longe no espaço e no tempo, uma informação que é cada vez menos dependente da presença pública. Assim fomos e vamos crescendo polidos e afinados pelos media, mas, talvez, desafinados para a vida comum e para a política.

#### 4. Arte, fotografia e espaço político

Poderão as imagens públicas substituir o espaço de aparência público presencial? Será que podemos pedir mais às imagens? Há uma tradição de “pedir” às imagens para nos darem o momento pregnante, o instante perfeito, a visão privilegiada do acontecimento; hoje precisamos algo diferente. O que queremos das imagens fotográficas é que elas nos permitam discutir a visibilidade da história e a nossa visibilidade.

Não há arte sem presença do corpo (mesmo na mais conceptual, virtual, imaterial, das obras, ela só é arte quando nos confronta no corpo, mesmo que com um mínimo de sentir). Um dos motivos porque é interessante a relação entre fotografia e arte é porque podemos ver em alguns usos contemporâneos da fotografia uma tendência para a imaterialização e uma mediação virtual, mas por outro lado a fotografia é reconduzida ao lugar da pintura no museu. As práticas artísticas conduzem a criação fotográfica a estratégias de inscrição e visionamento num espaço aberto à presença, às relações e possibilidades de um espaço comum. Neste sentido a experiência estética que usa a fotografia é relevante para pensar outras experiências da imagem fotográfica.

As obras que comentámos podem não ser explicitamente políticas, alguns artistas não tem eventualmente esse intencionalidade, o que não significa que as obras que produzem não sejam capazes convocar um espaço de aparência público, político. Elas possuem uma característica em comum: usam o arquivo institucional ou mundano de imagens e, ao fazê-lo, fazem com que os espectadores se questionem sobre a visibilidade na sua componente política, enquanto campo que vê e permite ver, enquanto campo onde criamos e defendemos modos de visibilidade. Elas problematizam o espaços de

---

30 A nossa leitura vai no sentido da de Benhabib que comenta “When Arendt links the public space with the space of appearances, as she often does, she primarily has in mind a model of face-to-face human interactions”. BENHABIB, S. *The Reluctant Modernism of Hannah Arendt*. Oxford : Rowman & Littlefield, 2003. Pág. 201.

aparência, a evidência e as regras de criação desse espaço<sup>31</sup>, a presença através da inscrição da sensação.

O trabalho das imagens justas é o de uma aprendizagem constante. Julgar as imagens significa perceber como se mostram e como querem ser vistas. O modo como as imagens enquanto imagens se afirmam é um exercício que a arte do séc. XX fez, muitas vezes de forma irónica. “Eu sou um objecto de arte”, disse o “urinol/ fontanário” de Marcel Duchamp. Os artistas do século XX trouxeram a público a discussão sobre o modo como os dispositivos técnicos das imagens variavam, como a variação de contexto, de modo de recepção, de modo de difusão, transformavam a aparente neutralidade das imagens; como a liberdade da arte passa pelo esforço por ver e ser visto como arte.

Podemos perguntar se precisaremos de ajuda (e da ajuda da arte) para compreender as qualidades que estão nas fotografias de arquivo? Não chega sabermos o que está representado? O quê, quem, quando, como e porquê? O trabalho artístico sobre as imagens públicas, sobre o arquivo visual, indicia as diferentes práticas discursivas da fotografia, os diferentes usos e possibilidades de interrogar o arquivo e o documento. Vimo-lo com José Luís Neto, num trabalho vai para além recolha de imagens de época, que recupera o gesto fotográfico, a identidade, a matriz fotográfica e material de um documento, para o transformar, para lhe dar visibilidade e actualidade. Vimo-lo como Daniel Barroca, que opera sobre imagens encontradas, forçando a inscrição do olhar, o reconhecimento da visibilidade limitada na figura de soldados desconhecidos, as dificuldades de inscrição do discurso privado no arquivo, os novos problemas colocados pelos filtros à memória. Vimo-lo nas narrativas de Blaufuks, que se obriga a sair de uma narrativa ficcional para se inscrever no mundo, trabalhando o modo como a memória do Holocausto ecoa em Portugal, desprivatizando e transformando imagens numa coisa pública.

Algumas imagens que entram no arquivo institucional constituem-se como um arquivo permanente. Outras imagens continuarão, talvez mais livres, a fazer parte do “arquivo mundano”. Algumas serão suficientemente vivas para serem “democraticamente” usadas. Aquilo que a arte produz a partir do “arquivo visual” é um modo de dar corpo, presença a algumas dessas imagens, de as confrontar criando outras formas de visualidade. Trazer as fotografias do arquivo, de novo, ou finalmente, para o público significa que a fotografia na sua espessura temporal, como dispositivo, como discurso, como documento de arquivo afecta o presente. As consequências dessa ressonância política compete aos que estão interessados no mundo e no espaço público. Na urgência do presente é a qualidade do olhar de cidadãos que a arte nos faz desenvolver. A arte, a fotografia, a literatura, não substituem o político, mas é algo intensamente político criar as histórias, as imagens colectivas, as que passaram e as que estão ou podem acontecer<sup>32</sup>.

---

31 Como espaço para o mundo, como artifício, como espaço entre iguais. Arendt, op.cit., pág. 207 e segs.

32 [Na comunicação em Leiria foram visionadas reproduções de:

- Fotografias da série “22474”, de José Luís Neto, do catálogo com o mesmo nome.

- Sequência vídeo nº 5 de “Soldier Playing with Dead Lizard” do DVD do catálogo da exposição. Alguns imagens de vídeo-still, e reproduções de desenhos do site de Daniel Barroca.

## Post-Scriptum

Em guarda na Torre do Tombo está a foto com o título “Saída do pessoal da fábrica de louça de Sacavém”, pertencente ao arquivo fotográfico do jornal “O Século”. É uma imagem, de 1937, à I República tinha sucedido uma ditadura, vivia-se o “Estado Novo”. É uma foto de reportagem sobre a fábrica de louça de Sacavém, mas o título evoca o dispositivo do cinema. O fotógrafo anónimo cita o filme dos Lumière de 1895? Alguém se limitou a usar uma legenda formulada para arquivar a imagem? Investigar esta imagem o que poderia ser? É uma imagem qualquer, bastante banal, valerá a pena? Gente anónima, num tempo anónimo, em actividades anónimas. A que operações poderíamos submeter esta fotografia?

Em 2001, o realizador Harun Faroki realizou “Workers Leaving the Factory”, em voz-off, sob imagens do filme dos irmãos Lumière, pergunta “Para onde vão os trabalhadores quando saem? Para uma reunião? Para uma barricada? Simplesmente para casa? O que fez o cinema em seguida a esses trabalhadores?”

Num curta metragem, de 2006, “The Foudry”, o realizador finlandês Aki Kaurismäki, com o seu humor peculiar, mostra operários a saírem da linha de produção para o intervalo de almoço e a dirigirem-se ordeiramente com as suas lancheiras para a sala de cinema. Olham intensamente para o écran enquanto trincam uma sande...

Não há como acertar no teste de escolha múltipla, as imagens são: uma forma de evasão? uma forma de controlo? um espaço de emancipação? Os receios sobre a manipulação do campo da imagem não são infundados, mas não podem ser formas de negação do campo de visibilidade pública.

## Bibliografia

- AGAMBEN, G. **O que é o Contemporâneo? e outros Ensaios**. Chapecó: Ed. Argos, 2009
- ARENDT, H. **A condição Humana**. Lisboa: Relógio d'Água, 2001
- BARROCA, D. **Soldier Playing with Dead Lizard**. In: BETHANIEN, K. (ed.). Berlin: Künstlerthaus Bethanien, Fundação Gulbenkian, 2008.
- BLAUFUKS, D. **Sob céus estranhos: uma história de exílio**. Lisboa: Tinta da China, 2007
- BLAUFUKS, D. **Terezin**. Gottingen, Lisboa: Steidl, Tinta-da-China, 2010
- DERRIDA, J. **Mal de arquivo uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumari, 2001
- ENWEZOR, O. *Archive Fever: Photography Between History and Monument*. In: ENWEZOR, O. & PHOTOGRAPHY, I. C. O. (eds.) **Archive fever : uses of the document in contemporary art**. New York: International Center of Photography; Steidl Publishers, 2008
- MEREWETHER, C. **The archive**. London; Cambridge, Mass., Whitechapel: MIT Press, 2006
- NETO, J. L. **22474**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003