

**ESPAÇO DE APARÊNCIA, DESACORDO
E PRÁTICAS ARTÍSTICAS:
ESTUDOS DE UTILIZAÇÕES DO 'ARQUIVO'**

Doctoranda: Célia Cristina Correia Ferreira
Directora: María José Martínez de Pisón Ramón

Noviembre 2015

Departamento de Pintura
Programa de Doctorado: Artes Visuales e Intermedia

Facultat de Belles Arts de Sant Carles
UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

**ESPACIO DE APARIENCIA, DESACUERDO
Y PRÁCTICAS ARTÍSTICAS:
ESTUDIO DE LOS USOS DEL 'ARCHIVO'**

Doctoranda: Célia Cristina Correia Ferreira
Directora: María José Martínez de Pisón Ramón

Noviembre 2015

Departamento de Pintura
Programa de Doctorado: Artes Visuales e Intermedia

Facultat de Belles Arts de Sant Carles
UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

*Ao meu companheiro Emanuel por todos os dias e aos meus filhos,
Clarisse que aprendeu a desenhar, a escrever e a ler, a tocar e a dançar e
tantas outras coisas, durante este tempo,
e Nuno que acabou o doutoramento antes da mãe e ainda é
o meu pequeno.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família a espera, ao Paulo e à Dora as leituras, ao Fernando Poeiras a ajuda preciosa e o ser meu amigo.

Quero agradecer o apoio do Instituto Politécnico de Leiria, que fez o possível em tempos de crise, à Universidade Politécnica de Valência e à equipa de Francisco Sanmartin.

Agradeço especialmente à professora María José Martínez de Pisón Ramón, pela disponibilidade, espírito prático e apoio durante este processo.

ÍNDICE

Resumen	7
Resum	8
Summary	9
Resumo	10
Introdução	11
Primeira Parte	14
(Fundamentos teóricos)	14
Capítulo 1 - 'Espaço de aparência', visibilidade e permanência	15
1.1. Espaço de Aparência	15
1.2. Visibilidade(s)	30
1.3. Aparência pública e permanência: o assalto do passado	47
Capítulo 2 - Aparência pública e dissensão	58
2.1. Sentido de realidade, pluralidade e senso-comum	60
2.2. Sentidos disponíveis e dissensão	69
2.3. Linhas atravessadas e compostos	80
Capítulo 3 - Arquivo: imagens e monumentos	82
3.1. Arquivo institucional e arquivo audiovisual	84
3.2. Registo Menor	98
3.3. A grande 'parataxe'	106
Capítulo 4 - Práticas artísticas sobre o arquivo	113
4.1. Impulsos arquivistas	115
4.2. O artista enquanto historiador	119
4.3. Trabalhos no arquivo institucional e no arquivo mundano	122
Segunda Parte	138
(Estudos de casos - Usos do arquivo)	138

Capítulo 5 - in-Arquivável: Estudos em Allan Sekula	139
Capítulo 6 - Sobre-Arquivo: Estudos em Walid Raad/Atlas Group	152
Capítulo 7 - O arquivo mediático descodificado: Estudos em Antoni Muntadas	162
Conclusões	176
Índice de figuras	184
Bibliografia	185

RESUMEN

El núcleo de la tesis investiga la relación entre determinadas prácticas artísticas contemporáneas con su presencia en el espacio público (lugar de la apariencia). Para comprender esa apariencia pública nos apoyamos, fundamentalmente, en el aparato teórico legado por Hannah Arendt. Entre las características que Arendt utiliza para conceptualizar la apariencia pública destacan la visibilidad y la permanencia. La dimensión estética del espacio político nos llevó a Jaques Rancière y los conceptos de disidencia e igualdad. Por eso las nociones de apariencia, espacio, visibilidad y permanencia son objeto de análisis en las prácticas artísticas seleccionadas para esta investigación; y la pregunta que guía la investigación es comprender cómo las prácticas artísticas de Allan Sekula, Walid Raad y Antonio Muntadas permiten problematizar los conceptos estructurantes de apariencia pública.

Partimos de la relación de los proyectos de estos artistas con la noción de 'archivo'. El archivo es una institución de producción común. Nuestra hipótesis, sinópticamente, es que estas prácticas artísticas, a través de operaciones de disensión, introducen la apariencia pública en los regímenes de visibilidad y permanencia. Con diferentes operaciones artísticas, por una parte, critican los regímenes de visibilidad y permanencia vigente, por otra abren con su trabajo otro tipo de visibilidad y permanencia, "menor". En la obra de Allan Sekula se explora el concepto de "in-archivable" en la de Walid Raad la dimensión ficcional del "sobre-archivo" y en Antoni Muntadas la deconstrucción del archivo multimedia.

Palabras-clave: política, apariencia pública, desentendimiento/disensión, visibilidad, permanencia, archivo, prácticas artísticas.

RESUM

La tesi investiga la relació entre determinades pràctiques artístiques contemporànies amb la seva presència en l'espai públic (lloc de l'aparença). Per comprendre aquesta aparença pública ens donem suport, fonamentalment, en l'aparell teòric llegat per Hannah Arendt. Entre les característiques que Arendt fa servir per conceptualitzar l'aparença pública destaquen la visibilitat i la permanència. La dimensió estètica de l'espai polític ens va portar a Jaques Rancière i els conceptes de dissidència i igualtat. Per això les nocions d'aparença, espai, visibilitat i permanència són objecte d'anàlisi en les pràctiques artístiques seleccionades per a aquesta investigació; i la pregunta que guia la investigació és comprendre com les pràctiques artístiques d'Allan Sekula, Walid Raad i Antonio Muntadas permeten problematitzar els conceptes estructurants d'aparença pública.

Partim de la relació dels projectes d'aquests artistes amb la noció de 'arxiu'. L'arxiu és una institució de producció comú. La nostra hipòtesi, sinòpticament, és que aquestes pràctiques artístiques, a través d'operacions de dissensió, introdueixen l'aparença pública en els règims de visibilitat i permanència. Amb diferents operacions artístiques, d'una banda, critiquen els règims de visibilitat i permanència vigent, i per altra banda, obren amb el seu treball un altre tipus de visibilitat i permanència, "menor". En l'obra d'Allan Sekula s'explora el concepte de "in-arxivable" a la de Walid Raad la dimensió ficcional del "sobre-arxiu" i en Antoni Muntadas la deconstrucció de l'arxiu multimèdia.

Paraules-clau: política, aparença pública, desentesa / dissensió, visibilitat, permanència, arxiu, pràctiques artístiques.

SUMMARY

This thesis aims to investigate the relationship between some of the contemporary artistic practices and the concept of public appearance. To understand public appearance we take advantage of the theoretical apparatus developed by Hannah Arendt. Among the theoretical components used by Arendt to support her conceptualization of public appearance, we are mainly interested in the concepts of visibility and permanence. To also take into consideration the aesthetic dimension of political space, we examine the concepts of dissensus and equality as put forth by Jacques Rancière. We argue that public appearance, visibility and permanence, as well as dissensus, are the object of analysis of the artistic practices selected for this research. Our guiding question is to understand how the artistic practices of Allan Sekula, Walid Radd and Antoni Muntadas provide inputs to discuss the key concepts that grounds public appearance. The research starts from the relation between the bodies of work of the selected artists and the 'archive'. The archive considered as an institution that produces the common. Our hypothesis, synoptically, is that these artistic practices, through dissensus operations, introduce in public appearance 'minor' regimes of visibility and permanence. We will address how, with different artistic operations, the three artists criticize the prevailing visibility and permanence regimes while, on another side, opening their work to another, 'minor', concept of visibility and permanence. It will be explored the concept of "un-archival" within some of the Alan Sekula series, the fictional dimension of an "over-archive" on the work of Walid Raad, and, finally, the deconstruction of the media archive by Antoni Muntadas.

Keywords: politics, public appearance, dissensus, visibility, permanence, archive, artistic practices.

RESUMO

Procuramos investigar a relação entre algumas práticas artísticas contemporâneas e o espaço de aparência pública. Para compreender a aparência pública socorremo-nos, fundamentalmente, do aparelho teórico legado por Hannah Arendt. Entre as características com que Arendt sustenta a sua conceptualização da aparência pública estão a visibilidade e a permanência. A dimensão estética do espaço político levou-nos a Jacques Rancière e aos conceitos de desentendimento e de igualdade. Argumentamos que o espaço de aparência, a visibilidade e a permanência, assim como o desentendimento, constituem o objeto de análise das práticas artísticas selecionadas para esta investigação. Assim, a questão que nos orienta é a de compreender o modo como as práticas artísticas de Allan Sekula, Walid Raad e Antonio Muntadas permitem problematizar conceitos estruturantes da aparência pública. Partimos da relação dos projectos destes artistas com o 'arquivo'. O arquivo é uma instituição de produção do comum. A nossa hipótese, sinopticamente, é que estas práticas artísticas, através de operações de desentendimento, introduzem na aparência pública regimes menores de visibilidade e permanência. Com operações artísticas distintas, por um lado, criticam os regimes predominantes de visibilidade e permanência, por outro abrem pelo seu trabalho uma outra, 'menor', visibilidade e permanência. Em Allan Sekula é explorado o conceito de "in-arquivável", em Walid Raad trabalhar-se-à a dimensão ficcional de um 'sobre-arquivo' e em Antoni Muntadas a desconstrução do arquivo dos media.

Palavras-chave: política, aparência pública, desentendimento, visibilidade, permanência, arquivo, práticas artísticas.

INTRODUÇÃO

“Não é o passado que nos domina. São as imagens do passado”

George Steiner

[epígrafe emprestada de “Le tombeau d’Alexandre”, Chris Marker, 1992]

O problema que nos ocupa procura relacionar o uso de imagens de arquivo por determinadas práticas artísticas contemporâneas com o espaço de aparência pública. O espaço de aparência é um espaço qualquer mas que possui características específicas: é um espaço de visibilidade e audição dos sujeitos políticos, de acção e discurso. É um espaço de “mundaneidade”, definido por possuir durabilidade, permanência e visibilidade. Neste âmbito torna-se necessário distinguir entre uma arte política (institucional) e uma política da arte. Os artistas que estudámos para problematizar a relação da arte com a aparência pública – o que designamos aqui como políticas da arte – são: Allan Sekula (Erie, EUA, 1951-2013 Los Angeles, EUA), Walid Raad (Líbano, 1966 -) e Antoni Muntadas (Barcelona, Espanha, 1942 -).

Estes três artistas são formalmente diferentes entre si e também conceptualmente distintos entre si. Mas os três usam política e artisticamente imagens de arquivo, não se confundindo esse uso com uma qualquer estetização da política. De facto, o que há de comum aos artistas é uma relação, a determinar no decurso desta investigação, com a aparência pública. A nossa hipótese é a seguinte: estas práticas artísticas, através de operações de dissensão, introduzem na aparência pública regimes menores de visibilidade e permanência. Com operações artísticas distintas, por um lado, criticam os regimes predominantes de visibilidade e permanência, por outro abrem pelo seu trabalho uma outra, ‘menor’, visibilidade e permanência.

Para pensar estes conceitos socorremo-nos fundamentalmente do aparelho teórico legado por Hannah Arendt (Linden, Alemanha, 1906-1975, Nova Iorque, EUA) e também por Jacques Rancière (Argel, Argélia, 1940 -). A nossa leitura destes autores concentrar-se-á no esclarecimento, delimitação e

apropriação dos conceitos visibilidade, permanência e dissensão/desentendimento. É necessária uma apropriação e leitura dos conceitos na medida em que Arendt estabelece os seus conceitos para a compreensão de um mundo que dificilmente reconhecemos ainda como o nosso, um 'mundo-comum'. Por outro lado, mas no mesmo sentido, é necessário apropriar os conceitos propostos por Jacques Rancière. O autor coloca o problema do limite do espaço-público, i.e. da "partilha sensível" entre visibilidade e invisibilidade, audibilidade e inaudibilidade. Comum aos três artistas seleccionados é um uso disruptivo ou 'menor' das imagens de arquivo (i.e de imagens de um determinado regime de visibilidade e permanência), redefinindo assim formas (menores) de visibilidade e permanência. Trata-se, para nós, de seguindo as práticas dos três artistas redefinir conceptualmente as condições de visibilidade e permanência no 'mundo-comum' actual. Até aqui definimos o nó da intriga que tentaremos desatar ao longo desta investigação. Este nó do problema levanta muitas outras questões, questões a montante e a jusante do nó da intriga e que perseguiremos em excursos. Apresentemos algumas dessas questões que circundam o nó da intriga: como pode a arte inscrever-se no 'mundo-comum'? Qual a relação entre espaço de aparência e espaço de presença? Qual a relação entre arquivo audiovisual e a mediação? Que operações da arte se revelam, hoje, politicamente pertinentes? Que relação estabelecer entre arte e cultura? Estas questões, entre outras, marcam o ritmo da nossa investigação que é conduzida pela nossa hipótese.

Apresentamos agora a estrutura da investigação. Esta tese divide-se em duas partes, ao longo do qual se procura verificar e determinar a hipótese: as práticas artísticas de Sekula, Raad e Muntadas, através de operações de dissensão/desentendimento, introduzem na aparência pública regimes menores de visibilidade e permanência.

Na primeira parte apresenta-se o quadro epistemológico da investigação, definindo teoricamente os conceitos para pensar a relação entre a arte e a aparência pública. Nos quatro capítulos que compõem o quadro

epistemológico desta tese, definem-se e problematizam-se os seus conceitos fundamentais. A investigação progride, ao longo dos quatro capítulos, de uma tematização geral do problema para a sua articulação no interior das práticas artísticas contemporâneas e da sua relação com o arquivo. Assim, primeiramente a relação entre arte e aparência pública é analisada nos seus conceitos estruturantes: visibilidade e permanência. Seguidamente introduz-se a discussão do problema da dissensão no quadro da aparência pública. Como subcategoria do espaço de aparência pública introduz-se o conceito arquivo e subsequentemente traça-se uma breve genealogia das suas práticas de dissensão artísticas. Fornecido este quadro epistemológico geral é possível passar à análise dos casos de estudo.

O ponto de vista adoptado na tese interroga o modo como projectos artísticos, que nunca partem da 'tela branca', se confrontam com as imagens pertencentes a acervos, aos arquivos, ao repositório digital e aos mass media. Na segunda parte estudam-se três casos dessa relação entre arte e aparência pública, que passam por diferentes estratégias de uso do arquivo. Do nosso ponto de vista os três autores resistem ao arquivo maior: Muntadas resiste ao arquivo mediático, Raad ao arquivo historiográfico ocidental e Sekula resiste ao arquivo institucional. Mas, o trabalho dos três artistas não se esgota na crítica do arquivo maior; positiva e afirmativamente são criados outros usos do arquivo. Muntadas fará uma desconstrução do arquivo mediático, Raad opera um sobre-arquivar e Sekula cria imagens in-absorvíveis pelo arquivo institucional, imagens in-arquiváveis.

O regime de aparência política do arquivo maior, os seus modos de visibilidade e permanência, são assim afetados por um movimento do sentir e do pensar. Mas é um movimento que ocorre no plano das subjetividades, e não tanto no plano de uma alteração da ordem do mundo. É a subjetividade que, no encontro com as obras, adquire uma outra potência de sentir e pensar.

PRIMEIRA PARTE (FUNDAMENTOS TEÓRICOS)

No âmbito do estudo que desenvolvemos sobre práticas artísticas, política e contemporaneidade interessa-nos a relação com o conceito de 'espaço de aparência'. Sendo este conceito menos comum do que o de 'espaço público' político consideramos necessário uma explicitação de alguns aspectos teóricos que visam aproximar esse conceito da possibilidade de analisar criticamente o trabalho de alguns artistas contemporâneos.

Dividimos a primeira parte da tese em quatro capítulos. No capítulo 1 tentámos compreender a relação do conceito 'espaço de aparência', de Hannah Arendt, que abordamos essencialmente numa perspectiva fenomenológica e estética, com as questões da visibilidade e da permanência. No capítulo 2, esses conceitos serão desenvolvidos de forma a problematizar a inscrição das práticas artísticas e das obras num espaço de dissensão. Confrontamos neste ponto a perspectiva de Jacques Rancière sobre a relação entre experiência da realidade e espaço de aparência, numa perspectiva política e estética. Em seguida, no capítulo 3, desenhamos um campo de problematização desses conceitos partindo da ideia de 'arquivo'. No capítulo 4, alargamos a concepção de arquivo, para permitir a investigar o modo como algumas práticas artísticas tem explorado o uso do arquivo na perspectiva de um 'espaço de aparência', da 'visibilidade' e da 'permanência'.

CAPÍTULO 1 - 'ESPAÇO DE APARÊNCIA', VISIBILIDADE E PERMANÊNCIA

Fig. 1: Alan Sekula: Retrato da pintora Lubov Khoudyakova no seu estúdio, Novorossisk, 1998/2000. Da série *Titanic's wake*; díptico 173x66 cm.



1.1. ESPAÇO DE APARÊNCIA

Ao propormos uma reflexão sobre uma dimensão política da arte¹ considerámos necessário ultrapassar a designada 'arte pública', e o conceito demasiado circunscrito de arte para o espaço público² que lhe está associado. Propomos trabalhar um conceito mais alargado de questionamento da política e da arte, que tome como central o conceito que nos parece relevante de 'espaço de aparência' pública.

A arte vê e deixa-se ver, ouve e faz-se ouvir, existe num 'espaço de aparência'. A expressão 'espaço de aparência' exige um repensar do 'espaço

¹ A relação arte e política será questionada ao longo da tese. Defendemos que há que ultrapassar a visão instrumental dessa relação e examinar o carácter propriamente político da arte, aquele que é imanente a uma prática interrogativa da experiência estética.

² A crítica do conceito de espaço público na sua relação com a prática artística tem vindo a ser trabalhado por Rosalyn Deutsche. Vide: Deutsche, Rosalyn. 2008. "The Art of Witness in the Wartime Public Sphere." Arco 2008. Madrid. [on-line <http://www.forumpermanente.org/Members/jmbarreto/the-art-of-witness-in-the-wartime-public-sphere/?searchterm=deutsche>]; Deutsche, R. , 2008. Agorafobia. Barcelona: MACBA.

público'. A chamada arte para o 'espaço público' pressupõe este espaço como dado, como conceito pré-existente à arte, como condição prévia e não questionada; contudo, ao problematizarmos o espaço público como 'espaço de aparência', como espaço relacional, a discussão sobre o que é, e o que cria, o espaço público surge e com ela a questão do que é uma arte política³.

Ao explorarmos o conceito de 'espaço de aparência' a 'arte pública' deixa de ser 'afectada' a uma instituição prévia e a uma suposta racionalidade do espaço público, para dar lugar à discussão e dissensão face às formas existentes. Hannah Arendt que procura, na clareza das distinções que faz, uma constância que colide com o carácter do mundo contemporâneo, não identifica o espaço público com um espaço físico pré-definido, mas antes com uma activação de um espaço pela pluralidade dos agentes políticos.

Esfera pública

É pela valorização da política e pelo carácter político do conceito de 'esfera pública'⁴ em Hannah Arendt que começamos o nosso percurso teórico. A política, como forma de presença no mundo, é, para a autora, uma possibilidade de assegurar que este mesmo mundo não será perdido. Na sua demanda pela política Arendt procura em primeiro lugar responder à ameaça da perda de liberdade, às forças totalitárias e à alienação do mundo. No

³ Rosalyn Deutsch em "The Question of 'Public Space'" faz um breve excuro pelo modo como desde os anos 70 é pensada a arte pública. O que está em jogo parece-lhe ser essencialmente uma disputa sobre o sentido do que se chama espaço público : procurando salientar o carácter contingente e conflitual sobre esses sentidos, o debate para a autora deve abandonar a ideia de que há um sentido próprio, pré-estabelecido de espaço público. [On-line.https://iwalewapublicspace.files.wordpress.com/2012/02/rosalyn-deutsche_-_the-question-of-_public-space_.pdf]

⁴ Não cabe na nossa investigação fazer a recensão do conceito 'esfera pública'. Etienne Tassin oferece algumas linhas de desenvolvimento relevantes em relação à abordagem do conceito para Arendt: "*Seyla Benhabib (Benhabib, 1989) distingue trois modèles d'espaces publics pour condenser les différentes analyses en vigueur à l'époque : un modèle agonistique reposant sur la vertu civique (Arendt, 1981 [1958]) ; un modèle légaliste reposant sur les vertus du dialogue public (Ackerman, 1980) ; et un modèle discursif ou argumentatif reposant sur l'usage public et critique de la raison (Habermas, 1962). Le premier aurait pour principe la liberté et correspondrait à la polis grecque; le deuxième aurait pour principe la justice et correspondrait aux sociétés libérales modernes; le troisième aurait pour principe la pragmatique communicationnelle et envisagerait une restructuration démocratique-socialiste des sociétés post-capitalistes (ou du capitalisme tardif). À ces modèles, il faudrait aujourd'hui rajouter celui d'un espace public oppositionnel dont l'élaboration revient à Oskar Negt (2007) ou celui d'un espace public plébéien qui a été analysé par Martin Breugh (2007)*". Tassin, E. 2013. "Les gloires ordinaires. Actualité du concept arendtien d'espace public". *Communication aux journées d'études IRIS-Publislam, A-t-on enterré l'espace public.*, p.: 246.

esforço de pensar a dignidade da política, Arendt⁵ sublinha a virtude, a heroicidade e uma certa ideia de excelência da palavra e da acção política, subjacente à presença dos homens no espaço de aparência. Sem nos comprometermos com esta visão, pensamos, no entanto, com a autora, que para recuperar um 'mundo-comum', que se sente em perda, é necessária uma experiência intensificada dos homens no mundo. Os elementos que destacamos do pensamento de Hannah Arendt prendem-se com a dimensão estética inerente à relação com o mundo e que convergem para a constituição de uma 'aparência pública' e para o sentido do real.

A distinção entre esfera pública e esfera privada é uma herança da história política da Grécia Antiga, ainda hoje presente na distinção comum de Direito Público e Direito Privado. A esfera era privada quando os homens 'em privação' procuravam formas de responder às suas necessidades, era o espaço da família, dos negócios, da saúde e do corpo. A esfera era pública quando, libertos da necessidade, os homens na sua pluralidade agiam politicamente em prol daquilo que era a coisa-pública. Essa esfera pública era, no seu espírito, um espaço de acção, estava por isso ligada a um 'palco', um 'palco qualquer', mais vulgarmente ao espaço público⁶.

Na concepção de Hannah Arendt a esfera pública precisa de um 'espaço de aparência', onde os homens vêem e são vistos, ouvem e são ouvidos, um espaço(s) onde se inscrevem acções que visam transcender a existência dos homens. O termo 'público' abrange, para a autora, duas acepções: a primeira define que "tudo o que vem a público pode ser visto e ouvido por todos e tem a maior divulgação possível"⁷, numa segunda acepção o termo público relaciona-se com a dimensão artificial e "construída" do mundo:

"[...] o próprio mundo, na medida em que é comum a todos nós e diferente do lugar que nos cabe dentro dele. Este mundo, contudo, não é idêntico à terra ou à natureza como espaço limitado para o

⁵ Vide : Arendt, Hannah. 2007. *A Condição Humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

⁶ Weintraub, J. 1997. "The Theory and Politics of the Public/Private Distinction." In *Public and Private in Thought and in Practice*, edited by J Weintraub and K Kumar. Chicago and London: The University of Chicago Press., pp.:5-7

⁷ Arendt, Hannah. *A Condição Humana*, *op.cit.*, p.:59

movimento dos homens e condição geral da vida orgânica. Tem antes a ver com o artefacto humano, com o produto de mãos humanas, com os negócios realizados entre os que, juntos, habitam o mundo feito pelo homem.”⁸

Podemos compreender melhor a ideia de esfera pública em Arendt numa breve comparação com o pensamento do filósofo Jürgen Habermas, que teoriza uma concepção de esfera pública como ‘esfera pública burguesa’. O autor desenvolve uma concepção de esfera pública que pensamos ter um alcance bastante mais circunscrito do que a proposta de Arendt, para Jürgen Habermas esfera pública é o espaço de debate racional sobre a política e o estado, e é

“[...] onde algo como a opinião pública se pode formar, [onde] os cidadãos agem como público quando tratam de matérias do interesse geral sem ser sujeitos à coerção [...] para exprimir e dar publicidade às suas perspectivas. Falamos de uma esfera pública política ...quando as discussões públicas são relativas à prática do Estado”⁹

Para Habermas a esfera pública liga-se à formação de uma opinião pública e ao modo como esta interpela o Estado, para que este dê resposta aos interesses comuns. Na concepção do autor a esfera pública é um espaço de acção colectiva¹⁰ que abrange dois elementos essenciais: o discursivo-narrativo e as acções performativas (interacção discursiva e acção). A esfera pública tem aqui o objectivo de manter a conexão entre dois elementos, centrais nas democracias:

“o processo de legitimação da acção do Estado que pode ser discutida e submetida ao debate racional, e o reconhecimento das necessidades

⁸ Idem., p.:62

⁹ Cit. em Silveirinha, Maria João. 2010. “Esfera Pública” In Correia, J., Ferreira, G., Santo, (eds) *Conceitos de Comunicação Política*, p.: 33

¹⁰ Rosalyn Deutsche num comentário ao conceito de “esfera pública” de Jürgen Habermas considera que a sua utilidade para o discurso da arte se relaciona com a distinção entre público e audiência. Sendo o público o conjunto de cidadãos envolvidos com a política sublinha o espaço público como o domínio da política e a redefinição necessária da arte pública como a arte que ajuda a criar o espaço político. A arte pública deixa de ser vista como intervindo num espaço físico para uma audiência prévia, mas como um instrumento de constituição do público, engajando as pessoas na discussão política ou entrando em lutas políticas. O que leva Deutsche a assimilar a arte pública a uma arte politizada, e qualquer espaço como potencialmente transformável num espaço público. [On-line. https://iwalewapublicspace.files.wordpress.com/2012/02/rosalyn-deutsche_-the-question-of-_public-space_.pdf]

e interesses de modo a formar um conceito do bem comum que possa ser traduzido em Lei.”¹¹

Em Habermas a esfera pública é minoritária, possibilita o debate mas está baseada na experiência privada e no ‘interesse comum’ à sociedade. O autor não considera a pluralidade como essencial ao espaço público, pelo contrário a sua aposta é na superação das diferenças que pertencem ao espaço público. Pensamos que para Arendt, de forma distinta, o fundamental da acção política é a pluralidade e não necessariamente o interesse comum.

A política para Hannah Arendt não resulta de ‘opiniões’, nem de opiniões privadas, nem de opiniões colectivas¹². Arendt não confia no termo ‘opinião pública’ nem no consenso que a expressão sugere como pensamento unânime de uma sociedade de massas. Para a Arendt a unidade de uma comunidade política não poderia resultar da expressão de um sistema comum de valores, ou de uma afinidade religiosa ou étnica; a unidade política resulta da partilha e das relações estabelecidas num espaço público, das práticas e das instituições características desse espaço, das experiências comuns muitas vezes antagónicas (daqui a sua defesa da ‘*vita activa*’ com a sua necessária variedade)¹³.

Mundo-comum

O carácter mundano da vida humana é como um fundo em que tomam formas as aparências políticas dos homens, daqui a afirmação do ‘mundo-comum’ como fundamento da vida:

“[...] o mundo comum é aquilo que adentramos ao nascer e que deixamos para trás quando morremos. Transcende a duração de nossa vida tanto no passado quanto no futuro: preexistia à nossa chegada e sobreviverá à nossa breve permanência. É isto o que temos em comum não só com aqueles que vivem conosco, mas também com aqueles que aqui estiveram antes e aqueles que virão depois de nós. Mas esse mundo comum só pode sobreviver ao advento e à partida das gerações na medida em que tem uma presença pública. É o carácter público da

¹¹ Silveirinha, M.J., “Esfera Pública.” Op. cit.. p.:34

¹² D’Entreves, Maurizio. 2001. *The Political Philosophy of Hannah Arendt*. London: Taylor & Francis.p.:17

¹³ Uma visão mais radical deste espaço agonístico pode ser encontrada em Chantal Mouffe que considera o espaço público como o espaço de confronto por diferentes projectos ideológicos não conciliáveis. Vid: Mouffe, Chantal. 2008. “Art as an Agonistic Intervention in Public Spacee.” Open. 14. Rotterdam: NAI Publishers.

esfera pública que é capaz de absorver e dar brilho através dos séculos a tudo o que os homens venham a preservar da ruína natural do tempo.”¹⁴

O 'mundo-comum' contém o potencial do espaço de aparência. O brilho que a esfera pública 'absorve e dá', na linguagem de Arendt, desdobra-se por duas dimensões: a do 'espaço de aparência' e a do 'mundo-comum'. A articulação dessas dimensões, a primeira permitindo a igualdade, a pluralidade, a liberdade e a acção política, a segunda proporcionando a estabilidade possível para as nossas actividades, é, no seu entendimento, fundamental para o exercício político da cidadania e para a criação de um mundo comum, que para a autora que deve durar e transcender a passagem de uma geração de mulheres e homens na terra¹⁵.

O mundo, para Arendt, é o que é criado e mantido em comum, de modo a suportar o espaço de aparência e acção. Está relacionado com a actividade da fabricação, entendida como a dimensão antropológica da vida, que cria artefactos e instituições que transcendem a duração da vida humana e acolhem os que 'vão nascer'. A vida em comum necessita desse espaço de interacção, como um espaço que pode aproximar e afastar os homens, em que estes podem agir politicamente. Pensamos que a distinção entre a possibilidade de uma acção livre, no espaço de aparência, e o condicionamento da necessidade, no 'mundo-comum', marcam duas vias de entendimento da política. Por um lado a política da acção, indeterminada e livre, por outro a política da governação¹⁶. A possibilidade de pensar a esfera pública partindo destas duas dimensões conduziu a análise de alguns projectos artísticos contemporâneos que, defendemos, cruzam por um lado uma aproximação à possibilidade da acção e palavra, ao intervirem no espaço de aparência, e que por outro se inscrevem no 'mundo-comum' através de

¹⁴ Arendt, Hannah. 2007. *A Condição Humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária. p.:65

¹⁵ *Idem.*, p.:64

¹⁶ Encontramos semelhanças deste entendimento de uma política conflitual no pensamento de Chantal Mouffe (que distingue política e político) e de Jacques Rancière sobre democracia. Rancière defende que há uma política da governança (a que chama polícia) e uma política ligada à emergência da dissensão e do 'dano'.

criação artística usando os dispositivos da arte para criarem formas de estabilização da experiência.

A dimensão de exercitação e experimentação dos gestos e palavra dos cidadãos, reunidos politicamente, ocorre num espaço público que pode estar mais ou menos formalizado¹⁷. O poder dessas palavras e desses gestos dos cidadãos não se mede senão pela capacidade de iniciar algo novo, num exercício livre que nada prepara e com consequências imprevisíveis. Esse exercício de liberdade ocorre de forma inesperada, é o poder que mantém em aberto a possibilidade de criação do mundo comum.

Hannah Arendt destaca a qualidade artificial do 'mundo-comum', a artificialidade das coisas tangíveis, como das intangíveis. Para a autora 'estar junto' no mundo significa criar e ter coisas entre aqueles que habitam o 'mundo-comum'. São as coisas que fundam a objectividade das relações entre os homens, a autora considera que essa dimensão da "[...] esfera pública, enquanto mundo comum, reúne-nos na companhia uns dos outros e contudo evita que colidamos uns com os outros [...]"¹⁸. Essas coisas artificiais a preservar são uma forma de defesa face à sociedade de massas e um remédio para as consequências da alienação de mundo:

"O que toma tão difícil suportar a sociedade de massas não é o número de pessoas que ela abrange, ou pelo menos não é este o fator fundamental; é antes o fato de que o mundo entre elas perdeu a força de mantê-las juntas, de relacioná-las umas às outras e de separá-las. A estranheza de tal situação lembra a de uma sessão espírita na qual determinado número de pessoas, reunidas em torno de uma mesa, vissem subitamente, por algum truque mágico, desaparecer a mesa entre elas, de modo que duas pessoas sentadas em frente uma à outra já não estariam separadas mas tampouco teriam qualquer relação tangível entre si."¹⁹

¹⁷ "O envolvimento dos cidadãos na política é valorizado em si mesmo, e não pelos fins que concretiza, nem pelo eventual acordo entre os cidadãos, mas porque permite que cada cidadão possa exercer o poder de agir, desenvolver a capacidade de julgar e concertar acções que venham a revelar-se politicamente eficazes." d'Entreves, Maurizio Passerin. 1989. "Agency, Identity and Culture: Hannah Arendt's Conception of Citizenship." PRAXIS International.

¹⁸ Arendt, Hannah. 2007. *A Condição Humana*, op. cit., p.:62

¹⁹ *Idem*.

O mundo descaracterizado [uma 'sessão espírita', com magias que fazem desaparecer as coisas tangíveis e deixa as pessoas sem reconhecer a situação e as funções do artifício] é um mundo que perde a força relacional, que perde poder. A preocupação de Arendt com a perda do mundo comum, liga-se à ascensão da 'esfera social', que resulta da dissolução das esferas privada e da esfera pública²⁰. A separação entre vida social e vida política é defendida por Arendt, já que a vida social implica 'nivelamento e conformidade'. A autora considera que a sociabilidade e a companhia implicam perda de consciência individual e de distinção. A 'esfera social' corresponde à vitória do '*homo laborans*', sobre o '*homo faber*'²¹: à vitória da produção e consumo sobre a fabricação. O processo de produção e consumo crescente desde a modernidade conduz, segundo Arendt, à alienação do mundo e abandono da Terra. Neste processo a esfera pública vai perdendo espaço e cada vez menos é possível estabelecer a interacção e o discurso entre os cidadãos²².

Arendt vê a separação das diferentes 'esferas' não como algo fixado, mas como algo estando em construção. O carácter múltiplo do mundo alimenta o político. Para a autora é a perda de distinções, a amálgama dos campos, que conduz a uma perda do político, que precisa de espaço de disputa. Por esse motivo para Arendt diferentes 'esferas não-políticas' são anti-políticas, ameaças à política e à vida pública, são espaços de limitação da acção e da

²⁰ "[...] a ascendência da esfera social, que não era nem privada nem pública [...] cuja origem coincidiu com o surgimento da era moderna [...] encontrou sua forma política no estado nacional. O que nos interessa neste contexto é a extraordinária dificuldade que, devido a esse fato novo, experimentamos em compreender a divisão decisiva entre as esferas pública e privada, entre [...] as atividades pertinentes a um mundo comum e aquelas pertinentes à manutenção da vida, divisão esta na qual se baseava todo o antigo pensamento político, que a via como axiomática e evidente por si mesma.[...] a linha divisória é inteiramente difusa, porque vemos o corpo de povos e comunidades políticas como uma família cujos negócios diários devem ser atendidos por uma administração doméstica nacional e gigantesca." Arendt, Hannah. 2007. *A Condição Humana*, op. cit., p.:37.

²¹ Arendt conceptualiza três formas de actividade do homem no mundo: o labor, que se liga à sobrevivência da espécie e visa suprir as necessidades vitais; o trabalho, que gera a construção de coisas do mundo; e a acção, o agir e o discursar, como acções livres, políticas, desnecessárias à manutenção da vida humana mas necessárias ao mundo comum. Arendt, Hannah. 2007. *A Condição Humana*, op. cit., pp.:31-37

²² Para Arendt a perda de intersubjectividade corresponde não só a uma perda de sentido do real mas a uma perda de identidade do próprio sujeito.

palavra. A sociedade, por exemplo, é um aspecto fundamental da condição humana, mas não é nem pública, nem privada, nem política para a autora²³.

Para Arendt a recuperação da esfera pública passa quer pela criação do 'mundo-comum', quer pela criação de espaços de aparência que a precedem. O 'mundo-comum' é um elemento fundamental da esfera pública, já que, para Arendt, a partilha desse espaço é necessária para criar um espaço de aparência e para que as questões públicas possam surgir. Como nos diz Maurizio D'Entreves para que exista política não é suficiente

*"[...] a collection of private individuals voting separately and anonymously according to their private opinions. Rather, these individuals must be able to see and talk to one another in public, to meet in a public-political space, so that their differences as well as their commonalities can emerge and become the subject of democratic debate."*²⁴

Para que exista política é necessário aumentar a capacidade de agir, de pensar com os outros, de fortificar a capacidade de pensar e julgar. O que é primeiro, para Arendt, não é o 'ser', mas o ser-em-comum, como aparência comum dos seres ²⁵.

Público, privado, social

No pensamento de Arendt o espaço público é aquele que sustenta a visibilidade e a audibilidade do homem na sua acção política: o que exclui vários espaços, formais ou informais, que usualmente são considerados públicos. O que é político deve ser público, mas nem tudo o que é público é

²³ "A sociedade ... excluí a possibilidade de acção. Em vez de acção, a sociedade espera de cada um dos seus membros um certo tipo de comportamento, impondo inúmeras e variadas regras, todas eles tendentes a "normalizar" os seus membros, a fazê-los "comportarem-se", a abolir a acção espontânea ou a reacção inusitada."Arendt, Hannah. 2007. *A Condição Humana*, op.cit., p.: 50

²⁴ D'Entreves, Maurizio. 2001. *The Political Philosophy of Hannah Arendt*. London: Taylor & Francis.p.:17

²⁵ Tassin, Étienne. 1997. "La Question de L'apparence." In *Politique et Pensée, Colloque Hannah Arendt* Paris., ed. P. et Rivages, p.: 68

político²⁶. O espaço social²⁷, hoje entendido como o centro da política, é excluído por Arendt, por ser entendido como não público e não político. Arendt exclui do 'espaço público' um conjunto de aspectos que são considerados centrais no estado de democracia representativa contemporâneo: relações económicas e transacções financeiras, segurança social, questões de identidade cultural, de género. Hannah Arendt criticava no seu tempo o modo como a política, na figura do estado, era vista como algo em que os indivíduos delegam a sua responsabilidade social²⁸. O abdicar da cidadania em razão da segurança estatal, leva Arendt a considerar que a 'esfera social' acaba por devorar as esferas mais antigas da política e do privado. A despolitização e a privatização da esfera pública criam experiências públicas vistas e sentidas como não-políticas²⁹.

A distinção que determina que o 'espaço público' é na essência diferente do que é privado ou social e que estes espaços devem manter-se separados entre si, parece-nos difícil de sustentar. A distinção é mais correctamente interpretada em E. Frazer, quando diz: "[...] *this web of separations and appearances is the public realm. It is public just in the sense*

²⁶ Outras esfera são esboçadas pela autora, por exemplo a esfera económica ligada ao mercado.

²⁷ "A distinção entre uma esfera de vida privada e uma esfera de vida pública corresponde à existência das esferas da família e da política como entidades diferentes e separadas, pelo menos desde o surgimento da antiga cidade-estado; mas a ascendência da esfera social, que não era nem privada nem pública no sentido restrito do termo, é um fenómeno relativamente novo, cuja origem coincidiu com o surgimento da era moderna e que encontrou sua forma política no estado nacional". Arendt, H., op.cit., p.:37

²⁸ Frazer, E. 2009. "Hannah Arendt: The Risks of the Public Realm." *Critical Review of International Social and Political Philosophy* 12 (2): 203–23.

²⁹ É o que Arendt argumenta quando dá o exemplo da compaixão. A compaixão que dá voz ao sofrimento, não usa meios de acção políticos mas pede acção directa, isto é acção que usa meios de violência. O reverso da preocupação com a pobreza e a justiça social é a preocupação com o consumo e a "vida do corpo". Compaixão e consumo causam uma confusão que ameaça a política porque se fixam numa vida do corpo, confundem público e privado, distraem-nos da vida pública política e ignoram um mundo que é necessário preservar. "To each of these moral absolutes she opposed political principles: in place of goodness she advocated virtue, in place of love respect, in place of compassion and pity solidarity, in place of conscience active citizenship." D'Entrevés, Maurizio. 2001. *The Political Philosophy of Hannah Arendt*. London: Taylor & Francis. pp.: 94

*that is a world of appearances and visibility. [...] 'public' is not primarily one of demarcated space. Rather is a series of 'betweens'.*³⁰

Actualmente assistimos à coincidência e ao amalgamar da esfera do social e do político. Arendt considera que as intrusões do social no espaço público o corroem e impedem o agir e falar livremente, que é próprio do espaço público político, já que os interesses privados e as medidas sociais estão relacionadas com questões de necessidades, com a instrumentalização dos meios para atingir um fim. A instrumentalização, quer seja social, económica, cultural, está ligada a fenómenos anti-políticos como o controlo, a soberania, a dominação e a violência. Nos regimes totalitários a instrumentalização substitui a política. A posição 'anti-instrumental' não significa que Hannah Arendt não compreenda ou desvalorize as necessidades da sociedade, a interacção, o viver juntos de modo não público, "não podemos viver sempre em público", da fabricação ou do labor, que são também condições necessárias a uma vida política. Mas a instrumentalização para a autora nega a pluralidade humana que é a condição necessária para uma vida pública política. Arendt vê a instrumentalização como uma forma de pré-determinação que choca com a liberdade, a incerteza e a dimensão agonística que a autora considera fundadoras do espaço público político³¹. As dificuldades de sustentar esta separação, ou as diferenças entre as diferentes esferas, relacionam-se com a progressiva infiltração/imbricação dos campos social-político .

Arendt estabelece uma separação entre vida pública política e governo da administração, gestão e organização. Para Arendt a 'rule'/ordem implica dominação e autoridade soberana, é uma procura de domínio sobre a imprevisibilidade dos outros (do espaço de aparência). A segurança e a dominação da governação, todavia, não garantem o futuro, porque estão alinhadas com a

³⁰ Frazer, E. 2009. "Hannah Arendt: The Risks of the Public Realm.", op. cit., p.:209.

³¹ Rosalyn Deutsche sublinha estes aspectos do espaço público, no seu aspecto indeterminado e livre, convocando um série de autores, dos quais sublinha Claude Leford e a quem cita: "A mi modo de ver, el punto importante es que la democracia se instituye y sostiene por la desaparición de las señales de certeza. Inaugura una historia en la que el pueblo experimenta una indeterminación fundamental en lo que respecta a la bases del poder, la ley y el conocimiento, así como acerca del fundamento de las relaciones entre uno mismo y el otro». Deutsche, R. 2008. "Agorafobia." Barcelona: MACBA. p.:9

violência que é a negação da política e da vida pública, a negação da igualdade no espaço público, da liberdade e da imprevisibilidade.

Na tese proposta por Maurizio d'Entreves a compreensão de uma esfera pública possuindo uma dimensão de 'espaço de aparência' e uma dimensão de 'mundo-comum', elaborada por Hannah Arendt, relaciona-se com a uma 'teoria da acção'; para o autor esta teoria contém, em tensão, um modelo expressivo e um outro comunicativo. Quando a esfera pública é vista a partir de um modelo expressivo torna-se um palco dramático de palavras e acções de 'reconhecimento e glória', de procura de excelência, marcado pela identidade do agente. Quando a acção é vista a partir do modelo comunicativo a esfera pública é vista como um espaço discursivo deliberativo, visando estabelecer relações de mutualidade e solidariedade, que surge de uma acção concertada, estabelecendo relações de igualdade e de solidariedade através do discurso e persuasão. Maurizio d'Entreves considera que Arendt não conseguiu resolver a tensão presente nesses dois modelos que conduzem por lado a uma visão heróica da cidadania e por outro a uma visão de uma cidadania participativa³².

Aparência

Pensamos que talvez possa haver tensão entre os dois modelos, o comunicativo e o expressivo, na terminologia de Maurizio d'Entreves, sem que estes tenham que ser 'conciliáveis'. Existem em Arendt duas concepções de aparência, uma ligando a aparência à produção de um lugar e deste modo à fabricação (poièsis); e outra ligando a aparência à ocupação de um lugar através da acção ou do discurso (práxis). Hannah Arendt, que não possui a visão de uma esfera pública consensual, considera que a constituição formal da esfera pública é precedida por um 'espaço de aparência'. Dado que resulta de uma acção comum e de uma deliberação colectiva o 'espaço de aparência' é muito frágil e existe apenas quando é actualizado pela acção ou pelo discurso. Esse espaço, de visibilidade e audibilidade, não apresenta a sujeição a um espaço físico pré-constituído, nem à ideia de um Estado, não ocorre num

³² D'Entreves, Maurizio. 2001. *The Political Philosophy of Hannah Arendt*. op. cit., p.: 59

tempo pré-determinado, não é um “projecto”, está antes ligado à possibilidade de irrupção agonística de imagens e vozes plurais. Como nos diz Arendt,

“O espaço de aparência passa a existir sempre que os homens se reúnem na modalidade do discurso e da acção, e portanto precede toda e qualquer constituição formal da esfera pública e as várias formas de governo, isto é as várias formas possíveis de organização da esfera pública.”³³

e ainda:

“Uma vez que a nossa percepção da realidade depende totalmente da aparência, e portanto da existência de uma esfera pública na qual as coisas possam emergir da treva da existência resguardada, até mesmo a meia-luz que ilumina a nossa vida privada e íntima deriva, em última análise, da luz muito mais intensa da esfera pública.”³⁴

O ‘espaço de aparência’ constitui-se enquanto ‘polis’³⁵ e é menos uma entidade física ou uma configuração história, do que uma possibilidade sempre presente, mesmo nas condições adversas da modernidade. A ‘polis’, escreve Arendt “não é a cidade-estado em sua localização física; é a organização da comunidade que resulta do agir e falar em conjunto, e o seu verdadeiro espaço situa-se entre as pessoas que vivem juntas com tal propósito, não importa onde estejam.”³⁶

Arendt inicia a sua obra sobre a vida contemplativa³⁷ com a questão da aparência. A autora debate-se com uma antiga tradição filosófica que considerava que o fundamento da aparência, deveria ser de uma outra ordem mais real e verdadeiro, o fundamento não poderia ser ele próprio aparência. Segundo o legado platónico as aparências “superficiais” seriam culpadas de

³³ Arendt, Hannah. 2007. *A Condição Humana*, op. cit., p.:211

³⁴ Idem., p.: 61

³⁵ Villa, D. 2000. *The Cambridge Companion to Hannah Arendt*. University Press Cambridge.p.:162

³⁶ Arendt, Hannah. 2007. *A Condição Humana*, op.cit., p.: 211

³⁷ Arendt, Hannah. 1999. *A Vida Do Espírito - vol.1 - Pensar*. Lisboa: Instituto Piaget.

obscurecerem as “verdades” profundas³⁸. Arendt denuncia a procura metafísica da causa profunda como uma falácia: por detrás das aparências estão mais aparências³⁹. O que significa que o que a aparência expõe também oculta⁴⁰, isto é protege e que “esta protecção pode mesmo ser a sua função mais importante”⁴¹.

Na obra “Vida do Espírito” Hannah Arendt refere-se à natureza fenoménica do mundo e à relação entre (meras) aparências e (verdadeiro) ser:

“Nada poderia aparecer e a palavra “aparência” não faria sentido, se não existissem os receptores das aparências - criaturas vivas aptas a dar conta de, a reconhecer e a reagir a - em imaginação ou desejo, aprovação ou reprovação, culpa ou prazer — não apenas ao que está aí, mas ao que para elas aparece e que é destinado à sua percepção. Neste mundo em que chegamos e aparecemos vindos de lugar nenhum, e do qual desaparecemos em lugar nenhum, *Ser e Aparecer coincidem*. A matéria morta, natural e artificial, mutável e imutável, depende para o seu ser, isto é, para a sua dimensão de aparência, da presença de criaturas vivas. Nada e ninguém existe neste mundo cujo próprio ser não pressuponha um espectador. Por outras palavras, nada do que é, na medida que aparece, existe no singular; tudo que é está destinado a ser percebido por alguém. Não é o Homem, mas os homens quem habita o planeta. A pluralidade é a lei da Terra.”⁴²

³⁸ Como comenta E. Tassin a falácia metafísica consiste em interpretar o sentido com base num modelo de verdade. Confunde-se, ao associar razão e intelecto, o pensar e o conhecer; mas pensar visa a compreensão, o sentido, o conhecer visa o que é dado aos sentidos, os conceitos ostensivos. Tassin, Étienne. 1997. “La Question de L'apparence.”, op. cit.

³⁹ Taviani salienta um efeito relevante deste pensamento “*First of all, a neutralization: it cancels any allusion to an “invisible hand” behind the scenes that guides the events of history, and so it also puts a brake on the flight from politics that would follow: if we admit an active “logic of history” behind us, we deprive the “political nature of history” of any power, turning it into a theatre of forces or ideas, rather than of actions and initiatives (Arendt 1958, 188-192).*” Taviani, Elena. 2013. “Hannah Arendt -- Aesthetics and Politics of Appearance.” In *Proceedings of the European Society for Aesthetics*. Vol.5, p.:468

⁴⁰ “Também aqui não lidamos com um erro simplesmente arbitrário; a verdade é que não só as aparências nunca revelam espontaneamente o que se encontra por trás delas, mas também que, genericamente falando, elas não revelam apenas; elas também ocultam [...] nenhuma coisa, nenhum lado de uma coisa mostra-se sem que ativamente oculte os demais.[...] As aparências expõem e também protegem da exposição.” Arendt, Hannah. 1999. *A Vida Do Espírito - vol.1 - Pensar*, op. cit., p: 35

⁴¹ *Idem*.

⁴² Arendt, Hannah. 1999. *A Vida Do Espírito - vol.1 - Pensar*, op. cit., p.:29

Num curto texto, sobre o filme de Samuel Beckett "Film", Gilles Deleuze⁴³ cita o bispo Berckley e a sua reivindicação de que "ser é ser percebido". Neste filme há um percurso do Personagem (interpretado por Buster Keaton) para o Nada, em que este procede a sucessivas eliminações, primeiro do olhar da sociedade, depois da vida animal, depois do olho das coisas, depois da sua memória das imagens fotográficas e finalmente da imagem de si: desaparecer é difícil. Também para Hannah Arendt o ser pressupõe a percepção, se "ser e aparência coincidem" é porque "nada nem ninguém existe neste mundo cujo verdadeiro ser não pressuponha um espectador"⁴⁴. Uma aparência, em sentido comum, é a imagem de algo, é a manifestação de algo do mundo, é a produção de algo entre sujeitos. As características da aparência em Arendt partem do princípio da auto-exposição e da auto-mostração partilhadas por todos os seres vivos. Recorrendo ao trabalho do biólogo Adolf Portmann, a autora argumenta que a aparência não é algo acessório, mas o fundamento da diversidade das formas de vida. "Estar vivo é estar possuído de um espírito de auto-mostração que responde ao facto da nossa dimensão de aparência."⁴⁵

Maurizio d'Entreves refere a difícil conciliação do modelo de pensamento de Arendt em relação por um lado ao mundo como palco, 'teatro mundi', por outro ao princípio fundamental da auto-mostração. Pensamos que essa dificuldade se esbate pelo carácter construído do mundo (em G.Deleuze poderíamos falar do carácter expressivo do mundo) como algo propriamente humano. Apesar da identidade, o parecer (pressuposto pelo aparecer) depende dos pontos de vista adoptados por múltiplos espectadores, por isso as aparências podem potencialmente esconder ou desfigurar as coisas,

"[...] a aparência - aquilo que é visto e ouvido pelos outros e por nós mesmos - constitui a realidade. Em comparação com a realidade que decorre do fato de que algo é visto e escutado, até mesmo as maiores forças da vida íntima - as paixões do coração, os pensamentos da mente, os deleites dos sentidos - vivem uma espécie de existência

⁴³ Deleuze, Gilles. 1997. "O Maior Filme Irlandês (Film de Beckett)." In *Crítica E Clínica.*, 33-35. São Paulo: Editora 34.

⁴⁴ Arendt, Hannah. 1999. *A Vida Do Espírito - vol.1-Pensar.* Op. cit., p.: 29

⁴⁵ *Idem.*, pp.: 37-38

incerta e obscura, a não ser que, e até que, sejam transformadas, desprivatizadas e desindividualizadas, por assim dizer, de modo a se tornarem adequadas à aparição pública.”⁴⁶

Neste ponto do capítulo procurámos introduzir o conceito de aparência que nos parece fundamental para pensar a experiência política da arte, quer pela exploração das fronteiras do político, quer pelo lado de acção livre, de indeterminação e de imprevisibilidade que lhe subjaz. O 'espaço de aparência' pode ser entendido como um espaço estético-político (há para além da *práxis* uma *poièsis* do agir plural) deste modo aproximámo-nos de um conceito de esfera pública em que a experiência e a dimensão estética pudesse ser realçada.

1.2. VISIBILIDADE(S)

Em “A vida do espírito” Hannah Arendt revela a importância que dá à visibilidade: pensar, julgar e querer pressupõem a visibilidade e é da visibilidade que podemos extrair uma estética e uma “ética da aparência”⁴⁷. Um 'espaço de aparência' deixa ver e ser visto, é um palco para a aparição dos seres humanos, das suas palavras e acções. É também um espaço de espectadores. O 'espaço de aparência' pressupõe a visibilidade, mas os dois conceitos não se confundem: o 'espaço de aparência' relaciona-se com uma presença na acção política, a visibilidade do espaço da aparência, pressupõe e coexiste com outras formas de visibilidade. O interesse no fenómeno da visibilidade, a sua proeminência no presente, serve o propósito de pensar a contemporaneidade como um tempo de imagens.

O espaço de visibilidade que Arendt enuncia⁴⁸, comporta uma aparência em presença, ligada ao discurso e à acção, aos objectos e instituições criados pelos homens e a um conjunto de relações e tensões entre o espaço privado e

⁴⁶ Arendt, Hannah. 2007. *A Condição Humana*. Op. cit., p.:59

⁴⁷ Assy, Bethânia. 2004. “Prolegomenon for an Ethics of Visibility in Hannah Arendt.” *Kriterion*.

⁴⁸ Arendt, Hannah. 2007. *A Condição Humana*. Op. cit., pp.: 57 e seg.

o espaço público⁴⁹. Na teoria de Arendt a aparência é intrínseca ao público e ao político. Esta compreensão da aparência necessita de ser enquadrada: a aparência não resulta apenas da existência natural, física, ela relaciona-se com a constituição da visibilidade. A aparência liga-se a um espaço performativo, mas para a nossa hipótese não se pode esgotar aí, assim é importante compreender o papel da visualidade e das artes visuais ⁵⁰ neste espaço [no nosso caso interessam-nos especialmente as práticas que usam as imagens de arquivo].

Imagem e espaço de aparência

A relação das imagens com o 'espaço de aparência' é conflituosa. A presença de imagens-materiais no mundo político traz consigo, desde Platão, a suspeição da cópia e da manobra retórica, do engano e do desarranjo político. A luta pela e contra a imagem tem uma história que não foi ultrapassada, mesmo quando hoje se diz, como Susan Buck-Morss, de forma mais ou menos consensual, que o mundo globalizado é um 'mundo-imagem':

“El mundo-imagen es la superficie de la globalización. Es nuestro mundo compartido. Empobrecida, oscura, superficial, esta imagen-superficie es toda nuestra experiencia compartida. No compartimos el mundo del otro modo. El objetivo no es alcanzar lo que está bajo la superficie de imagen: sino ampliarla, enriquecerla, darle definición, tiempo. En este punto emerge una nueva cultura”⁵¹

⁴⁹ A origem do espaço público contemporâneo remonta à praça pública, ou 'ágora', um espaço de co-presença. Estas assembleias em co-presença pouco se parecem com as nossas: hoje falamos de diferentes esferas públicas, globalizadas, mediadas, etc. e H. Arendt, R. Sennet ou Z. Bauman são vistos, por esse motivos por Daniel Inneraty como autores com "nostalgia pelo espaço público": "Todos eles lamentam a perda do interesse pela política, a degenerescência da opinião pública, a burocratização e a tecnificação da política, o abandono dos deveres de cidadania. Sem espaço público em sentido estrito, o poder é entendido como dominação, o Estado como instância das regulações sociais e a opinião pública como lugar das manipulações dos meios de comunicação social".

⁵⁰ Rosalyn Deutsche sublinha o conceito de "aparência pública" em Hannah Arendt frisando a ligação às artes visuais e ao papel que estas podem ter no contexto de um espaço público democrático. Deutsche sustenta o seu argumento no trabalho de diferentes filósofos políticos, que recentemente, ligaram o espaço público à aparência. Deutsche, Rosalyn. 2008. "The Art of Witness in the Wartime Public Sphere." Arco 2008. Madrid. [on-line, consult. 2012, <http://www.forumpermanente.org/Members/jmbarreto/the-art-of-witness-in-the-wartime-public-sphere/?searchterm=deutsche>]

⁵¹ Susan Buck-Morss, cit. em Brea, José Luis. 2005. *Estudios Visuales : La Epistemología de La Visualidad En La Era de La Globalización*. Estudios Visuales, 1. Tres Cantos, Madrid: Akal Ediciones, p.:5

Para Susan Buck-Morss a experiência partilhada do mundo reside na 'imagem-superfície'. É no mundo-imagem que se vive em conjunto e à figura belicista das "guerras da imagem" a autora contrapõe o desejo de uma "nova cultura", a de uma imagem ampliada, enriquecida, definida, com tempo. Mas esse desejo deve ser interrogado. O que significará ampliar, enriquecer, definir ou dar tempo às imagens? Uma estetização do mundo, da política? Que relação entre aparência, visibilidade, "imagética social" ?

As mudanças tecnológicas produzidas desde o final do séc. XIX transformaram a presença das imagens no mundo, que Julian Stallabrass descreve a como um mundo com '60 biliões de pores-do-sol'⁵². Além das aparências dos sujeitos no espaço comum, que dependem da presença intersubjectiva, somaram-se à experiência dessa visibilidade, outras experiências de visualidade com imagens independentes da presença dos sujeitos no espaço físico. Imagens que poderíamos definir como públicas, referentes aos assuntos do 'mundo-comum', passam a circular quer de modo privado (o modo privado é aqui literalmente o do espaço do espectador/leitor individual, mais ou menos isolado) quer de modo 'mass-mediado'. Estas 'aparências fixadas' parecem criar por um lado uma experiência de transparência e de "totalidade" do acontecimento actual ou histórico e por outro de opacidade do 'espaço de aparência' (impossível saber se os outros estão a ver, o que vêem, como vêem, etc.). Não se estranha por isso que para alguns autores as imagens fotográficas abram uma transparência quase obscena sobre o mundo⁵³; e para outros, sejam filtros que tornam opaco esse mesmo mundo⁵⁴. A fotografia trouxe para o quotidiano uma multiplicação das 'aparências' e das dúvidas sobre o ver comum, sobre as fronteiras dos espaços privados e dos espaços públicos,

⁵² É a metáfora criada por Julian Stallabrass, num texto de 1996, para referir o número de imagens fotográficas feitas anualmente. Stallabrass, J. 1996. *Gargantua : Manufactured Mass Culture*. London: Verso. p.:13

⁵³ McLuhan, M. 1974. "A Fotografia: O Bordel Sem Paredes." In *Os Meios de Comunicação: Como Extensões Do Homem*. S. Paulo: Editora Cultrix, pp.:214-229

⁵⁴ Flusser, V. 1998. *Ensaio sobre a fotografia: para uma filosofia da técnica*. Lisboa: Relógio D'Água.

sobre a existência de um espaço de intimidade, sobre novos sentimentos e razões do social⁵⁵.

Os estudos visuais distinguem a visão, da visualidade e da visibilidade. A visão é entendida como percepção visual, na sua dimensão fisiológica, ligada ao 'olho', à relação do sujeito com um espaço visível/invisível. A visualidade aproxima-se da noção de dispositivo, que determina o que pode ser visto a partir de uma perspectiva social e cultural⁵⁶. A visibilidade está ligada à presença efectiva, à potencialidade da presença, envolvendo e a experiência visual na relação com a experiência discursiva e performativa, como experiência de interpretação e mediação⁵⁷. Estes três conceitos interceptam-se e estão presentes na problematização do 'espaço de aparência' pública. O termo 'visibilidade', no sentido de um 'campo social do visível'⁵⁸ inclui as formas de visualidade ligadas à produção material das imagens na sua dimensão cultural, social e política. A visibilidade está ligada à visualidade, mas não se fecha nela, liga-se ao dizível, aos meios técnicos, ao corpo, ao espaço e à expressão do real. A visibilidade é, como explica Andrea Brighenti, "*the complex field where the visible and the articulable coexist*"⁵⁹. É esta coexistência de visível e dizível que encontramos no espaço de aparência público.

⁵⁵ Referimo-nos, por exemplo, à proximidade criada pelos mass-media, que faz com que os espectadores das notícias televisadas acreditem ser testemunhas de uma presença real, como demonstra Mary Ann Doane analisando a experiência dos telespectadores das notícias do ataque às Twin Towers.

⁵⁶ "A mixture of signs and concepts that are drawn from both local and global sources increasingly shapes everyday culture. Global corporations, transnational agencies and international institutions are transmitting messages with greater frequency to communities across the world. This mixture of hybrid and global symbols is now being internalized within the cultural identities of people across the world. Anthropologists like Arjun Appadurai and Nestor García Canclini have both suggested that the incorporation of hegemonic cultural products into indigenous cultures does not necessarily diminish the vitality of the local, or elevate the global as the new universal, but is seen as a sign of the broader process of cultural hybridization and translation." Papastergiadis, Nikos. 2010. *Spatial Aesthetics, Art, Place, and the Everyday*. Amsterdam: Institute of Network Cultures. p.:17

⁵⁷ São distinções centrais também nos estudos culturais, que convocam a relação entre natureza e cultura, convenção e signo natural. Vide : Brennan, T., Jay, M. 1996. *Vision in Context : Historical and Contemporary Perspectives on Sight*. New York: Routledge.

⁵⁸ Brighenti, A. 2007. "Visibility : A Category for the Social Sciences". *Current Sociology*. 55 (3): 323-342.

⁵⁹ *Idem*, p.: 329

Os artistas que trabalham o espaço público revelam as dificuldades da visibilidade. Ser público é estar aberto à alteridade, por isso os artistas que intervêm no espaço público fazem-no “fazendo aparecer” os “invisíveis”, revelando os excessos da visualidade e simultaneamente desenvolvendo no espectador a capacidade para a vida pública, Rosalyn Deutsche⁶⁰ diz que a intervenção do espaço público passa por um momento constitutivo desse mesmo espaço, em que se discute, se aceita ou se recusa que a algo seja dada publicidade. Mas a ‘não-indiferença’ não é apenas tornar visíveis os que são invisíveis na esfera pública, o que pode ser apenas mais uma forma de sublinhar a partição ‘politicamente correcta’ já existente ou fazer imagens de ‘verdade’ que reajam às falsas, mas fazer-ver a dimensão necessariamente política da ‘vida das imagens’.

Imagem instrumental

A presença ubíqua das imagens no nosso mundo é objecto de disputas teóricas sobre a sua quantidade (vistas quase sempre como em excesso), qualidade, capacidade de mobilização, moral. Quando as imagens da política são questionadas, são-no, quase sempre, na perspectiva da imagem como instrumento de manipulação ideológica: é o seu uso instrumental que é realçado e a crítica é feita partindo desse pressuposto. Mas as imagens inscrevem-se de muitas formas no mundo, em dispositivos de visualidade específicos e em diferentes regimes de visibilidade. Pensamos que as imagens não podem ser vistos de um modo exclusivamente instrumental. Neste sentido as imagens-visuais podem ser entendidas não só como estando ligadas a um conceito de representação, como meio para um fim, mas também ao conceito de expressão da política (ao espaço de aparência) são imanentes a esse ‘espaço de aparência’ e revelam-no.

⁶⁰ Rosalyn Deutsche ressalta a importância do discurso sobre o “espaço público” e sobre o modo como as concepções sobre “espaço público” influenciam a “arte pública”; o discurso está neutralizado, é não problemático, assumindo pacificamente que arte pública é a que ocupa o espaço público. A autora salienta a deslocação da concepção de arte pública, na disputa sobre o sentido do que se chama espaço público, procura salientar o carácter contingente e conflitual sobre esses sentidos, o debate para a autora deve abandonar a ideia de que há um sentido próprio, pré-estabelecido, e que “o espaço público é uma questão”. Deutsche, Rosalyn. 2008. “Agorafobia.” Barcelona: MACBA.

É possível encontrar exemplos, em diferentes momentos históricos, das relações entre política e imagens, política e visibilidade: no espectáculo, em cerimoniais de poder, rituais e a diferentes manifestações colectivas. A visibilidade extraordinária do espectáculo, com as suas delimitações canónicas, os seus palcos, actores, espectadores, pontuam a história humana. Nos casos dos artistas que estudámos o modo como a visibilidade pública se entrelaça com o seu questionamento e prática artística, assim as imagens “exteriores” (visíveis ou não) estão presentes não como elementos de um discurso, mas como o seu terreno político.

As questões que se colocam à relação entre política e espectáculo no séc. xx, são novas no sentido em que as formas de produção e difusão do espectáculo deixam de ser pontuais para se tornarem modos dominantes da vida pública e privada. Muitas das concepções ligadas ao “excesso” de imagens na contemporaneidade, estão ligadas à compreensão e crítica, da sociedade como sociedade do espectáculo. Na sociedade capitalista os meios de informação e comunicação suportaram-se no espectáculo e estabeleceram-se como fundamentos de um modo de vida. Guy Debord, em 1967⁶¹, traçava as linhas com que esta sociedade se tecia: ligando mercadoria, capitalismo e espectáculo; estabelecendo uma divisão entre imagem e real, em que o real é conotado como algo positivo face à negatividade, abstracção e alienação da imagem.

Como vimos, a presença dos outros é, para Arendt, uma categoria básica da política, a ‘aparência pública’ liga-se à apresentação e presença dos homens no mundo. No entanto a presença não garante a existência de um espaço de aparência: é exemplo o que ocorre em situações de presença sem pluralidade [a unanimidade produz apatia ou violência], ou em que faltam a capacidade de acção e de palavra. A apresentação no ‘espaço de aparência’, enquanto aparição, existe enquanto presença diferenciada: desse modo algo é iniciado, a aparição é uma interrupção (do contínuo do mundo, da duração). A questão da aparência acompanha-nos num tempo em que as questões da

⁶¹ Vide :Debord, Guy. 2012. *A Sociedade Do Espectáculo*. Lisboa: Antígona.

visibilidade se tornaram objecto de diferentes formas de mediação e há novas materializações visuais, mas estas outras imagens não eliminam, como nos diz John Thompson “a luta para ser visto e ouvido, e a luta por fazer com que os outros vejam e ouçam, [que] se tornou uma parte inseparável dos conflitos sociais e políticos do nosso tempo”⁶².

Visibilidade mediada

Importa à nossa investigação modo como as práticas da arte cruzam a fronteira entre a visibilidade em presença e a visibilidade mediada. Entre os estudos de visibilidade⁶³ interessa-nos o da ‘visibilidade mediada’. John Thompson argumenta que os meios de comunicação de massas produzem e tornam visíveis acontecimentos difíceis de controlar, que prefiguram estratégias de poder e contra-poder. O exemplo, das fotos de Abu Ghraib (Iraque, 2004) é conhecido: fotos ‘privadas’, pertença de soldados norte-americanos em serviço militar, foram difundidas de modo público, tornando-se um acontecimento visível com repercussões e consequências políticas.

“Cada vez mais os indivíduos são capazes de captar informações e conteúdos de fontes outras que não as pessoas com quem interagem directamente no decurso da sua vida quotidiana; cada vez mais tem acesso a um conhecimento “não-local” e que podem incorporar de maneira reflexiva em seus processos de reconstrução pessoal.”⁶⁴

⁶² Thompson, John B. 2008. “A Nova Visibilidade.” *Matrizes* 1 (2): 15–38. p.:37

⁶³ Existem várias dimensões dos estudos da visibilidade: uma concepção eminentemente prática ligada especialmente ao domínio da visibilidade das ciências e das técnicas. Uma concepção social estudando as formas de atenção selectiva com proveito de certas categorias de actores em detrimento de outras (ligada a questões de género, à exclusão de certos grupos sociais, por exemplo, o operariado, quase totalmente invisível na esfera pública). E o estudo da visibilidade mediatizada, um campo de estudo centrado sobre os media, sobre o ângulo da mediação técnica e dos suportes simbólicos que prolongam a extensão do que pode ser visto, quer em relação à visibilidade de realidades temporais e espaciais afastadas, quer às consequências desta deslocação de fronteiras do visível na formação de si e na forma da cultura política. Voirol, Olivier. 2005. “«Présentation» Visibilité et Invisibilité : Une Introduction.” *Réseaux* 1 (129-130): 9–36.

⁶⁴ Thompson, John B. 2008. “A Nova Visibilidade.”, op. cit., p.:20

Novas formas, ligadas a novas tecnologias da informação, alteraram o campo de visibilidade e a compreensão do que se entende por local/não-local, criando formas de reconstrução e extensão do próprio espaço⁶⁵.

A comunicação interpessoal é caracterizada pela presença e partilha de um espaço-tempo comum, por um fluxo informativo (tipicamente) em duas vias e por usar uma multiplicidade de referências: palavras, gestos, expressões faciais. As experiências de inter-subjectividade em presença são essencialmente marcadas por uma afirmação de realidade, que as mediações técnicas (preservando os riscos e as penas da presença física) esconjuram. Nos meios de comunicação observamos diferentes formas de interacção mediadas, nestas formas de interacção “[...] as tradições não são necessariamente destruídas [...] mas perdem gradualmente o seu lastro nas situações cotidianas”⁶⁶.

Pensamos que a perda de relação com o sentido quotidiano equivale a uma perda do 'espaço de aparência', vê-se e ouve-se mais do que anteriormente, mas a presença pública dos espectadores, ouvintes e leitores é diminuída. A consequência é, para John Thompson, um desligamento entre o que se vê e ouve e o mundo em presença, assim opera-se uma cisão entre a realidade do discurso dos media e a realidade da vida quotidiana. Neste sentido os próprios meios de acção são adaptados: “O desenvolvimento dos meios cria campos de acção e interacção que envolvem diferentes formas de visualidade e nos quais as relações de poder podem alterar-se rapidamente, dramaticamente e tomando caminhos imprevisíveis”⁶⁷.

Thompson refere que “visível é o que pode ser visto, aquilo que é perceptível pelo campo da visão; invisível é o que não pode ser visto, o que é

⁶⁵ O segredo ou a revelação de certas práticas alimentam formas de expressão contemporâneas tanto a nível colectivo como a nível pessoal. O que se conhece e, ou, se desconhece, sobre o poder dos corpos, condiciona o modo como se produz a aparência pública, tanto ao nível dos “conteúdos”, como ao nível das relações e espaços de interacção. *Idem.*, pp.:28-30

⁶⁶ Thompson, John B. 2008. “A Nova Visibilidade”, *op. cit.*, p.:20

⁶⁷ *Idem.*

imperceptível ou oculto à visão”⁶⁸. Nesta distinção aparentemente redundante percebemos a articulação da visão com o espaço de presença física do objecto de visão, as características do “visibilidade mediada” colocam-se especialmente face à questão da presença, já que para o autor “o que vemos é aquilo que está dentro do nosso campo de visão”, portanto dentro dos limites espaço-temporais em que o sujeito se encontra.

Aqueles que são visíveis são os que compartilham a mesma situação espaço-temporal, numa visibilidade que é recíproca: eu vejo, tu vês-me. Arendt salienta no ‘espaço de aparência’ a existência de um olhar cruzado que pressupõe a co-existência de uma acção no mesmo espaço-tempo. Por outro lado a visibilidade mediada é livre das propriedades espaço-temporais da visibilidade situada, está liberta do solo comum, a acção e o acontecimento podem ser visíveis para outras pessoas através gravação e transmissão, criando um campo de visão alargado que deixa testemunhar eventos fora do campo espaço-temporal, geográfica e historicamente afastados. A visibilidade mediada não é tipicamente recíproca, possui, por isso diferenças fundamentais em relação à visibilidade situada em co-presença: ver sem ser visto e não saber se se está, ou não, a ser visto. A presença (a visibilidade situada) e a constituição de espaços públicos de visibilidade mediada criam novas experiências no/do espaço de aparência.

As propriedades distintivas dos meios de comunicação, além das características específicas dos suportes, dos seus aspectos técnicos e sociais relacionam-se com novas formas de interacção. A visualidade dos meios de comunicação, tal como a visualidade em presença, nunca é “natural”: o ver nunca é pura visão, o acto de ver está enquadrado num quadro de referências culturais, linguísticas, sociais, entre outras. As novas formas de visibilidade estabelecem novas relações do cidadão com o poder político; antes dos desenvolvimentos dos media, por exemplo, a visibilidade do líder era proporcionada pela presença física num círculo mais ou menos restrito, ou pela presença perante um público alargado, marcada pela pompa e cerimonial. Os

⁶⁸ *Idem.*

meios de comunicação contemporâneos proporcionam novas formas de publicidade dos actos oficiais e políticos, a visibilidade dos governantes passa a ser independente da sua aparição na presença de um público reunido. A visibilidade deixa de necessitar de compartilhar um mesmo contexto e passa a ser caracterizada pela "simultaneidade des-espacializada".

Algumas das características da comunicação face-a-face mantêm-se, mas o controlo do novo tipo de visibilidade torna-se mais complexo. Se com a visibilidade mediada houve uma "perda de aura", gerada pela maior proximidade e se os "líderes políticos adquiriram a capacidade de se apresentarem como 'um de nós'"⁶⁹ poder-se-ia acreditar numa maior democraticidade e um maior grau fiabilidade no espaço público, mas o que aconteceu é que, para além dessas novas formas de visibilidade "positiva", surgiram formas de exposição, visibilidade, que minaram a confiança na apresentação dos líderes políticos e na política como forma de agir plural.

Visibilidade e poder

As relações entre visibilidade e poder instituído, na sociedade ocidental, foram essencialmente pensadas na perspectiva de espetáculo para o público. O exercício do poder e a sua presença simbólica manifestavam-se como formas públicas de superioridade e poder soberano, mas a manifestação espectacular do poder era acompanhada, pelo menos desde o séc. XVI, de formas de disciplina e vigilância, que penetraram nas diferentes esferas da vida, e seriam acentuadas no séc. XIX e XX, como é analisado por Michel Foucault:

"O exercício da disciplina supõe um dispositivo que obrigue pelo jogo do olhar; um aparelho onde as técnicas que permitem ver induzam a efeitos de poder, e onde, em troca, os meios de coerção tornem claramente visíveis aqueles sobre quem se aplicam. Lentamente, no decorrer da época clássica, são construídos esses "observatórios" da multiplicidade humana, para as quais a história das ciências guardou tão poucos elogios. Ao lado da grande tecnologia dos óculos, das lentes, dos feixes luminosos, unida à fundação da física e da cosmologia novas, houve as pequenas técnicas das vigilâncias múltiplas e entrecruzadas, dos olhares que devem ver sem ser vistos; uma arte obscura da luz e do

⁶⁹ Thompson, John B. 2008. "A Nova Visibilidade." op. cit., p.: 25

visível preparou em surdina um saber novo sobre o homem, através de técnicas para sujeitá-lo e processos para utilizá-lo”⁷⁰.

Foucault em “Vigiar e Punir”⁷¹ faz a análise da visibilidade como forma de controlo, o exemplo, já clássico, é o do panótico de Jeremy Bentham. Esse modelo de espaço arquitectónico assenta numa relação entre isolamento e visibilidade: no ser visto sem ver e no ver sem ser visto. O isolamento criado pela visibilidade permanente faculta um máximo de intensidade do poder sobre os prisioneiros. O contexto material e a falta de controlo sobre as condições físicas da própria visibilidade conduzem a que a mera possibilidade de vigilância, funcione como controlo. Michel Foucault argumenta que o ‘panoptismo’⁷² é um elemento fundamental do poder moderno. John Thompson critica em Michel Foucault a importância dada ao fenómeno de ‘como muitos passam a estar sobre vigilância de poucos, sem que seja feita a análise do fenómeno inverso, de como os “poucos do poder” passam a ser vistos por muitos através de formas de visibilidade mediada. A perspectiva de Thompson considera a visibilidade mediada como possuindo uma dupla face. Há uma reformulação do campo político, através de novas formas de interacção e visibilidade geradas pelos *media*, que se reflecte em diferentes formas de exercício de poder simbólico. Para o autor os mass-media são uma ‘arena mediada moderna’ aberta, marcada por dificuldades com o segredo e

⁷⁰ Foucault, Michel. 1997. *Vigiar E Punir*. Petrópolis: Editora Vozes. pp.:143-144. A instrumentalização da visibilidade como vigilância faz parte dos mecanismos modernos de controlo político; hoje a tensão entre a vida democrática e a actividade de vigilância passou a fazer parte da vida dos cidadãos. O principio de vigilância associa-se a tendências anti-democráticas: impondo a necessidade de uma crítica da vigilância na sua relação com os regimes de visibilidade; tecnologias de poder; domínio público. [Nas sociedades disciplinares visibilidade significa “disempowerment”, perda de autonomia, ou seja é uma armadilha montada pela necessidade de segurança.

⁷¹ Foucault, Michel. 1997. *Vigiar E Punir*, op. cit..

⁷² “O panoptismo é uma das características fundamentais de nossa sociedade. E um tipo de poder que se exerce sobre os indivíduos sob a forma da vigilância individual e contínua, sob a forma do controle, do castigo e da recompensa, e sob a forma da correção, ou seja, da formação e da transformação dos indivíduos em função de certas normas.” (DE2, 606). in, Castro, Edgardo. 2009. *Vocabulário de Foucault - Um Percurso Pelos Seus Temas, Conceitos E Autores*. Belo Horizonte: Autêntica Editora. p.:85

em que os líderes são mais visíveis, observados com mais facilidade e com maior proximidade⁷³.

A democracia como princípio de participação pressupõe as condições de aparência que Arendt enumera 'ver e ser visto, ouvir e ser ouvido'. Arendt assume um princípio vital e combativo da política e do espaço de aparência; as formas consensuais pertencem mais à governação do que à política. A crise da política resulta de numa perda de vitalidade e num consenso fabricado, relacionados com técnicas de estabilização e previsibilidade, estratégias inseparáveis das formas de visibilidade mediada. Esta visibilidade, suportada por formas de registo, gera uma fonte de dados sobre o real, que originam a experiência de previsibilidade sob a forma de estatísticas, narrativas e sondagens.

O modo como se desenha o campo de estudos da visibilidade assenta na investigação sobre a sua dimensão relacional, sob as formas estratégicas que são desenvolvidas e também sobre o seu campo e processo⁷⁴. A visão confere uma sensação de poder "I see - I can" já que o que não é visto não é considerado como pertencendo ao domínio da acção. O espaço-tempo dos mass-media dá a ver, mas não deixa acontecer o olhar cruzado, nem a acção directa sobre o real. As vítimas que "olham" para o leitor por entre as páginas do jornal, ou na televisão, "olham" sem ver. Para o leitor/espectador este olhar não dá lugar a um espaço político, a um poder público, é "olhar privado", de um poder privado, é o olhar da compaixão. Para que o olhar se torne público é necessário um espectador "presente" publicamente, mesmo que este

⁷³ Desta forma Thompson vê o "escândalo", que surge no séc. XIX como acontecimento mediado, "menos [em] relação com um declínio geral dos padrões morais dos líderes políticos do que com as mudanças na maneira de tornar visíveis as actividades dos líderes políticos no âmbito do público e a extensão dessas mudanças." Thompson, John B. 2008. "A Nova Visibilidade." op. cit., p.:28.

⁷⁴ Brighenti, Andrea. 2007. "Visibility: A Category for the Social Sciences." Current Sociology. Sage. pp.: 323-342

espectador presente confunda a sua própria presença ou tenha da presença uma percepção distorcida⁷⁵.

Se a dicotomia do espaço entre público e privado admitia que ao público se associasse um espaço da visibilidade e ao privado um espaço de invisibilidade, contemporaneamente são problemáticas essas associações. As distinções entre espaços públicos e espaços privados são bastante mais fluídas, pelo menos do que Hannah Arendt parecia pensar necessário, dependem de condições de visibilidade e interacção dos sujeitos. A visibilidade dos factos sociais depende das relações que se estabelecem entre sujeitos e espaços⁷⁶. Estas alterações desenham-se no séc. XIX, como podemos ler nas descrições que Walter Benjamin fez nos seus estudos sobre a cidade e a visibilidade, sobre as passagens, o interior/exterior, a noite/dia, a rua/casa.

Os mass-media também podem ser vistos como espaços de aparência, Brighenti chama-lhes "*high-visibility places*"⁷⁷, e descreve-os como possuindo uma 'visibilidade breve' marcada por um '*flash*' (apontado à pessoa) e um '*halo*' (que oculta e remove a percepção do contexto): simultâneos, o '*flash*' e o halo, com a mesma duração, tanto cegam como isolam o 'alvo'. O que é uma boa descrição dos efeitos de uma espécie de 'cegueira branca', que afecta a visibilidade mass mediatizada.

A visibilidade política supõe um movimento de subjectivização/objectivização e uma luta pelo reconhecimento⁷⁸. Se bem que num primeiro momento a constituição do espaço de aparência esteja garantida, segundo Arendt, pela pluralidade dos agentes, debatemo-nos com a 'imagem' a dar ao

⁷⁵ É necessário pensar a lógica política do olhar do espectador: face a imagens recorrentes o espectador vê-se, por vezes, a si próprio como testemunha, atente-se ao exemplo dos espectadores que assistiram aos 'directos televisivos' ataque ao World Trade Center.

⁷⁶ Há, claro, espaços 'privados' que se tornam mais visíveis do que os espaço públicos, vejam-se os grandes espaços comerciais.

⁷⁷ Brighenti, A., op. cit., p.: 332

⁷⁸ 'Políticas do reconhecimento': o reconhecimento é uma forma de visibilidade social. A relação entre visibilidade e reconhecimento não é facilmente demonstrável, já que algumas formas de visibilidade traduzem-se em distorções na representação social, por exemplo, na assimetria e sexualização do olhar (sedução, voyeurismo, etc.)

conceito de 'pluralidade'. Arendt não quer usar nesse primeiro momento o conceito de 'igualdade' que reserva para uma possibilidade política (a política manifesta a igualdade dos homens), nem a 'diferença', que considera fazer parte da esfera social (é na esfera social que se procede à "classificação"/diferenciação dos seus membros) o 'espaço de aparência' é por isso, num primeiro momento, um espaço de anonimato. Um segundo momento no 'espaço de aparência' é, não o da reivindicação da igualdade, mas o da exibição da superação do anonimato, nasce-se publicamente, através da acção e da palavra. Referindo-se à tradição política grega e à superioridade da esfera pública diz Arendt:

"O pensamento era secundário no discurso, mas o discurso e a acção eram tidos como coevos e co-iguais [...] todas as acções políticas, na medida em que permanecem fora da esfera da violência, são realmente realizadas por meio de palavras [...] mais fundamentalmente, que o acto de encontrar as palavras adequadas no momento certo, independentemente da informação ou comunicação que transmitem, constitui uma acção. Somente a pura violência é muda, e por esse motivo a violência, por si só, jamais pode ter grandeza"⁷⁹.

A visibilidade serve tanto a liberdade e a emancipação, como a repressão e o controlo. Em "The Right to Look"⁸⁰ Nicholas Mirzoeff demonstra como à dimensão da visibilidade-cidadania é necessário juntar as formas de pre-visibility e vigilância do espaço de exposição, à distinção e reserva do privado, à contra-visualidade⁸¹.

A relação entre visibilidade e vigilância mediada poder-nos-ia levar a considerar que as formas de visibilidade em presença são intrinsecamente mais democráticas que as técnicas mediadas que suportam as formas de controlo contemporâneo. No entanto o carácter inter-relacional da visibilidade

⁷⁹ Arendt, Hannah. 2007. *A Condição Humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária. pp.:34-35

⁸⁰ Nicholas Mirzoeff (2011), *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*, [e-book]. Durham: Duke University Press. Mirzoeff estuda a relação entre visibilidade e colonialismo, são especialmente relevantes as questões sobre a desigualdade do olhar entre colonizador e colonizado, quer sobre as formas de controlo quer sobre as formas de resistência e rebelião.

⁸¹ *Idem.*, "The clash of visibility and countervisuality produced not just imagined relations but materialized visualizations as images of all kinds, as natural history, law, politics, and so on. The extended encounter *between* the right to look and visibility created a "world-generating optic" on modernity, such that "modernity is produced as the West." What was at stake was the form of the real, the realistic, and realism in all senses."

não se traduz num regime “naturalmente” igualitário e democrático, a interação que fundamenta o olhar é muitas vezes assimétrica, o conceito de inter-visibilidade é imperfeito e as distorções são a norma. Essas assimetrias transformam a visibilidade num lugar de estratégias⁸². A questão relacional e a sua dimensão estratégica é central na definição da visibilidade⁸³. O 'espaço de aparência' é um espaço de emancipação e afirmação política mas também um espaço de risco e confronto. Não se sabe como terminará aquilo que se começa...

Num dos últimos textos que escreveu Gilles Deleuze⁸⁴ ensaia um comentário para as sociedades do nosso tempo partindo da afirmação de que nos encontramos num momento de passagem de uma sociedade disciplinar (apoiada na vigilância de corpo e espaço) para uma sociedade de controlo, menos apoiada numa vigilância sobre as pessoas (visibilidade presencial) do que num controlo sobre o fluxo dos códigos. Sociedade em que o indivíduo é substituído pelo 'divíduo' e a palavra-chave passa a ser o principal meio de controlo. Mas o controlo não abdica da vigilância e exerce-se sobretudo em relação à visualidade mediada.

Presença

A questão da presença e a apresentação dos homens no mundo é uma das questões ligadas à aparência pública, mas não uma garantia de possibilidade de acção ou de 'realidade'. A questão da 'presença' é fundamental ao espaço de aparência em Arendt porque é requerida para a criação da pluralidade.

⁸² A. Brighenti refere o trabalho de Erving Goffman “Normal Appearance”: as relações de visibilidade estão sempre marcadas pela percepção de perigo. Na falta de mensagens de alarme o ambiente é “transparente”. O “normal” é não-marcado, não-notável, não-tematizável. Brighenti, Andrea Mubi. 2010. *Visibility in Social Theory and Social Research*. New York: Palgrave Macmillan.p.: 25

⁸³ Para Arjun Appadurai o excesso de visibilidade dos pobres na Índia, corresponde a uma transparência e a um domínio do estado e das classes médias, que usam a sua invisibilidade como forma de aumentar o seu poder. No ocidente o modelo de poder parece ligado à visibilidade, à sua construção e controlo, a invisibilidade é uma diminuição do sujeito, mas também pode ser usada em sentido contrário como forma de poder. Arendt, leitora de Maquiavel, também nos diz que é porque a nossa condição é a da auto-mostração que é possível ser usada de formas variadas (esconder, mascarar, falsificar). Appadurai, A. 2003. “Illusion of Permanence: Interview with Arjun Appadurai”*Perspecta* 34: 44–52. [online <http://www.jstor.org/stable/1567314>]

⁸⁴ Deleuze, G. 2003. “*Post-Scriptum* Para as Sociedades de Controlo.” In *Conversações, Fim de Século*, 239–46.

A 'presença' por relação com a 'representação' atravessa as questões da aparência e está presente nos discursos críticos contemporâneos, nomeadamente com a 'produção da presença' de Hans Ulrich Gumbrecht⁸⁵, ou com a presença como 'evento cénico' em Martin Seel⁸⁶. O objeto estético é um objeto no processo do seu aparecer e a atenção dada a esse processo constitui a dimensão fundamental da percepção estética, segundo Martin Seel. Para este autor, o que favorece a atenção ao processo de aparecer é uma dimensão cultural fundamental do homem:

" La estética de la apariencia rechaza [...] el vínculo estrecho entre la realidad como tal y la realidad estética _ y consecuentemente niega la posibilidad de una teoría epistemológica, ética y estética de la realidad en su integridad. Para la estética de la apariencia, el terreno _ o expresado de forma más radical: el intervalo temporal _ de lo estético representa una esfera independiente, desde la cual no es posible inferir la determinación de lo real. La estética de la apariencia describe el proceso de la experiencia artística como un acceso a la esfera desatendida de la apariencia, y esta última se caracteriza por estar fuera del continuo de lo existente."⁸⁷

A crítica quer ao platonismo, quer, ao construtivismo realiza-se na compreensão de que ambos são "una fuga ante el presente fenoménico de la existencia humana"⁸⁸, para criar outra possibilidade de pensamento Seel contrasta essa 'fuga' com a experiência estética do mundo. Para este autor a concepção de uma consciência estética é uma forma 'extra-ordinária' de olhar o presente. Essa percepção ocorre sempre no instantâneo, no agora: "Atender a la presencialidad de algo presente es un impulso fundamental de toda percepción estética"⁸⁹. O autor defende que há na experiência estética a abertura a uma 'zona do aparecer' em que se desvela uma atenção ao presente que de outra forma não seria possível. O que ocorre na experiência

⁸⁵ Gumbrecht, Hans Ulrich. 2010. *Produção de Presença: O Que O Sentido Não Consegue Transmitir*. PUC-Rio. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, Lda.

⁸⁶ Seel, Martin. 2010. *Estética Del Aparecer*. Madrid: Katz Editores.

⁸⁷ Seel, Martin. 2007. "Un Paso Al Interior de La Estética." *Estudios de Filosofía*, no. 34: 117-32.

⁸⁸ *Idem.*, p.: 119

⁸⁹ *Idem.*

estética é este 'aparecer' no seu corte momentâneo e não "el ser determinable ni la apariencia irreal."⁹⁰

Martin Seel considera que o jogo das faculdades de conhecimento de Kant seria o jogo de compreender a percepção estética a partir dos seus objectos, e os objectos estéticos a partir da sua percepção, pelo que afirma que "la percepción estética es atención respecto a un juego de apariciones"⁹¹. O nosso mundo não se torna diferente pela presença de objectos estéticos, mas o objecto estético é percebido de forma diferente da dos outros objectos do mundo, é percebido na sua 'indeterminabilidade' constitutiva. A tese de Martin Seel é a de que "un objetivo inherente a la realización de la percepción estética consiste en concentrar la atención en el presente del aparecer. Puesto que ello es así, la teoría acerca de esa percepción y de sus objetos haría bien en comenzar el análisis por la presencia del aparecer."⁹² Esta compreensão de uma estética do evento seria necessária com alguma urgência de modo a ampliar o estudo da antítese proposta por Hans Ulrich Gumbrecht de 'cultura de presença' e de 'cultura do sentido'⁹³.

A compreensão da presença em Seel é diferente da de Arendt: para este a presença relaciona-se com questão da subjectividade e reconhecimento, em Arendt a aparência liga-se à política e à imaginação. Há um antagonismo nas duas abordagens da aparência: para Arendt a aparência pública (não especificamente a aparência estética) resulta da pluralidade e convoca uma experiência perceptiva que requerer o conhecimento e a imaginação dos outros, o que nos parece bastante incompatível com a atenção subjectiva ao presente do aparecer de Seel.

⁹⁰ *Idem.*, p.:120

⁹¹ *Idem.*

⁹² *Idem.*, p.:125

⁹³ Gumbrecht, Hans Ulrich. 2010. *Produção de Presença: O Que O Sentido Não Consegue Transmitir*. PUC-Rio. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, Lda.

1.3. APARÊNCIA PÚBLICA E PERMANÊNCIA: O ASSALTO DO PASSADO

No seu ensaio⁹⁴ sobre Walter Benjamin, Hannah Arendt escreveu:

“Na medida em que o passado foi transmitido como tradição, possui autoridade; na medida em que a autoridade se apresenta historicamente, converte-se em tradição. Walter Benjamin sabia que a ruptura da tradição e a perda de autoridade que ocorrera durante a sua vida eram irreparáveis e concluiu que teria de descobrir novas formas de tratar o passado.” “[...][Benjamin descobriu] que a transmissibilidade do passado fora substituída pela sua citabilidade e que, no lugar da sua autoridade, surgia um estranho poder de se assentar aos poucos no presente e de privá-lo da “paz mental”, a paz descuidada da complacência.”

e em Walter Benjamin encontramos:

“As citações nas minhas obras são como assaltantes à beira da estrada que fazem um assalto armado e aliviam um ocioso das suas convicções.”⁹⁵

A dimensão estética da aparência está relacionada com os gestos e com as palavras próprias do agir político, mas também como referimos anteriormente com a inscrição do homem no mundo material, na produção de objectos que são perduráveis, que ficam, o mundo comum. As ‘pérolas’, a imagem é de Arendt, com que Benjamin escrevia os seus textos são coisas que estão no mundo (são para Walter Benjamin ‘assaltantes’ das nossas convicções).

Duração

Para Hannah Arendt para que haja mundo é preciso que as coisas que resultam da transformação humana instaurem o tempo e a objectividade. É a visão do objecto que

“[...] “introduz o observador”; e para o observador, em contraste com o ouvinte, o “presente [não é] a experiência pontual do agora que passa”, mas é transformado em uma “dimensão dentro da qual as coisas podem ser observadas... como uma permanência do mesmo.” “Somente a visão fornece a base sensível na qual o espírito pode conceber a ideia do eterno, aquilo que jamais se modifica e está sempre presente.”⁹⁶

⁹⁴ Arendt, H. 2008 . *Homens em tempos sombrios*. S. Paulo: Companhia das Letras. P. 208

⁹⁵ Cit. por Arendt, H. 2008. *Homens em tempos sombrios*. P.: 128

⁹⁶ Arendt, Hannah. 1999. *A Vida Do Espírito - vol.1-Pensar*. Lisboa: Instituto Piaget. p.:125

O espaço de visibilidade enunciado por Arendt como 'espaço de aparência' necessita de permanência e durabilidade. A temporalidade não quer dizer o mesmo para todas os homens. Hoje, como nos diz Arjun Appadurai⁹⁷, num registo diferente do de Arendt, há medidas políticas e de inovação tecnológica que criam dispersão e relações inesperadas entre diferentes ordens de coisas. Estas são sentidas no quotidiano, por exemplo nas relações laborais, quer ao nível do trabalho especializado, quer ao nível do trabalho indiferenciado, são criadas novas formas, nichos económicos, diferentes formas contratuais. Os espaços físicos são afectados por formas de temporalidade distintas, com tensões e formas de desposseção física ('deslocados', 'sem abrigo', formas de habitação precárias) é nesse sentido que o antropólogo explica que a produção do local se relaciona com a 'necessidade de um sentido de continuidade face à temporalidade das coisas', nem que seja uma 'ilusão permanência':

"The question of temporariness as a particular edge for victims of physical dispossession -the homeless, the under-housed, the badly housed - with whom I am particularly concerned in Bombay. For hem many things in life have a temporary quality - not only physical resources, spatial resources, and housing but also social, political, and moral relations and relations to the sources of power. The production of locality is an effort to produce the sense of continuity in the face of the temporariness of things. A huge amount of their social energy and personal creativity is devoted to producing, if not the illusion, then the sense of permanence in the face of the temporary. The phenomenology of the temporary must be carefully distinguished by group location in the political economy of places like Bombay. The temporariness of things if you are a high-level speculator in the derivatives market of Bombay is very deeply different than if you are living in a viaduct in Bombay. "⁹⁸

⁹⁷ Appadurai, A. 2003. "Illusion of Permanence": Interview with Arjun Appadurai. *Perspecta*, Vol. 34 pp. 44-52 Published by: The MIT Press. URL: <http://www.jstor.org/stable/1567314>.

⁹⁸ Appadurai, A. "Illusion of Permanence": Interview with Arjun Appadurai. *Perspecta*, Vol. 34 (2003), pp. 44-52 Published by: The MIT Press. URL: <http://www.jstor.org/stable/1567314>.

A permanência liga-se à ideia de um mundo que não sendo simplesmente natural tem uma vida de duração superior à dos homens mortais⁹⁹.

Com a expressão 'vita activa'¹⁰⁰, Arendt designa três actividades humanas que considera fundamentais: labor, trabalho e acção. Para a autora o labor garante a subsistência, a sobrevivência física da humanidade, as necessidades vitais. O trabalho cria artefactos com durabilidade que garantem a consistência e a segurança de um lar, os instrumentos, o mundo artificial das coisas que servem para ser usadas, mas não consumidas¹⁰¹. O labor e o trabalho são as actividades que prendem os homens ao mundo, constringidas pelas necessidades. Por outro lado a acção é uma transcendência do mundo, no mundo, corresponde ao "fazer" da liberdade, como actividade superior de realização do mundo através do agir e da palavra. A acção é uma actividade que se exerce entre os homens sem mediação das coisas ou de matéria e corresponde à condição humana da pluralidade, "os homens e não o Homem, vivem na Terra e habitam o mundo"¹⁰². Só "a acção depende inteiramente da constante presença dos outros"¹⁰³. Centrada nos processos naturais da vida,

⁹⁹ As palavras de Arendt estão muito presentes no entendimento que Appadurai faz das condições de vida na Índia: "All communities know that the work of producing their own humanity is tied up in being able to rely on what may subsist from today to tomorrow, from this generation to the next, and so on. In that sense, "the illusion of permanence" summarizes a very large amount of what people do in a quotidian way, for example, pumping up a kerosene stove on the pavement to produce your meal at nine o'clock with whatever it is you have been able to buy, scrounge, borrow, beg, or get. That is the production of the illusion of permanence, that you will have dinner tonight, as you will tomorrow night, and so on-if you are lucky. Its more ambitious end is the question of having a reliable structure-a roof over your head, a place on a piece of pavement, etc. But in a society in which both the site and the means of livelihood have a high degree of volatility for many people, the work of producing stability is very hard to distinguish from the struggle to get some sense that what you do and what you have might last until tomorrow." *Idem*.

¹⁰⁰ Em 1958 Hannah Arendt escreve "A condição humana" em que desenha a distinção entre vida activa (labor, trabalho, acção) e vida contemplativa (pensar, querer, julgar). Há neste trabalho uma inversão hierárquica da tradição filosófica clássica com a valorização do conceito de 'vita activa' (vs. 'vida contemplativa'). O conceito de 'espaço de aparência' está presente nas duas dimensões da vida: na vida activa ligado à acção política, na vida contemplativa à faculdade de juízo. Assy, Bethânia. 2004. "Prolegomenon for an Ethics of Visibility in Hannah Arendt." *Kriterion*.

¹⁰¹ Bethânia Assy comentando a dimensão fabricada do mundo, considera que para Arendt a espacialidade dos objectos feitos pelo homem garantem a durabilidade e a relativa permanência do mundo para lá da aparição ou desaparecimento individual. *Idem*.

¹⁰² Arendt, Hannah. 2007. *A Condição Humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária. p.:15

¹⁰³ *Idem.*, p.:31

uma sociedade é um colectivo ligado pelos processos vitais, enquanto a vida política transcende a natureza e nos liga enquanto seres individuais distintos, a acção é a política.

A acção é excepcional e é suportada pelo labor e pelo trabalho, para Arendt, vivemos hoje num mundo de labor. “Os ideais do homo faber, fabricante do mundo, que são a permanência, a estabilidade e a durabilidade, foram sacrificados em benefício da abundância, que é o ideal do animal laborans.”¹⁰⁴ A aceleração do consumo das coisas afecta a objectividade, afecta o ‘espaço de aparência’.

O conceito de durabilidade está ligado ao modo como a autora pensa e hierarquiza as actividades humanas, as actividades mais próximas da natureza (labor/consumo) não criam duração, o contrário acontece com o trabalho. A fabricação produz duração, aquilo que é fabricado é usado e não consumido e pode perdurar para além da vida do seu utilizador. A fabricação é diferente da acção no sentido da sua determinação, tem princípio e fim, e deixa um produto no mundo. Por outro lado a acção é em si fútil, sem fim, e não cria produtos, e como nos diz Arendt as suas consequências ocorrem ao nível de acontecimentos que o actor é incapaz de conhecer ou calcular. À aparência pública está ligada quer a liberdade da acção, quer a duração do mundo comum, mas o sentido de objectividade e permanência advém da pluralidade. É no sentido da objectividade que Arendt insiste na dimensão plural da esfera pública:

“a subjectividade da privacidade pode prolongar-se mas não pode substituir a a realidade resultante da soma total dos aspectos apresentados por um objecto a uma multidão de espectadores. Só quando as coisas podem ser vistas por muitas pessoas, numa variedade de aspectos, sem mudar de identidade, de modo que os que estão à sua volta sabem que vêem o mesmo na mais completa diversidade, é que a realidade do mundo se pode manifestar de maneira real e fidedigna”¹⁰⁵

O objecto na sua “mesmidade” fornece assim um terreno, um espaço para a objectividade, é nesse sentido que a permanência deve ser pensada, menos

¹⁰⁴ *Idem.*, p.:138

¹⁰⁵ *Idem.*, p.:67

como duração, mas como uma presença com uma forma de constância que suscite e possibilite múltiplos olhares. A permanência depende da criação humana.

“[...] quando já não se pode discernir a mesmidade do objecto, nenhuma natureza humana comum, e muito menos o conformismo artificial de uma sociedade de massas, pode evitar a destruição do mundo comum, que é geralmente precedida pela destruição dos muitos aspectos nos quais ele se apresenta à pluralidade humana”¹⁰⁶

O trabalho e labor contribuem para a criação, provisão e preservação do mundo, mas não criam as condições para a memória/recordação. Um mundo que fosse exclusivamente de labor e trabalho que tipo de memória permitiria? O labor nada mais do que uma memória vital, ligada à sobrevivência biológica. O trabalho cria e constrói instrumentos e um mundo que transcende a vida biológica, mas revela-se insuficiente para pensar a liberdade porque o que produz são elementos constitutivos de um mundo constrangido pela forma técnica. Uma memória ligada ao produto do trabalho o que seria? Um modo de funcionalizar o que já existe, uma memória da técnica. Para Arendt é a acção que desencadeia a memória. Esta cria permanência, é uma criação artificial e é criação de uma experiência do tempo.

Uma referência ao tempo enquanto duração e enquanto “brecha” está na interpretação que Arendt faz de uma pequena parábola de Franz Kafka. A parábola é esta:

“Ele tem dois adversários: o primeiro combate-o por trás, da Origem; o outro barra-lhe o caminho para a frente. Ele luta contra os dois. Para dizer a verdade, o primeiro, empurrando-o, ajuda-o contra o outro, e, do mesmo modo, o outro, repelindo-o, ajuda-o contra o primeiro. Mas isto só em teoria. Pois não há só os dois adversários: existe também Ele próprio — e quem conhece as próprias intenções? É o seu sonho que num momento inesperado — e deveria ser uma noite, tão escura como nunca houve igual — abandona o campo de batalha, elevado que foi, graças à sua experiência na luta, à condição de juiz dos dois adversários.”¹⁰⁷

¹⁰⁶ *Idem.*

¹⁰⁷ Arendt, Hannah. 2006. *Entre O Passado E O Futuro. Oito Exercícios Sobre O Pensamento Político*. Lisboa: Relógio d'Água. p.:21

Pensamos que na sua interpretação Arendt estabelece a diferença entre duração e permanência: o mundo dura, no tempo sem tempo, Ele, os homens, só adquirem permanência quando se apercebem da sua existência nessa luta entre as forças do passado e as forças do futuro. Assim Ele adquire uma permanência relativa, ao intensificar a sua relação com pensamento, abre uma brecha no tempo, sonha ser o joelho do tempo. Aquilo que permite pensar o presente e constituir uma forma de permanência, é um artifício poético (uma noite muito escura) e um juízo sobre o tempo duração.

O discurso e acção não se prendem a nada, a não ser à possibilidade de liberdade e por isso a sua memória é fundamental¹⁰⁸; a acção ocorre num tempo a que se pode chamar presente, transcende esse tempo, é iluminada pelo passado e projeta-se no futuro: algo é posto em marcha. Mas a acção não deixa memória, adquire memória através da história e do trabalho da arte¹⁰⁹.

A permanência da obra de arte

“É verdade que toda a obra de arte é um monumento, mas o monumento não é aqui o que comemora um passado, é um bloco de sensações presentes que só devem a si mesmas sua própria conservação, e dão ao acontecimento o composto que o celebra. O ato do monumento não é a memória, mas a fabulação”.¹¹⁰

A obra de arte é em si representação da temporalidade e representação da condição humana da aparência, diz Arendt: “A objectividade de todos os objectos de que nos rodeamos repousa em terem uma forma através da qual aparecem [...] apenas as obras de arte são feitas para o fim

¹⁰⁸ Qual seria a importância da política ou da história, “quando tudo o que não seja conduta diária ou tendência automática é excluído como irrelevante”? Arendt, H. *A condição Humana*. Op.cit., p.:57

¹⁰⁹ O texto de Alois Riegl sobre o ‘culto moderno do monumento’ é uma reflexão sobre a relação entre os valores monumentais e a sua evolução histórica. Riegl considera que o sentido tradicional do monumento é o de uma obra criada para preservar para o futuro, a lembrança de uma acção ou de um facto, o seu objectivo é o da manutenção da memória colectiva de um povo, possuindo quer uma natureza afectiva quer um carácter intencional. Os monumentos históricos criados pela sociedades modernas, de modo diferente dos da antiguidade, são valorizados pelas suas características artísticas e históricas, criados pelo seu valor rememorativo, e não estão, segundo Riegl, ligados à memória colectiva mas ao valor histórico-artístico. O valor histórico está relacionado com a história enquanto progresso, o valor artístico não é um cânone logo o valor histórico é realçado e o valor de arte de monumento liga-se ao modo como ele satisfaz as exigências da vontade artístico moderna”. Riegl, Alois. 1987. *El Culto Moderno a Los Monumentos* [1903]. Madrid: Visor Dist.

¹¹⁰ Deleuze, G., & Guattari, F. 1992. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34. p. 218

único do aparecimento”¹¹¹. As obras de arte são além de objectos, ‘coisas-pensamento’, fazem aparecer o pensamento através do seu carácter tangível, reificante: a obra de arte manifesta a possibilidade do pensamento no mundo.

A permanência é um conceito usado em Arendt quase sempre a par de duração, mas, mais uma vez, Arendt traça distinções que pensamos relevantes para pensar a inscrição da arte no mundo: a permanência das coisas no ‘mundo-comum’ deve ser pensada a partir de uma certa persistência mas também através da sua faculdade de transformação e existência. A permanência deve ‘transcender’ a duração:

“Só a existência de uma esfera pública e a subsequente transformação do mundo numa comunidade de coisas que reúne os homens e estabelece uma relação entre eles depende inteiramente da permanência. Se o mundo deve conter um espaço público, este não pode ser construído apenas para uma geração e planeado somente para os que estão vivos: deve transcender a duração da vida dos homens mortais.”¹¹²

Em Arendt a permanência no ‘mundo-comum’ e a durabilidade são condições do mundo que conduzem a alguma estabilização da experiência. O conceito de durabilidade está obviamente ligado ao mundo¹¹³. O mundo deve ser durável de modo a que “os que chegam” encontrem forma de se relacionarem, o mundo deve, nas palavras de Arendt, acolhê-los.

“A durabilidade do artifício humano não é absoluta; o uso que dele fazemos, embora não o consuma, desgasta-o [...] mas se não usarmos as coisas do mundo elas também perecerão [...] a cadeira voltará a ser lenha [...] embora este possa ser o fim inevitável de todas as coisas individuais no mundo [...] não é tão certo que seja o destino final do próprio artifício humano, no qual todas as coisas podem ser

¹¹¹ Arendt, Hannah. 2006. “A Crise Na Cultura. O Seu Significado Social E Político.” In *Entre O Passado E O Futuro. Oito Exercícios Sobre O Pensamento Político*. Lisboa: Relógio d’Água. Pp.: 219-220.

¹¹² Arendt, Hannah. 2007. *A Condição Humana*. Op.cit., p.:64. Para a autora o indício do desaparecimento da esfera pública é consequência da quase completa perda de uma autêntica preocupação com a imortalidade. Os indivíduos buscam a admiração da sociedade, mas não a imortalidade, e a “admiração pública” é entendida como vaidade e expressão de uma necessidade individual. A esta “admiração pública” falta objectividade, Arendt encontra até um carácter mais objectivo, e mais real, no dinheiro.

¹¹³ Para Arendt a “condição humana” não é a natureza humana, sobre esta pouco podemos saber, a possibilidade que temos é a de perguntar sobre quem somos, a questão sobre o que somos escapa-nos.

constantemente substituídas com o ir e vir de gerações que habitam o mundo construído pelo homem.”¹¹⁴

O desgaste não tem o sentido da destruição provocada pelo consumo, “o que o uso desgasta é a durabilidade”

“É esta durabilidade que empresta às coisas do mundo a sua relativa independência dos homens que as produziram e as utilizam, a ‘objectividade’ que as faz resistir, ‘obstar’ e suportar, pelo menos durante algum tempo às vorazes necessidades dos seus fabricantes e utilizadores. Deste ponto de vistas as coisas do mundo têm a função de estabilizar a vida humana...”¹¹⁵

Podemos reconhecer aqui o carácter “fechado” da fabricação opondo-se ao carácter “aberto” da acção, a esta diferença passa pelo entendimento da fabricação como algo durável, mas com um começo e um fim determinável. Por outro lado a acção é indeterminada no seu início e fim, é “fútil” no sentido em que não é necessária à vida orgânica do homem, a acção adquire permanência por obras que contam a “imortalidade dos feitos e palavras”, nas palavras da autora. Mas Arendt afirma também que a partir do momento que as obras da fabricação entram na corrente da história, deixam de ser completamente previsíveis, o que significa que o homem mesmo como ‘*homo faber*,’ não sendo um homem de acção, enquanto fabricante, é um agente, que principia processos onde quer que vá e independentemente do que faça¹¹⁶.

A durabilidade da ‘obra’ depende da fabricação humana. Há obras com uma durabilidade diferente, segundo Arendt, porque mantém um vínculo com a inutilidade da acção e do pensar; possuem uma durabilidade superior por não serem usadas, logo não se desgastam tanto quanto as outras coisas de

¹¹⁴ Arendt, Hannah. 2007. *A Condição Humana*. Op. cit.,. pp.:149 - 150

¹¹⁵ *Idem.*, p.:150

¹¹⁶ “The delicate operation that works must perform in Arendt’s philosophy is to secure the objectivity of a space of appearance while also preserving the initiating capacity of human freedom for the sake of which the space is required. The specific issue of the conundrum at the heart of revolutionary foundation illustrates the important and difficult relation between action and work, that is, the deeds that begin something new and the institutions that are supposed to secure the space for those deeds. In her political anamnesis, Arendt remembers the initiating action that is often lost beneath the initiated institution that supposedly ends, or brings to a close, the revolution.”Curtis, Neal. 2004. “Art and the Immemorial.” *Space and Culture* 7 (3). Sage Publications: 302–12. p. :304

uso. Lembramos que o trabalho, na terminologia da autora, cria objectos destinados não ao consumo, mas ao uso. Do labor resultam produtos perecíveis, que se consomem e desgastam. Algo diferente ocorre na durabilidade dos objectos produzidos pelo trabalho, esta confere-lhes certa independência em relação aos seus produtores, certa 'objectividade'. Deste ponto de vista, para a autora, a obra do artista não apresenta uma ruptura face à obra do artesão, parece antes prolongá-la e aperfeiçoá-la¹¹⁷.

A obra de arte concorre para a declaração de que um mundo humano que tem como característica a permanência de marcas que evidenciam e tornam perceptível a mudança. As obras de arte não servem nem o consumo, nem o uso, o que assegura a sua permanência e a perenidade é a sua capacidade de criar ligações, por isso Arendt os considera os mais tangíveis e os mais mundanos dos objectos, são do mundo, precisam do mundo e a sua especificidade reside na durabilidade e na inutilidade. Para Alain Cambier¹¹⁸ é essa a especificidade que cria a diferença entre objecto artesanal e artístico, uma diferença que não é de grau, mas de natureza.

O que a obra de arte possui em comum com outros artefactos criados pelos homens é a duração¹¹⁹, o que a diferencia é a sua inutilidade, capaz de suportar o processo vital e de se tornar permanente no mundo. Este aspecto do pensamento de Arendt liga-se à ideia de um 'mundo-comum', que não sendo simplesmente natural, tem, como vimos antes, na sua artificialidade uma

¹¹⁷ Esta interpretação está sobretudo ligada à reflexão que Arendt faz na obra 'A Condição Humana' embora a autora também nos diga que "A fonte imediata da obra de arte é a capacidade humana de pensar" (p.181) em textos posteriores Arendt aproxima de modo mais claro a obra de arte do pensamento.

¹¹⁸ Cambier, Alain. 2006. "Hannah Arendt: La Part de L' Art Dans La Constitution D' Un Monde Commun D' Apparence." Apparence (s), 1. [on-line <http://apparences.revues.org/56>. Consultado em Julho, 2014]

¹¹⁹ Em vários processos conceptuais, minimalistas, performativos, informais, há um carácter efémero da arte que parece negar sua durabilidade no mundo. Mas se duração/permanência está associada a formas materiais da arte, podemos considerar que as formas sem duração material aspiram, ainda assim a outro tipo de duração-inscrição no mundo, mais próxima de uma experiência da arte, que se assume como coisa instável: acção, processo, forma de transmissão ritualizada.

vida com duração superior à dos homens. A liberdade da arte está ligada à sua falta de finalidade¹²⁰.

A obra de arte traz consigo memória e história, algo que um artefacto vulgar dificilmente traz, pelo menos na visão de Arendt¹²¹ que não vê na memória técnica uma possibilidade de realização do político. Pensamos que há no objecto artístico um equilíbrio entre algo capaz de integrar o mundo enquanto duração e a novidade imprevisível da acção.

A relação entre arte como objecto resultante do trabalho (coisa) e como pensamento resulta num objecto que reúne processos da vida activa e da vida contemplativa: é fabricação e pensamento. A vida activa desenvolve um forma particular de sentido, o senso-comum. Pensar é retirar-se do 'mundo-comum' e é um confronto com o senso comum. Acreditamos que essa relação entre senso-comum e pensamento está na obra de arte. "A arte, como coisa-pensamento, ensina algo de dois dos processos fundamentais do pensar: a desrealização e a dessensorialização."¹²² A desrealização como não constrangimento pela necessidade do 'real' e a dessensorialização como corte

¹²⁰ Cambier sublinha a influência de Kant em Arendt. A experiência estética implica a ausência de "representação de um fim" e Cambier liga por esta via a experiência da arte contemporânea e o seu "desalinhamento em relação à academia", à visão de que o artista contemporâneo coloca o acento no momento da criação e não no desenvolvimento ou finalização da obra. Acrescentando ainda que: "*Le prétendu désœuvrement de l'artiste contemporain est le prix à payer pour la mise en évidence de ce qui sous-tend toute pratique artistique: l'expérimentation de la liberté. Ainsi, l'élément caché de liberté que recèle toute entreprise artistique est-il ici mis au grand jour, exposé et soumis à l'assentiment ou au dissentiment d'un public.*" É uma leitura que pensamos cede a um romantismo contemporâneo: o do artista como criador, capaz de dar, na liberdade do gesto de criação, o modelo da experiência de liberdade no mundo-comum. Ao salientar o momento de criação, parece-nos que Cambier se afasta da 'permanência' e da própria arte, para se aproximar de um 'agir'. Cambier, Alain. "Hannah Arendt: La Part de L' Art Dans La Constitution D' Un Monde Commun D' Apparence." *Op. cit.*

¹²¹ Posição diferente, por exemplo, é a do antropólogo André Leroi-Gourhan, para quem o instrumento incorpora a memória do gesto, embora este gesto seja o gesto tornado rotina. O martelo, ou a faca incorporam o gesto de martelar ou de cortar como repetição necessária e não como gesto livre, possuem uma "memória técnica". A exibição no martelo, ou na faca, de qualidades diferenciadoras abrem a possibilidade de desenvolver um perspectiva sobre o que o autor chama "estética funcional". Vide Leroi-Gourhan, André. 1990. "Estética Funcional." In *O Gesto E a Palavra - II Linguagem E Técnica*, Edições 70. Lisboa.

¹²² D'Afonseca, Vanessa da Cunha Prado. 2007. "Coisas-Pensamento. Da Mundaneidade Da Arte Em Hannah Arendt. ." *II Colóquio de Psicologia Da Arte - A Correspondência Das Artes E a Unidade Dos Sentidos*. São Paulo. [Consultado em Jun. 2013, online, <http://www.ip.usp.br/laboratorios/lapa/versaoportugues/2c3a.pdf>]

face ao sentir comum, aproximam a arte do pensar, mas enquanto coisa¹²³ esta está contudo ligada a um 'senso-comum'.

¹²³ "Como coisa-pensamento, contudo, a arte é capaz de um algo a mais ao ato de pensar, isso porque a faculdade objetificante da obra de arte novamente sensorializa o que, no pensamento, foi colocado temporariamente em suspensão; sensorializa o que foi dessensorializado, tornando novamente aparência o invisível do pensar." *Idem*.

CAPÍTULO 2 - APARÊNCIA PÚBLICA E DISSENSÃO

Fig. 2: Alan Sekula and Noël Burch: *The Forgotten Space*, 2010
Film still.



"[...] modernity is a project whereas the contemporary is a condition."

A. Appadurai¹²⁴

"Uma crise só se torna desastrosa quando lhe pretendemos responder com ideias feitas, quer dizer, com preconceitos."

H. Arendt¹²⁵

Os conceitos visibilidade e permanência de Hannah Arendt, que expusemos no capítulo anterior, como conceitos essenciais do espaço de aparência pública, são aqui confrontados com o conceito de 'dissensão/

¹²⁴ Appadurai, Arjun. 2003. "Illusion of Permanence: Interview with Arjun Appadurai ". *Perspecta*. 34: 44-52.

¹²⁵ Arendt, Hannah. 2006. *Entre O Passado E O Futuro. Oito Exercícios Sobre O Pensamento Político*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.

desentendimento'¹²⁶ de Jacques Rancière. Em Jacques Rancière encontramos uma compreensão da política que podemos relacionar com a de Arendt: a questão da aparência, a relevância da visibilidade pública e do discurso, é algo que une os dois pensadores. Contudo Rancière recusa as distinções da autora, que se aproximam de uma visão aristocrática da política-governança; defende a igualdade e não a pluralidade como base da democracia e o modo como vê o comum, é substancialmente diferente da concepção de Arendt. Aquilo que em Arendt é revelação da palavra justa, é em Rancière desentendimento e luta pela inscrição. Nessas semelhanças e diferenças, encontramos uma forma crítica de pensar a arte contemporânea do ponto de vista da política.

A História é também um 'tempo' de desentendimento, desacordo e dissensão na nossa actualidade:

"Esto ha sido. Nuestro presente no es presa del escepticismo, como se dice a veces con suficiencia, sino de la negación.[...] El resentimiento, nos dice Nietzsche, tiene como objeto el tiempo mismo, el *es war*: esto ha sido. Como detesta los tiempos de la ausencia detesta las imágenes, que siempre pertenecen al pasado."¹²⁷

A arte contemporânea liga-se ao quotidiano e interroga a história. Ligada a uma interrogação sobre a visibilidade e a invisibilidade, a um trabalho sobre as experiências do tempo e da permanência, alguma coisa (imagem e tempo) é criada pela arte que interroga a experiência estética contemporânea.

No tempo em que vivemos fala-se em 'pós-democracia'; um regime em que o 'povo' é igual à amostragem de uma sondagem de opinião, a visibilidade tende a ser pensada como uma experiência de saturação (o excesso, as redundâncias, as recorrências, o cerco), é intensamente mediada e parametrizada e em que a 'permanência' é entendida duração do património, monumento, uma ideia de dominação. Poderemos pensar além deste quadro?

¹²⁶ "O desentendimento não é o conflito entre aquele que diz branco e aquele que diz preto [...] [é]"uma situação de palavra: aquela em que um dos interlocutores ao mesmo tempo entende e não entende o que diz o outro". O autor explica que "Desentendimento não é desconhecimento, nem mal-entendido (se assim fosse poderia aplicar a "medicina da linguagem" e "ensinar o que quer dizer falar": " os casos de desentendimento são aqueles em que a disputa sobre o que quer dizer falar constitui a própria racionalidade da situação da palavra" Rancière, Jacques. 1996. *Desentendimento*. S.Paulo: Editora 34. pp.:11-12

¹²⁷ Rancière, Jacques. 2013. *Figuras de La Historia*. [E-book]. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora

Não pretendemos fazer uma revisão do trabalho de Jacques Rancière mas pensar com o autor o questionamento e aprofundamento da experiência agónica, que em Arendt está relacionada com a experiência da pluralidade.

Para Jacques Rancière a política é desentendimento, dissensão "A política é primeiramente o conflito em torno da existência de uma cena comum, em torno da existência e a qualidade daqueles que estão ali presentes."¹²⁸ No mundo em que vivemos há um 'dano' em 'nós': somos uma parte vencedores e uma parte vencidos, este 'outro' derrotado, a quem foi recusado uma parte do comum, não necessariamente vítima, é o 'demos' e é a figura chave da política. O 'mundo-comum' não existe para Rancière e a visibilidade é um espaço de disputa. "É preciso antes de mais nada estabelecer que a cena existe para o uso de um interlocutor que não a vê e que não tem razões para vê-la já que ela não existe."¹²⁹ O comum só existe no momento da luta dissensual.

Neste 'diagrama' a arte pode criar a tensão entre o que está, o que nos é dado e a falta que consegue imaginar possível. Existe política quando é possível ver e ouvir "a contradição de dois mundos alojados num só: o mundo em que estão e aquele em que não estão, o mundo onde há algo "entre" eles e aqueles que não os conhecem como seres falantes e contáveis e o mundo onde não há nada."¹³⁰

2.1. SENTIDO DE REALIDADE, PLURALIDADE E SENSO-COMUM

Senso Comum

Para Arendt o desaparecimento do senso comum é o sinal certo da crise. "Em todas as crises é destruída uma parcela do mundo, algo portanto que nos é comum a todos. Qual varinha mágica, o fracasso do senso comum aponta

¹²⁸ Rancière, Jacques. 1996. *O Desentendimento*. S.Paulo: Editora 34. pp.:30-40

¹²⁹ *Idem*.

¹³⁰ *Idem*.

para o lugar onde se produz essa destruição.”¹³¹ Os locais de desaparecimento do senso comum são ‘lugares da crise’, mais ou menos abandonados pela política, pela educação ou pela arte, e que nos alertem para a ‘crise’: o modo como lhes respondemos releva da nossa relação com a política, com a democracia, com o sentido de realidade.

O sentido de realidade para Hannah Arendt resulta do ‘*sensus communis*’, que Arendt define como:

“[...] uma espécie de sexto sentido necessário para manter juntos os meus cinco sentidos e para garantir que é o mesmo objeto que eu vejo, toco, provo, cheiro e ouço; é a “mesma faculdade [que] se estende a todos os objetos dos cinco sentidos.” Esse mesmo sentido, um “sexto sentido” misterioso, porque não pode ser localizado como um órgão corporal, adequa as sensações de meus cinco sentidos estritamente privados — tão privados que as sensações, em sua qualidade e intensidade meramente sensoriais, são incomunicáveis — a um mundo comum compartilhado pelos outros.”¹³²

O ‘sexto sentido’, o sentido-comum, é por isso para a autora, um sentido de relações e de síntese entre os sentidos do sujeito. Essa adaptação constitui a sentido do real do sujeito, mas para isso o ‘sexto sentido’ deve, também, adequar os sentidos ‘privados’ ao mundo comum, de modo a não deixar que a experiência individual se torne estrangeira ao próprio mundo. Para Arendt a subjetividade do ‘parece-me’ “é remediada pelo facto de que o mesmo objecto também aparece para os outros, ainda que o seu modo de aparecer possa ser diferente.”¹³³

“Em um mundo de aparências, cheio de erros e semblâncias, a realidade é garantida por esta tríplice comunhão: os cinco sentidos, inteiramente distintos uns dos outros, têm em comum o mesmo objeto; membros da mesma espécie têm em comum o contexto que dota cada objeto singular de seu significado específico; e todos os outros seres sensorialmente dotados, embora percebam esse objeto a partir de perspectivas inteiramente distintas, estão de acordo acerca de sua identidade. E dessa tríplice comunhão que surge a sensação de realidade.”¹³⁴

¹³¹ Arendt, Hannah. 2006. *Entre O Passado E O Futuro. Oito Exercícios Sobre O Pensamento Político*. Op. cit., pp.:188-189.

¹³² Arendt, H.1999. *A vida do espírito - vol.1-Pensar*. Op. cit.; p.:60

¹³³ *Idem*.

¹³⁴ *Idem*., p.: 60-61

Para Arendt sem uma dimensão exterior ao indivíduo, sem mundo plural, sem contexto comum, não há sentido de realidade. O “contexto” confere significado, que Arendt considera específico e reservado a cada objecto na sua singularidade, visto por sujeitos separados, em perspectivas distintas. Nessa rede de diferenças destaca-se o contexto partilhado. Pensamos que este contexto é necessariamente presencial e remete para um espaço-tempo situado. A presença no espaço de aparência pode ser alterado por outras formas de experiência perceptiva, lembramos as formas de mediação dos *mass media*, ou das comunicações digitais, a sincronização da experiência que faz com que muito vejam o mesmo¹³⁵, mas o sentido de realidade não é dado, é criado e é um sentido instável.

É com o conceito de ‘sexto sentido’, que podemos perceber que para Arendt a experiência perceptiva da vida activa resulta da pluralidade e se aproxima da acção¹³⁶, forçando a consistência e originando uma experiência enriquecida de realidade. O ‘sexto sentido’ atravessa um espaço que vai da subjectividade à intersubjectividade e à constituição de um mundo-comum.

Pluralidade

Ao espaço de aparência pública é necessário a pluralidade, pois a aparência só pode existir num mundo-comum de diversidade. As dúvidas sobre a realidade só se dissipam quando o sujeito confronta o seu olhar com olhares múltiplos, vários, sobre um objecto comum, que é reconhecido pela sua constância. O ‘senso-comum’, para a autora, não conduz a uma ‘verdade interior’ mas a uma definição de quem somos publicamente¹³⁷, “[...] esta pluralidade é especificamente a condição - não apenas a condição *sine qua*

¹³⁵ Stiegler, B. (2004). “Le desir asphyxie, ou comment l’industrie culturelle détruit l’individu.” *Le Monde Diplomatique.*, 51(603), 24.

¹³⁶ Para Arendt a acção é a forma mais ‘elevada’ da actividade no mundo, a acção é diferente das outras actividades em três aspectos: imprevisibilidade do resultado, irreversibilidade do processo, anonimato dos autores.

¹³⁷ O espaço público é marcado pela comunicabilidade, pela pluralidade e pela diversidade de pontos de vista. É um espaço de revelação, como comenta Bethania Assy referindo-se à concepção não essencialista da verdade em Arendt. Podemos traçar uma linha de continuidade com o trabalho artístico, que acreditamos partilha a necessidade de revelação pública dado o seu carácter não essencialista. Assy, B. (2004). “Prolegomenon for an ethics of visibility in Hannah Arendt”. *Kriterion.*, 110, 294–320.

non, mas a *conditio per quam* - de toda a vida política”¹³⁸ O oposto da pluralidade existe num espaço privado, em que os seres humanos se escondem, se reservam e se confrontam (ou não) apenas consigo próprios.

Se é a multiplicidade de olhares que possibilita um “teor de realidade” suficiente para a prossecução da política e esta não pode emergir do sujeito isolado, é porque é com a pluralidade que factos e acontecimentos adquiram realidade ao tornarem-se aparência partilhada. Arendt defende assim que “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 [...]”¹³⁹.

O senso comum é diferente do pensar, se Arendt procura explicar e defender o fenómeno do senso comum, não é, claro, porque desvalorize o pensar, nem porque não reconheça os desafios e perigos do senso comum, mas porque sem senso comum a possibilidade da política é nula.

O senso-comum, o pensar e o espectador

“[...] somos do mundo, e não apenas estamos nele, também somos aparências, pela circunstância de que chegamos e partimos, aparecemos e desaparecemos; e embora vindos de lugar nenhum, chegamos bem equipados para lidar com o que nos apareça e para tomar parte no jogo do mundo. O quando fechamos os olhos do corpo, usando a metáfora platônica, para poder abrir os olhos do espírito. A teoria dos dois mundos é uma das falácias metafísicas, mas ela não seria capaz de sobreviver durante tantos séculos se não houvesse correspondido de maneira tão razoável a algumas experiências fundamentais.”¹⁴⁰

Arendt não contesta que para que se realize o pensar seja necessário uma reserva, um ausentar-se do mundo da vida activa, pelo contrário considera que o carácter coercivo da sensação de realidade contrasta com a liberdade do pensamento. O pensamento precisa de um lugar de desvinculação dos objectos do mundo, que corresponde a uma paragem e a um retiro. Arendt

¹³⁸ Arendt, Hannah. 2007. *A Condição Humana*. Op.cit., p.:15

¹³⁹ *Idem* pp.:60-61

¹⁴⁰ Arendt, H. 1999. *A vida do espírito - vol.1-Pensar*. Op.cit., p.: 33

quer afastar-se da 'falácia' dos dois mundo, mas encontra-lhe ainda uma réstia de razão¹⁴¹.

A 'pluralidade' é fundadora, para Arendt, no sentido em que desencadeia a irrupção do novo. Um colectivo sem pluralidade, para a autora, representa-se através de um pensamento tendencialmente único, com uma realidade diminuída e sem possibilidade de novidade, daqui as reservas da autora sobre a "comunidade" como forma política. A insistência de Hannah Arendt na dimensão plural da esfera pública, e a explicação de que se a subjectividade da privacidade se pode prolongar "[...] não pode substituir a realidade resultante da soma total dos aspectos apresentados por um objecto a uma multidão de espectadores"¹⁴²; é porque as coisas podem ser vistas de diferentes ângulos, sem certezas, mas sem mudar de identidade, que os que "[...] estão à sua volta sabem que vêem o mesmo na mais completa diversidade, é que a realidade do mundo se pode manifestar de maneira real e fidedigna"¹⁴³

O teor de realidade do mundo depende da diversidade de perspectivas das pessoas que o habitam. O conceito de pluralidade refere-se igualmente a uma 'pluralidade de esferas', ou domínios – social, cultural, económico, privado, doméstico, político – diferentes mas relacionados; e à separação e individualidade das pessoas, distinção radical uns dos outros, que envolve a igualdade, "somos iguais na nossa distinção e unicidade"; é essa pluralidade/distinção que nos faz entrar em relação connosco mesmo (condição de moralidade, pensamento e julgamento). Sem pluralidade não há pensamento.

O que os múltiplos olhares podem ver 'sem mudar de identidade' é o próprio mundo naquilo que há de permanente e impermanente. O 'mudar de identidade' não é o mesmo que mudar de aparência e a mudança pode fazer

¹⁴¹ A tradição de separação de tempo-espacos activos e contemplativos, parece sugestiva da impossibilidade de os sujeitos activos pensarem, neste sentido é marcante a diferença de pensamento de Jacques Rancière, que recusa essa partição e descreve momentos de "vida contemplativa" e pensamento no interior da vida de trabalho dos operários.

¹⁴²Arendt, Hannah. 2007. *A Condição Humana*. Op. cit., p.:67

¹⁴³ Idem.

parte da identidade. É neste sentido que a permanência é relevante para um senso-comum, porque sabe estar perante algo cuja a aparência é mutável na sua identidade, mas cuja coerência conduz a uma compreensão da permanência. Por isso o aparecer é sempre uma relação com o mundo e com os outros. Esse aparecer depende da posição dos espectadores e das condições de visibilidade, o carácter fenomênico desta experiência traz consigo a possibilidade da máscara e da mentira¹⁴⁴. A questão da possibilidade de o engano ou do falso da aparência relaciona-se com o que é descrito como “falácia metafísica” por Arendt¹⁴⁵. ‘Parecer’ corresponde ao circunstância de que toda aparência, independentemente de sua identidade, é percebida por uma pluralidade de espectadores¹⁴⁶.

É a dimensão da visibilidade e audibilidade dos outros que faculta a ‘mentalidade alargada’ de que fala Arendt, que existe no senso comum e se constrói no confronto de imagens, palavras e acções. É o senso comum que possibilita, a qualquer um, realizar um gesto político: que ocorre num espaço plural e em situação de igualdade.

A criação, a experimentação, a recusa de imagens e metáforas cristalizadas é o modo de ser da política que procura novas formas de acção que, para Arendt, sustentam a indeterminação do político. A afirmação pode parecer paradoxal, quando confrontada com a visão de que tanto a cultura como a política dependem de um espaço de aparência para a sua realização, e que este assenta num juízo de gosto, num ‘senso comum’, mas não há para Arendt incompatibilidade sobre o senso comum e a experimentação, pensamos que pelo contrário o senso comum não resulta numa figura aprisionada, mas em figuras em confronto com o ‘sentido de realidade’.

¹⁴⁴ A mutabilidade da aparência possui no senso comum, por exemplo, duas figuras concorrentes: a do ‘camaleão’ e a do ‘vira-casacas’. Um camaleão adapta-se, e por mais negativa que seja a sua força, é admirado como possuindo um dom ‘natural’. Um vira-casacas é alguém que veste uma aparência que não lhe pertence, é um traidor, ou um falso: uma figura indesejável.

¹⁴⁵ A questão do ‘profundo e essencial’ e da ‘falsa superfície’ é um problema filosófico que podemos associar à relação entre ‘dentro/fora’, presente no trabalho crítico de Jacques Derrida. Sendo o ‘dentro’ ligado à fala, ao inteligível e verdadeiro, enquanto o ‘fora’ está ligado à escrita, ao sensível ao falso: dicotomias e falácias que continuam a ser necessário desconstruir.

¹⁴⁶ Arendt, H. .1999. *A vida do espírito - vol.1-Pensar*. Op.cit., p.: 32

Os juízos sobre o gosto apelam ao senso comum, ao 'bom gosto', que é o oposto a um sentimento privado. O que Arendt nos parece dizer é que o espaço do 'bom gosto' constituído, é, como outras dimensões, como outras formas de senso comum, um pano de fundo para a irrupção do novo, de algo que não é predeterminado.

Existem relações entre cultura e política que se estabelecem na necessidade de um espaço de aparência e na dependência do julgamento e da persuasão. A cultura cria uma espécie de abrigo do mundo, o 'bom gosto', o senso comum da arte, que, seguindo Arendt, não é uma preocupação com a desigualdade, nem com a exclusão política. A cultura, neste sentido, tem uma função social, não uma função política, ligada ao 'status' e a uma fuga do real, acentua a construção de um mundo em perda de pluralidade, o que para a autora equivale a uma perda de teor de real. O reconhecimento cultural pressupõe uma conformidade, ou numa diferença face aos outros, que assenta numa afirmação do eu (anti-político). Daqui a diferença que Arendt estabelece entre arte e cultura¹⁴⁷. Daqui a nossa compreensão de que agir artisticamente, mesmo no, ou apesar do, espaço da cultura não é fazer cultura. Ao contrário do agente cultural, o trabalho do artista, criando 'realidade', não pode, por exemplo, ser uma forma de criação 'identitária'. Nesse sentido ser espectador adquire um papel básico, o espectador não é o que 'adere', é o que se 'desentende' com o objecto artístico ou entende o seu desvio.

O conceito de pluralidade está relacionado com a a reflexão arendtiana sobre o espectador:

"Nada e ninguém existe neste mundo cujo [próprio] ser não pressuponha um espectador. Em outras palavras, nada do que é, à medida que aparece, existe no singular; tudo que é, é destinado a ser percebido por alguém. Não é o Homem mas sim os homens que habitam este planeta. A pluralidade é a lei da Terra."¹⁴⁸

A 'pluralidade' contém 'actores' que são vistos, que fornecem a imagem, mas é fundamentalmente um conjunto de espectadores que criam uma

¹⁴⁷ Vide: Arendt, Hannah. 2006. "A Crise Na Cultura. O Seu Significado Social E Político." Op.cit.

¹⁴⁸ Arendt, Hannah. 1999. *A Vida Do Espírito - vol.1-Pensar*. Op.cit., p.: 29

multiplicidade de perspectivas. Por isso e usando a metáfora do teatro, que lhe é querida, Arendt explica que:

"[...] assim como o ator depende do palco, dos outros atores e dos espectadores para fazer sua entrada em cena, cada coisa viva depende de um mundo que solidamente aparece como a locação de sua própria aparição, da aparição de outras criaturas com as quais contracena e de espectadores que reconhecem e certificam sua existência"¹⁴⁹.

A problematização do papel do espectador e a sua valorização passa em Arendt por uma aproximação ao ponto de vista kantiano: "No contexto da Revolução Francesa, pareceu a Kant que a visão do espectador carregava o sentido fundamental do evento, embora essa visão não fornecesse nenhuma máxima para a ação."¹⁵⁰

O espectador não está envolvido no prosseguimento da fama ou do lucro, distancia-se, mas Arendt explica, com Kant, que essa atitude não é independente do estar com os outros, o espectador liga-se à audiência, cria as condições de uma 'mentalidade alarga'. Se para Kant a Revolução Francesa é "um fenômeno na história humana [que] não deve ser esquecido."¹⁵¹ é porque é aos espectadores, na sua pluralidade, a quem cabe a última palavra. Se os 'actores' não se cansarem da repetição da 'história', os espectadores darão conta da farsa e acabarão por se cansar.

Imaginação

"Contudo, somos do mundo, e não apenas estamos nele, também somos aparências, [...] só posso escapar da aparência para a aparência. E isso não resolve o problema, porque o problema diz respeito à aptidão que o pensamento tem para conseguir aparecer, e a questão é se pensar e outras atividades do espírito invisíveis e mudas estão destinados a aparecer, ou se, de fato, elas não podem nunca encontrar um lar adequado neste mundo."¹⁵²

Em Arendt o princípio político do 'senso comum', e a passagem de um juízo estético para um juízo político, está relacionado com a imaginação, na sua

¹⁴⁹ *Idem.*, p.:32

¹⁵⁰ *Idem.*, pp.:107-108

¹⁵¹ *Idem.*

¹⁵² *Idem.*, p.: 33.

indeterminação e na sua experiência. É a necessidade de encontrar formas de pensamento capazes de tratar da perda do espaço público, sobretudo a partir da ascensão dos totalitarismos, que fazem com que Arendt se aventure numa teoria capaz de defender que qualquer ser humano pode colocar-se no lugar do outro, de modo a ser um criador de espaço público, capaz de se revelar de 'modo relativamente independente e imparcial'¹⁵³. Para conceptualizar uma 'mentalidade alargada' Arendt diz: "[No] nosso modo de imaginar jaz fundamentalmente uma condição para nosso modo de fazer política. A imaginação é política, eis o que precisa ser levado em consideração"¹⁵⁴.

Para Arendt o juízo do belo, como o juízo do bem, implica a imaginação, a mentalidade alargada, a política. Um tempo sem distinções, sem a capacidade de imaginar ou pensar, coloca-nos à disposição de qualquer sistema totalitário, de qualquer violência e poder, como carrascos ou como vítimas.

¹⁵³ Sánchez, M. J. 2013. "Juicio Reflexionante Y Espacio Público. Una Aproximación Al Pensamiento de Hannah Arendt." *Intersticios*, no. 38. México. P.:41

¹⁵⁴ Arendt socorre-se do Kant da 'Crítica do Juízo'. "A primera vista, podría parecer una elección desconcertante, pues el mismo Kant fundamenta su filosofía moral y política en la razón práctica, y no en nuestras facultades estéticas. Sin embargo, Arendt defiende que es posible encontrar en la *Crítica del Juicio* los recursos necesarios para fundamentar una filosofía política, y que la primera parte de dicha obra, "*Crítica del juicio estético*", es la base más fructífera sobre la cual puede construirse una teoría política del juicio, pues ahí puede encontrarse de alguna manera el tema del mundo de las apariencias desde el punto de vista del espectador reflexivo. Toma como punto de partida la facultad del gusto, en tanto una facultad que posibilita a los hombres encontrar su lugar como habitantes del mundo." *Idem.*, pp.:42-43

2.2. SENTIDOS DISPONÍVEIS E DISSENSÃO

Comum e sensível partilhado

Em Jacques Rancière o 'político' cinde-se em dois, a 'política'¹⁵⁵ como 'parte dos sem parte', que procuram afirmar a sua igualdade, e a 'policia'¹⁵⁶ como política instituída, que organiza os sentidos disponíveis, o tempo, o espaço, segundo o seu modelo de vida, a ordem que mantém a ordem.

Para Rancière não há uma 'essência' do comum, o comum produz-se apenas no momento em que a palavra e aparência 'comuns' são postas em causa. Poderíamos dizer que os 'sentidos-comuns', são os que pertencem a uma 'partilha do sensível', ao "sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência do comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas"¹⁵⁷. Partilhar é dividir e dar uma parte, a 'partilha' organiza, cria espaços e experiências com critérios limitadores. Se imaginarmos essas partes como 'sentidos disponíveis', os 'outros sentidos' poderão ser imponderáveis.

¹⁵⁵ A política é "uma atividade bem determinada e antagônica à primeira [a da policia]: a que rompe a configuração sensível na qual se definem as parcelas e as partes ou sua ausência a partir de um pressuposto que por definição não tem cabimento ali: a de uma parcela dos sem-parcela. Essa ruptura se manifesta por uma série de atos que reconfiguram o espaço onde as partes, as parcelas e as ausências de parcelas se definiam. Rancière, J.1996. *O Desentendimento*. Op. cit., p.: 42

¹⁵⁶ Rancière diz: "A policia é assim, antes de mais nada, uma ordem dos corpos que define as divisões entre os modos do fazer, os modos de ser e os modos do dizer, que faz que tais corpos sejam designados por seu nome para tal lugar e tal tarefa; é uma ordem do visível e do dizível que faz com que essa atividade seja visível e outra não o seja, que essa palavra seja entendida como discurso e outra como ruído. É, por exemplo, uma lei de policia que faz tradicionalmente do lugar de trabalho um espaço privado não regido pelos modos do ver e dizer próprios do que se chama o espaço público, onde o ter parcela do trabalhador é estritamente definido pela remuneração de seu trabalho. A policia não é tanto uma "disciplinarização" dos corpos quanto uma regra de seu aparecer, uma configuração das ocupações e das propriedades dos espaços em que essas ocupações são distribuídas." *Idem*.

¹⁵⁷ *Idem.*, p.:15

É a partilha no espaço público que cria o desentendimento a que Rancière chama política, que diz menos respeito ao que é partilhado¹⁵⁸ do que a quem tem o poder de exercer a partilha. A política, para Rancière, é a luta por ser visto e ouvido no espaço público, é o 'outro' que luta por esse espaço sensível que o ignora. Poderíamos ver aqui uma aproximação a Arendt, com uma compreensão semelhante ao espaço de aparência, 'ao ver e ser visto, ouvir e ser ouvido', mas as diferenças salientam-se. Em Hannah Arendt o espaço de aparência pública não sendo semelhante ao espaço 'natural' da terra - o olhar natural é invisível¹⁵⁹ - sendo um artifício, material e imaterial, dos homens, é um 'mundo-comum'. É a pluralidade, de espectadores e actores, que de algum modo sustentam e mantêm esse 'mundo-comum'¹⁶⁰.

Em Rancière não existe esse 'mundo-comum'. Rancière não ignora a dimensão fenomenológica do pensamento de Arendt, mas vê nas teses da autora, sobre o comum e pluralidade que o cria, uma "idealização" e a aceitação de uma aristocracia (os 'melhores' sabem reconhecer o valor da pluralidade e por isso e asseguram a igualdade de acesso ao espaço de

¹⁵⁸ "Dir-se-á que justamente a política purificada reencontrou os lugares adequados à deliberação e à decisão sobre o bem comum, as assembleias onde se discute e se legisla, as esferas do Estado onde se tomam decisões, as jurisdições supremas que averiguam a conformidade das deliberações e das decisões às leis fundadoras da comunidade. A desgraça é que, nesses próprios lugares, se propaga a opinião desencantada de que há pouco a deliberar e de que as decisões se impõem por si mesmas, sendo o trabalho próprio da política apenas o de adaptação pontual às exigências do mercado mundial e de uma distribuição equitativa dos lucros e dos custos dessa adaptação." Rancière, J. *O desentendimento*. Op. cit., p.:10

¹⁵⁹ Marieke Borren esclarece a distinção entre invisibilidade pública e visibilidade natural em Hannah Arendt: "The world as the space of appearances provides the locus where individuals appear vis-à-vis others, i.e., where they perform deeds (action) and are seen; where they articulate opinions, judgments, and stories (speech) and are heard. For Arendt, *public visibility* and *natural invisibility* constitute the criteria of sound political action and citizenship." Borren, Marieke. 2008. "Towards an Arendtian Politics of In/visibility: On Stateless Refugees and Undocumented Aliens." *Ethical Perspectives: Journal of the European Ethics Network* 15 (2): 213–37. p.:214

¹⁶⁰ Se podemos dizer resumidamente que em Arendt a visibilidade é participativa e a invisibilidade é 'natural', os pares visibilidade-público e invisibilidade-privado, criam as condições para o agir político, os seus opostos 'invisibilidade pública' e 'visibilidade natural' são "patologias do político". "Public invisibility is pathological since, without access to a public space, the concealment that the private sphere has to offer natural man (protection and security) turns into *obscurity*. Natural visibility is no less damaging to political action and citizenship. When someone is deprived of the possibility of retreating into invisibility and of wearing the mask of legal personality, the disclosure of "who" (political actor, citizen) gives way to the *exposure* of "what" someone is to the public eye: natural man. Disclosive appearance of "who" one is requires initiative in the public space to achieve recognition and participation; exposure, on the other hand, is passive, hence non-participatory and devoid of publicity." *Idem.*, pp. 224- 225

aparência mas de forma instrumental) que questiona e rebate. O espaço de aparência público, na forma que lhe é dada por Arendt, é um círculo vicioso: é preciso que haja distinção para que possa existir igualdade.

Em Jacques Rancière a igualdade não pode resultar de uma constituição política, porque a igualdade é o núcleo da política. Vimos que em Arendt o 'mundo-comum' é uma construção plural: nessa *práxis* alguns homens destacam-se do 'comum' garantindo a 'igualdade' e a liberdade do agir político. Para Rancière esta descrição é a da desigualdade: a igualdade é 'constituída' e não 'constituente'. Com que palavras e com que gestos aqueles que mal falam, que temem ser reconhecidos como aquilo que não são, e que ainda assim querem aparecer, poderão ser vistos e ouvidos? Para Jacques Rancière não há 'mundo-comum', há mundo. A "subjectivação política" começa quando as pessoas começam a falar em seu próprio nome, a reivindicar o 'seu' espaço público, o direito a serem vistas e ouvidas no espaço público¹⁶¹. A política é a reivindicação de um lugar no espaço público e começa com a formação dessa subjectividade pela 'parte dos sem parte'. A 'parte dos sem parte' não pode ser identificada com o conceito de minoria, porque minoria é já uma parte da partilha estabelecida pela 'política instituída', ou como lhe chama Rancière, pela 'polícia'¹⁶². A 'parte dos sem parte' é o reconhecimento de uma falta, o reconhecimento da exclusão e não a aceitação de que se é parte da minoria.

Rancière parte de uma compreensão do espaço político como cena dissensual: há um 'sensível' que se pode adequar a uma "partilha", uma partilha de tempos, espaços, actividades, sensibilidades correctas e incorrectas. A 'partilha do sensível' corresponde às formas políticas instituídas, a 'partilha do sensível' é dada e mantida, estabelece uma experiência sensível 'real'.

¹⁶¹ "¿Qué es entonces para Rancière un proceso de subjetivación? Es la formación de un uno que no es un sí, es la mera relación de un sí con otro, es la producción de un múltiple que no responde a ninguna de las unidades específicas de la representación." Galende, Federico. 2012. *Rancière, Una Introducción*. [E-book] Buenos Aires: Editorial Quadrata.

¹⁶² "[...] política entendida como un proceso de transformación en el que las estrategias de los oprimidos son decididas por un grupo de expertos." Idem.

*"The perceptual, phenomenological, aesthetic and political dimensions of Rancière's analysis of a partage du sensible suggest that politics is an event of appearance."*¹⁶³ A política enquanto 'acontecimento da aparência' refere-se a um poder de revelação de que são capazes as aparências, capazes de perturbar as formas convencionais de ver, ouvir e perceber. A aparência clarifica a sua diferença porque é 'insensível'. Rancière coloca a questão da igualdade e emancipação como uma questão ética, a de como se relacionar com a insensibilidade da aparência emergente¹⁶⁴.

A 'partilha do sensível' é não-democrática e não política, é resultado das formas instituídas de política a que Rancière chama polícia (governança). As chamadas democracias representativas com as suas partições pertencem mais à polícia¹⁶⁵ que à política.

Podemos compreender desde já as diferenças face ao senso comum no sentido de Arendt: para Jacques Rancière o que há é, por um lado, o 'sensível partilhado' e a 'polícia', e por outro, a 'política' como 'desentendimento/ dissensão'. O 'senso-comum' resultando de uma pluralidade livre não existe. Como tal não há 'mundo-comum' mas apenas mundo, organizado e estabelecido a partir de um conjunto de interesses e de uma luta pela aparência. A dissensão é uma reivindicação do espaço de aparência que aprofunda, de modo muito vincado, a dimensão agónica que Arendt estabelece como essencial ao 'mundo-comum'.

Efeito de realidade e regime da arte

¹⁶³ Deranty, J.-P.(ed.by). 2010. Jacques Rancière: key concepts. Durham: Acumen.p.: 103

¹⁶⁴ Idem..

¹⁶⁵Há sempre uma 'política' da polícia e as formas de polícia podem ser mais ou menos igualitárias, melhores ou piores. A polícia não é a instituição repressiva em sentido que lhe damos comumente, mas uma racionalização das partes, que cria ordens de visibilidade e invisibilidade, actividades e formas de sentir. Aproxima-se assim de um concepção de política consensual, a que dá ordem ao mundo, como nos diz F. Galende o consenso não é parte da política é parte da lógica policial. Galende, Federico. 2012. Rancière: una introducción. [E-book] Buenos Aires: Editorial Quadrata.

A compreensão de um 'efeito de realidade' resultante de uma pluralidade só poderia ser pensado por Jaques Rancière a partir do regime histórico em que se vive¹⁶⁶.

Os regimes históricos da arte, conduzem-nos na criação de efeitos de realidade. Os 'regimes da arte' são redes de relações que informam o modo como um objecto, um processo ou uma prática pode ser entendida como arte. As relações especificadas por um regime da arte estabelecem-se entre 'práticas, formas de visibilidade e modos de inteligibilidade'¹⁶⁷. Os regimes da arte relacionam-se com a dimensão estética da política, a que se refere a uma estruturação ou partilha do sensível. O autor denomina o regime histórico em que vivemos como um 'regime estético da arte'. Este 'regime estético da arte' corresponde a um momento igualitário, em que qualquer material, qualquer forma, é igualmente capaz de ser ou vir a ser obra de arte¹⁶⁸. "“Todo arte es arte –escribe Rancière– a pesar de que es también no-arte, una cosa distinta al arte’. La política del arte en el régimen estético de las artes está determinada (no puede no estarlo) por esta paradoja.”¹⁶⁹ O olhar sobre o mundo exterior à arte é “contaminado” pelas possibilidades dessa estética.

Estética designa um modo de pensamento que se desenvolve sobre as coisas da arte e que procura dizer em que elas consistem enquanto coisas do pensamento. De modo mais fundamental, trata-se de um regime histórico específico de pensamento da arte, de uma ideia do

¹⁶⁶ Rancière recusa que 'alguns' sejam espíritos esclarecidos sobre o que é a 'realidade' enquanto outros são imbecis que não alcançam o que seja a 'verdadeira realidade'. Rancière, Jacques. 2010. *O Espectador Emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.

¹⁶⁷ São três os regimes de identificação das artes - ético, representativo e estético- que o autor considera, dos quais depende a possibilidade de apreensão do mesmo objecto como arte, ou não. Regime ético (chave-Platão), regime poético (ou representativo, teorizado a partir de Aristóteles), regime estético (exemplificado em Flaubert). Davies, O. Jacques Rancière, p.134.

¹⁶⁸ "Rancière understands aesthetics in three specialized and intermingled senses [...] understanding of aesthetics is contained in the notion of the aesthetic regime. It designates the identity art created for itself in literature, music, visual art, and design at the end of the eighteenth and start of the nineteenth. Rancière argues that aesthetic art gives rise to a new sensible experience wherein equality can be discerned. He formulates the notion of the aesthetic regime in order to highlight art's capacity for dissensus, the manifestation of the fundamental separation of sense from sense."Tanke, Joseph J. 2011. *Jacques Rancière an introduction, philosophy, politics, aesthetics*. London: Continuum.p.:5

¹⁶⁹ Galende, Federico. 2012. *Rancière: una introducción*. [E-book]. Op. cit.

pensamento segundo a qual as coisas da arte são coisas de pensamento.”¹⁷⁰

Desde o final do séc. XIX a arte não será a mesma: as técnicas de produção e reprodução transfiguraram o território do trabalho artístico. A passagem de um regime representativo para um regime estético da arte ocorre dentro dessa transformação técnica.

Para Hannah Arendt, na “A Condição Humana”, a arte pertence ao domínio do trabalho, é uma criação de objectos para o mundo, de objectos que nos unem e separam. No regime estético esta normatividade já não será assegurada. Jaques Rancière não nos diz que não há experiência estética no regime representativo, ou que não há representação no regime estético, mas apenas que estamos perante regimes que determinam novas formas de visibilidade e valoração. As orientações das ‘belas-artes’ não serão seguidas e a imaginação articulará outras possibilidades.

Se pensarmos em Arendt e nas formas estéticas da arte percebemos que elas já não correspondem no seu fundamento à fabricação mas que se tornam “coisas-pensamento” aproximam-se da acção, são elementos imprevisíveis, sem finalidade, litigiosos. Para Jacques Rancière já não é a diferença do trabalho artístico que qualifica o regime estético da arte, mas uma forma particular de sensibilidade à arte. Um sensível ‘estranho’, que não produz identificação, que faz com que o espectador se aventure em relação ao sentir e ao saber.

A estabilidade do objecto artístico só funcionaria num ‘regime ético’, ou num ‘regime representativo’ da arte. O regime em que vivemos abre um possibilidade nova: se qualquer objecto pode ser ‘arte’, o que o caracteriza como arte é uma espécie de ação reivindicativa, formal, um jogo estético,

¹⁷⁰ “Sabemos que o uso da palavra “estética” para designar o pensamento da arte é recente. [...] o termo “estética” no livro de Baumgarten não designa nenhuma teoria da arte. Designa o domínio do conhecimento sensível, do conhecimento claro mas ainda confuso que se opõe ao conhecimento claro e distinto da lógica. [...] Kant recusa de fato aquilo que lhe dava seu sentido, isto é, a ideia do sensível como inteligível confuso. Para ele, não existe uma estética pensável como teoria do conhecimento confuso. E a ‘Crítica da Faculdade de Julgar’ não conhece a “estética” como teoria. Ela conhece apenas o adjetivo “estético”, que designa um tipo de julgamento e não um domínio de objetos.” Rancière, Jacques. 2009. *O Inconsciente Estético*. São Paulo: Ed.34. pp.:11-12

dissensual. Não há 'valor' inerente ao objecto. O 'valor' do objecto relaciona-se sempre com a sua possibilidade dissensual, com uma narrativa, com a possibilidade de ser 'traduzido', mas não há valor transcendente do objecto.

No texto que escreve sobre 'o destino das imagens' Jacques Rancière procura pensar sobre as imagens da arte no seu estatuto contemporâneo: "Não existirão, sob essa mesma designação de 'imagem' diversas funções cujo ajustamento problemático constitui, precisamente, o trabalho da arte? Talvez seja possível, a partir daqui, refletir numa base mais firme acerca do que são as imagens da arte e as transformações contemporâneas do seu respetivo estatuto."¹⁷¹

O facto de uma imagem, ou de uma obra de arte, transmitir uma mensagem que associamos a um conteúdo político, não faz dela uma imagem, ou uma obra, política. Na abordagem política da arte, é mais ou menos evidente, que há artistas para quem o seu trabalho deveria provocar uma alteração no 'real', criando nos espectadores uma vontade de ação. Rancière critica nesta ideia, a valorização da 'explicação', de uma pedagogia da obra de arte, que parece minorizar o espectador. Uma obra não é política pelo tema que aborda, pela estratégia que utiliza ou pela interação que promove, mas antes pelo jogo livre que possibilita. O artista não sabe que efeitos sua obra pode produzir - o efeito da obra não está predeterminado.

"[...] podemos colocar uma nova hipótese, uma hipótese disparatada. Consideremos que os "incapacitados", todos os que não possuem os meios de controlo da sua vida, são capazes e que não existe um segredo escondido na máquina que os mantém ignorantes da sua condição. Vamos assumir que não existe uma besta que sorve todas as energias e desejos, acumulando-as no seu ventre e transformando a realidade em imagem. Não existe unidade perdida a retomar, não existe realidade por detrás da imagem."¹⁷²

A realidade não é transformável em imagem. Existem antes várias possibilidades de conceber a realidade, com condições diferenciadas, incluindo "uma distribuição polémica das capacidades". A partir deste

¹⁷¹ Rancière, J. 2011 . *O destino das imagens*. Lisboa: Orfeu Negro. p.7

¹⁷² Rancière, J. 2008. "As Desventuras Do Pensamento Crítico." In *Crítica Do Contemporâneo Política/ Politics*. Porto: Fundação de Serralves, p.:102

argumento Rancière considera que se trata de um processo de subjectivação política, capaz de inventar 'mundos' em conflitos dentro de um mundo. A inteligência colectiva não é um processo de consenso global, mas antes a "colectivização das capacidades implementadas nesses cenários e dissensão", de um poder de subjectivação¹⁷³. É a proclamação da capacidade de qualquer um, independentemente de quem é, ou a qualificação daqueles que não têm qualificação. "É este o significado da palavra emancipação: dismantelar a fronteira entre os que agem e os que vêem, entre indivíduos e membros de um corpo colectivo"¹⁷⁴. Se a hipótese política de Arendt é a da pluralidade, a de Rancière é a da igualdade.

O outro-espectador

O que nos leva a abordar o ensaio "O espectador emancipado"¹⁷⁵ de Jacques Rancière é a discussão sobre a ausência de uma relação evidente entre espectador, arte, 'emancipação intelectual' e comunidade. Essa ausência baseia-se no afastamento dos pressupostos teóricos e políticos que existem no debate sobre o teatro, o performance e o espectador.

Jacques Rancière começa por expor o que chama o "paradoxo do espectador"¹⁷⁶: por um lado "não há teatro sem espectador", o que é da ordem dos factos, mas por outro o espectador é uma figura malvista. O paradoxo resulta, de duas posições, a do entendimento vulgar de que o olhar do espectador é o contrário de conhecer¹⁷⁷ e a segunda do entendimento de que olhar é o contrário de agir. Desta compreensão, da 'má vontade' suposta de ser espectador, se conclui que o teatro é uma coisa 'má'. "[Para] Platão: o

¹⁷³ Rancière, J. "As Desventuras Do Pensamento Crítico." Op. cit. p.:102. É nesse sentido que o autor afirma "Eu acho que a investigação desse poder talvez seja hoje mais interessante e frutuosa que a tarefa infundável de desmascarar os fetiches e os fantasmas, ou que a demonstração interminável da onipotência da besta."

¹⁷⁴ Rancière, J. 2010. O espectador emancipado. Op. cit., p.:31

¹⁷⁵ *Idem.*, pp.7-36

¹⁷⁶ *Idem.*, p.:8

¹⁷⁷ Reconhecemos aqui a clássica falácia metafísica: o espectador não vê verdadeiramente o artifício, está perante uma aparência de que desconhece a realidade.

teatro é o lugar onde gente ignorante é convidada a ver homens que sofrem¹⁷⁸ e por isso a 'comunidade justa' não tolera a mediação teatral. Como "quem diz teatro, diz espectador" é no espectador que reside o mal. É esta a conclusão 'crítica' que prevaleceu sobre o espectador, segundo Rancière. O que foi extraído desta conclusão é que seria necessário um 'espectáculo sem espectadores' e foi criada toda uma pedagogia do espectador, que defende o poder activo da palavra e da performance: quem assiste deve, 'tem' que, aprender, deve tornar-se um participante activo¹⁷⁹.

Rancière descreve como esta inversão, do espectador em participante, conheceu duas grandes fórmulas no séc. XX¹⁸⁰, a do Teatro Épico e a do Teatro da Crueldade. Nestas formulações estabelece-se o privilégio da presença do público enquanto colectivo. O teatro passa a ser visto como "forma comunitária exemplar", "comunidade como auto-presença", "forma de constituição estética[...] da constituição sensível[...] da colectividade". Jacques Rancière vê nestas leituras um ideia romântica da revolução estética, com restauração da "assembleia" ou da "cerimónia da comunidade"¹⁸¹.

A proposta de Jacques Rancière é a de voltar a pensar a relação entre público teatral e comunidade, proposta que comporta um questionamento das relações entre olhar e agir, da oposição entre colectivo e individual¹⁸².

Rancière liga a problemática da emancipação do espectador à da emancipação intelectual e à lógica da relação pedagógica. A relação

¹⁷⁸ *Idem.*, p.:9

¹⁷⁹ *Idem.*, p.:10

¹⁸⁰ *Idem.*, pp.:12-16. A do 'Teatro Épico' de Bertold Brecht, em que cabe ao espectáculo não permitir a empatia e a identificação do espectador com a cena. Brecht busca no teatro a consciência social e o desejo de agir. O espectáculo é estranho e deve ser deslindado com a devida distância crítica, com "indagação distante" por em espectador-investigador. A outra fórmula é a de Antoin Artaud e do 'Teatro da Crueldade', arrastando o espectador para dentro do espectáculo e da sua energia, numa "participação vital", envolvimento e energia colectiva.

¹⁸¹ *Idem.*, p.: 12-13. Em Artaud, por exemplo, 'colectividade viva' por oposição à *mimese*.

¹⁸² Entre outras, exterioridade e separação, mediação e simulacro, imagem e realidade viva, posse de si e alienação. Na leitura que faz de Guy Debord, Rancière revê a essência do espectáculo como exterioridade, ou privação de si. Debord critica a separação entre aparência e realidade: "A separação é o alfa e ómega do espectáculo" A afirmação parece anti-platónica, mas Rancière lê-a como uma "visão romântica da verdade como não separação". *Idem.*, p.:14

pedagógica clássica é marcada pela desigualdade. O mestre ocupa a posição do saber, a primeira 'lição dos mestres' é a de fazer saber aos 'ignorantes' que não sabem o que ignoram e é essa 'aritmética' que deixa o 'ignorante' sempre numa posição de inferioridade intelectual. O saber enquanto 'posição' de superioridade ensina a incapacidade, ensina o 'embrutecimento'¹⁸³. Rancière considera que "a emancipação intelectual é a verificação da igualdade das inteligências. Esta igualdade não significa um igual valor de todas as manifestações da inteligência, mas a igualdade da inteligência relativamente a si mesma em todas as suas manifestações"¹⁸⁴. O que qualquer inteligência faz é um 'trabalho poético de tradução': "[...] é sempre a mesma inteligência que se encontra em acção, uma inteligência que traduz signos por outros signos e que procede por comparações e figuras para comunicar as suas aventuras intelectuais e compreender aquilo que outra inteligência trata de lhe comunicar."¹⁸⁵ É num sentido anti-romântico e anti-platónico que Rancière afirma que: "A distância não é um mal a abolir, é antes a condição normal de toda a comunicação. Os animais humanos são animais distantes que comunicam através da floresta dos signos."¹⁸⁶

Para Jacques Rancière as oposições entre 'olhar/saber', 'aparência/realidade', 'actividade/passividade', não podem ser pensadas como oposições lógicas entre termos bem definidos, porque o que essas oposições definem é uma partilha do sensível. Desse modo os termos poderiam mudar de sentido, as posições poderiam ser trocadas, mas a estrutura manter-se-ia. Rancière descreve como o artista do nosso tempo se nega "a utilizar a cena para impor uma lição ou fazer passar uma mensagem. Quer somente produzir uma forma

¹⁸³ Idem., p.: 17

¹⁸⁴ Idem., p.: 18

¹⁸⁵ Idem., p.: 19

¹⁸⁶ Idem., p.:19 e seg. Que relação entre a história pedagógica de Jacotot e o espectador dos nossos dias? O que Rancière procura afirmar é de que este já não é um tempo para ensinar 'a verdade das relações sociais' e os 'meios de luta contra o capitalismo', porque essa 'perda de ilusão' não conduz a uma alteração do paradigma, ainda menos do paradigma dos 'pedagogos embrutecedores' que querem que o espectador faça 'uma qualquer coisa'. (p.21) Rancière pergunta se não será essa lógica de eliminar a distância que cria a distância.

de consciência, uma intensidade de sentimento, uma energia para a acção”¹⁸⁷, contudo continua a pensar que será percebido, compreendido, continua a pensar numa sequência de causa-efeito, como se estivesse ainda no domínio do velho modelo da transmissão. Rancière atribui este desfasamento ao não se ter em conta a presença da obra, do objecto entre o artista e o espectador. Esta terceira coisa coisa estranha ao ‘mestre e ao alunos’ a que se pode voltar para verificar em comum aquilo que o aluno viu ou pensa que viu, “terceira coisa que se mantém entre os dois, retirando do idêntico toda e qualquer possibilidade de transmissão, afastando qualquer identidade entre causa e efeito”¹⁸⁸ cria uma distância que deve ser sublinhada. A arte coloca coisas no mundo, que nos unem e nos separam, diria Hannah Arendt.

Encontramos desse modo em Rancière uma visão contrária à de que a mediação de um terceiro termo é uma “ilusão de autonomia”. A obra tem existência no mundo, os que, como Guy Debord, visam a superação desse terceiro, fazem-no na “afirmação da essência comunitária do teatro”¹⁸⁹. A assunção de que teatro é em si mesmo comunitário, é contestada por Rancière: “nada existe que não sejam indivíduos que traçam o seu próprio caminho pelo meio da floresta das coisas, dos actos e dos signos”.

O “poder comum aos espectadores” é o de traduzir e ligar o que percebe à sua singularidade, é o poder comum da ‘igualdade das inteligências’, a “capacidade dos anónimos”. Não perceber, não sentir, não é um anátema, perceber demais, sentir demais também não. “É no poder de associar e de dissociar que reside a emancipação do espectador [...] sentimento de uma parecença, demonstração da igualdade”. Parece-me.

Em Arendt o espaço público constitui-se num momento indeterminado (nada prepara essa irrupção) o momento da política é marcado pela liberdade de intervir no espaço de aparência. Para Rancière “a partilha do sensível” está constituída, há previamente uma distribuição tácita de espaço e tempo que

¹⁸⁷ *Idem.*, p.: 24

¹⁸⁸ *Idem.*, p.: 25

¹⁸⁹ *Idem.*, p.: 41.

define o sensível, que constrange quem pode ver e falar, ser visto e ouvido. O espectador da partilha instituída está na fila dos que aguardam o seu quinhão: não são distantes ou desinteressados. É quando a 'distribuição' é contestada que há política. "Estas categorías - apariencia, juego, trabajo - son, de hecho, categorías de división de lo sensible. Inscriben, en efecto, en el tejido mismo de la experiencia sensible ordinaria las formas de la dominación o de la igualdad."¹⁹⁰

2.3. LINHAS ATRAVESSADAS E COMPOSTOS

Rancière considera que vivemos um regime estético da arte, neste quadro a arte vive de linhas atravessadas e misturas de géneros. Para Jacques Rancière isso acontece de três modos: i) assiste-se a uma reatualização da obra de arte total e à apoteose da arte transformada em vida; ii) há uma hibridação de meios, e uma troca continua de papéis e identidades; iii) nega-se a espectacularização, para por em causa a relação causa-efeito. Neste quadro temos que assumir que o "efeito do idioma não pode ser antecipado. Exige dos espectadores que desempenhem o papel de intérpretes activos, que elaborem a sua própria tradução para se apropriarem da "história" e dele fazerem a sua própria história. Uma comunidade emancipada é uma comunidade de contadores e tradutores"¹⁹¹. Rancière contesta as afirmações de uma estetização ou uma espectacularização da política porque para o autor:

"A configuração estética na qual se inscreve a palavra do ser falante sempre constituiu o próprio cerne do litígio que a política vem inscrever na ordem policial. Isso mostra o quanto é falso identificar a "estética" ao campo da "auto-referencialidade" que desconcertaria a lógica da interlocução."¹⁹²

"Não houve, então, "estetização" da política na era moderna, porque esta é estética em seu princípio. Mas a autonomização da estética como um novo nó entre a ordem do logos e a divisão do sensível faz parte da

¹⁹⁰ Rancière, Jacques. 2011. *El malestar en la estética*. Buenos Aires, Capital Intelectual, p.:42

¹⁹¹ Rancière, J. 2010. *O espectador emancipado*. Op. cit., p.:35

¹⁹² Rancière, J.. 1996. *O Desentendimento*. Op. cit., p.:68

configuração moderna da política. [...] A política antiga exigia o único conceito de demos e de suas propriedades impróprias, que abrem o espaço público como espaço do litígio. A política moderna exige a multiplicação dessas operações de subjetivação que inventam mundos de comunidade, que são mundos de dissentimento”¹⁹³

O jogo livre da estética, diz-nos Rancière, suspende as ligações ordinárias entre aparência e realidade, e também “entre forma y materia, actividad y pasividad, entendimiento y sensibilidad. Es precisamente esta forma nueva de división de lo sensible la que Schiller condensa dentro del término ‘juego’”¹⁹⁴.

É enquanto experiência autónoma que a arte se relaciona com a experiência da partilha do sensível, já que o regime estético da arte rejeita a oposição entre uma arte pela arte e uma arte ao serviço da política. A autonomia “*Es la autonomía de una forma de experiencia sensible. Y es esta experiencia la que aparece como el germen de una nueva humanidad, de una nueva forma individual y colectiva de vida.*”¹⁹⁵ É neste sentido que uma aparência sem constrangimentos se liga à possibilidade de um ‘sensível heterogéneo’.

¹⁹³ Rancière, Jacques. 1996. O Desentendimento. Op. cit., p.: 69

¹⁹⁴ Rancière desenvolve este conceito [jogo - enquanto experiência estética] Ésta se caracteriza, en efecto, por una doble suspensión: una suspensión del poder cognitivo del entendimiento que determina los datos sensibles según sus categorías; y una suspensión correlativa del poder de la sensibilidad que impone objetos de deseo. El “libre juego” de las facultades -intelectual y sensible- no es solamente una actividad sin objeto, es una actividad equivalente a una inactividad. De entrada, la “suspensión” que el jugador efectúa, en relación con la experiencia ordinaria, es correlativa con otra suspensión, la suspensión de sus propios poderes frente a la aparición de la obra “ociosa”, la obra que, como la diosa, debe su perfección inédita al hecho de que la voluntad se ha retirado de su apariencia. En suma, el “jugador” está ahí sin nada que hacer frente a esta diosa que no hace nada, y la obra misma del escultor se encuentra absorbida dentro del círculo de una actividad inactiva.”Rancière, Jacques. 2011. El malestar en la estética, op.cit., p.:42

¹⁹⁵ Idem., p.:44

CAPÍTULO 3 - ARQUIVO: IMAGENS E MONUMENTOS

Fig. 3: Atlas Group /Walid Raad: Sweet talk: a Photographic Document of Beirut, plates 1, 2, 3 e 4, 2002



“Se a imaginação - esse mecanismo produtor de imagens para o pensamento - nos mostra o modo pelo qual o Outrora encontra, aí, o nosso Agora, para se liberarem constelações ricas de Futuro, então podemos compreender a que ponto esse encontro dos tempos é decisivo, essa colisão de um presente ativo com seu passado reminiscente. Deve-se sem dúvida a Walter Benjamin essa colocação do problema do tempo histórico em geral.”

Georges Didi-Huberman¹⁹⁶

Uma arte que usa o arquivo e o liga ao presente corre sempre um risco ideológico. Não é fácil compreender o senso comum, que associamos aos gostos e interesses das ‘massas’, na sua relação com a arte e a política. A aproximação entre arte e senso comum é, por um lado, questionada e criticada pela cedência às formas de dominação, e por outro, apoiada pela sua dimensão estabilizadora e cultural. A política da arte é sem descanso, corre com o tempo. Uma arte de envolvimento no presente, criando as formas estéticas de uma reivindicação política, de uma ação política, ou de uma dissensão como age? Para Rancière uma certa inaptidão política da arte no

¹⁹⁶ Didi-Huberman, Georges. 2011. A sobrevivência dos vaga-lumes. Belo Horizonte: UFMG, 2011. p.:73

presente liga-se à vida administrada que se vive quotidianamente e que entende como uma 'pólicia'. Para o autor, uma arte ligada a este tempo de 'pólicia' será sempre ineficaz para participar na política, tempo raro, pontual, da igualdade, resultante do desentendimento, de um 'dano'. Nos dois primeiros capítulos procuramos discutir a relevância do conceito de 'espaço de aparência' público, de Hannah Arendt para a política, chamando a atenção para a importância da visibilidade e permanência, como conceitos criadores de 'realidade'. No segundo capítulo, partindo de Arendt, em contraponto com Jacques Rancière, interrogámos a arte enquanto parte do espaço de aparência ligada ao senso-comum, ao modo como a experiência estética se relaciona com a 'partilha do sensível' enquanto experiência de um mundo ordenado, que a 'modernidade' parece subverter.

O mundo comum de palavras e objectos, espaços e acções, imaginação, realidade e senso-comum, é também o mesmo mundo da dissensão e desentendimento, de confronto agónico, de inclusão e de exclusão. Alguns trabalhos artísticos procuram reflectir essas forças de criação e destruição. Tendo como objectivo pensar as forças da história e do quotidiano escolhemos como casos de estudo trabalhos artísticos que mantêm uma relação com a experiência estética do arquivo.

Buscámos na relação da arte com o arquivo, não a consecução de uma narrativa explicadora mas, à maneira de Walter Benjamin¹⁹⁷, o modo como algumas práticas artísticas buscam aquilo que do passado pode iluminar o presente. Ao investigar a produção artística no contexto do arquivo procuramos o sentido com que o trabalho da arte responde a interrogações sobre a aparência política, nomeadamente como é que a visibilidade e permanência do arquivo é interrogada. As dificuldades de definição do arquivo prendem-se com a sua ubiquidade e com as relações estreitas que estabelece com a informação e a documentação, com memória, a história e a política.

¹⁹⁷ Benjamin, Walter. 2010. "Teses sobre o conceito de História". *O Anjo da História*. Lisboa: Assírio e Alvim.

Neste capítulo procuramos traçar linhas de investigação para a visibilidade e permanência do arquivo. O que é um arquivo e que relações 'vitais' mantém com a linguagem, com o público, com o político? Na resposta de Michel Foucault o arquivo é o conjunto dos sistemas de enunciado que constituem o tempo histórico; o dizível e o visível, que os diferentes tempos históricos estabelecem, resultam desses sistemas de enunciação¹⁹⁸. O arquivo é uma máquina de conservação? O que se conserva no arquivo e o que se conserva na arte?

3.1. ARQUIVO INSTITUCIONAL E ARQUIVO AUDIOVISUAL

Quando falamos do arquivo em sentido comum, quando usamos quotidianamente a palavra 'arquivo', é para designar actividades vulgares, como guardar um registo de algo, ou para sublinhar a existência documental de qualquer coisa 'no nosso arquivo'. A sensação, e a necessidade, de viver num mundo de informação, de usar e armazenar diferentes recursos semióticos, resultantes das novas mediações tecnológicas, transformaram uma palavra de uso específico, numa expressão genérica. Além desse uso, reforçado pela 'linguagem' dos meios informáticos instalados no nosso quotidiano, há também outro sentido comum de 'arquivo' no imaginário do cidadão: o do arquivo como metáfora da memória. De forma mais específica, mas ainda comum, chamamos arquivo ao espaço (material, mas também já digital ou em transição para o digital) onde se conservam os documento de importância.

O 'arquivo' na perspectiva técnica da arquivística, em sentido institucional, designa o espaço onde se conservam os documento de importância administrativa, burocrática, diplomática. A origem do termo 'arquivo' - 'archeion' - está ligada ao exercício da magistratura, da lei e à própria localização do exercício da lei. Hoje a noção de documento perdeu a carga

¹⁹⁸ O arquivo cria a positividade das formações discursivas, o a-priori histórico: " não a condição de validação dos juízos mas condição de realidade para os enunciados". Foucault, Michel. 2005. Arqueologia Do Saber. Rio de Janeiro: Forense Universitária. p.:144

governamental que já possuiu, mas o arquivo continua a ser parte fundamental do aparelho de organização social. No sentido institucional um documento de arquivo deve ser pensado a partir das suas especificidades: atende a objectivos funcionais, é gerado em número limitado, é orgânico e possui um carácter testemunhal ou probatório¹⁹⁹.

Embora com origens anteriores, o arquivo só adquire a sua dimensão de instituição moderna no quadro da formação e legitimação das nações no século XIX, quando passa a ser visto como garantia da 'memória nacional'²⁰⁰. No séc. XIX arquivos, museus, bibliotecas, monumentos e memoriais foram recursos necessários para a criação das 'memórias nacionais'. O arquivo, em sentido próprio, relaciona-se com os métodos de catalogação desenvolvidos pela biblioteconomia do séc.XIX, que ao prosseguir classificações disciplinares e uma taxinomia contribuiu para a criação de campos específicos, nomenclaturas e uma cultura singular para as ciências que usam o arquivo. Quanto maior a complexidade da classificação e indexação nos documentos, maior é a possibilidade de desenvolver pesquisas complexas, operacionalizando e funcionalizando o arquivo²⁰¹. O arquivo, além de espaço de investigação científica, tornou-se, também, um espaço de desejo, de criação de memórias colectivas, sustentadas por uma ideia de identidade cultural. O arquivo é um monumento de cultura política e administrativa.

A vontade dar à memória materiais e formas que permitissem ultrapassar a limitação da memória humana, trouxe consigo não só os acontecimentos e a História, mas também os restos da vida quotidiana (gestos, imagens, sons) que ficam em arquivo. Essa totalidade não é inócua. Tudo é potencialmente significativo, tudo pode ser utilizado, tudo pode integrar o arquivo. O lado

¹⁹⁹ Paes, Marilena Leite. 1997. Arquivo: Teoria E Prática. FGV Editora. pp.: 126 e seg.

²⁰⁰ Featherstone, Mike. 2006. "Archive." *Theory, Culture & Society* 23. p.:592

²⁰¹ Idem., p.: 593

compulsivo do arquivo aproxima-se de uma certa normalidade do quotidiano. O arquivo é ordinário, nele está a vida de todos-os-dias²⁰².

No séc. XX e XXI, com o desenvolvimento de tecnologias de informação, desenham-se outras formas de classificação e indexação criando por um lado um novo campo disciplinar em emergência e por outro a ideia de que dos arquivos históricos tradicionais podem surgir outras revelações²⁰³. Hoje, face aos 'arquivos digitais' tentam-se encontrar outros métodos de organização dos documentos visuais que não os tradicionais métodos semânticos, descritivos²⁰⁴. Parte-se da possibilidade de os meios informáticos poderem utilizar outros algoritmos para arquivar as imagens (nomeadamente as imagens em movimento) e para pensar a relação com os usos dessas novas metodologias. O trabalho de Harun Farocki²⁰⁵ é exemplar no sentido em que a aproximação das diferentes imagens segue uma lógica formal que subverte o modo comum de narrar. Wolfgang Ernst analisa esse trabalho comparando a ligação tradicional de imagens e textos entendidos como índices verbais, com modelos não-verbais proporcionadas pela armazenagem digital²⁰⁶. Wolfgang Ernst vê na armazenagem de data, informação não narrativa, sem memória. A dinâmica do 'arquivo digital' apoiar-se-ia na transmissão permanente de data e nesse sentido "o arquivo torna-se literalmente uma metáfora. Ernst considera que se assiste a uma mudança do espaço-arquivo para o tempo-arquivo. A

²⁰² Osborne, T. 1999. "The ordinariness of the archive". *History of the Human Sciences* 12(2): 51-64.

²⁰³ Rudi Laermans and Pascal Gielen estabelecem um quadro comparativo entre o arquivo tradicional e o "arquivo digital" (como base de dados) considerando o primeiro como possuindo fontes estáveis, formas de armazenagem passiva e um domínio da ordem paradigmática, enquanto no segundo, o 'arquivo digital' é salientada, da base de dados, a possibilidade actualização, o uso activo e o código numérico abstracto. Gielen, Rudi Laermans and Pascal. 2007. "The Archive of the Digital an-Archive." *Online Magazine of the Visual Narrative*.

²⁰⁴ Ernst, Wolfgang. 2004. "A Visual Archive of Cinematographic Topics: Sorting and Storing Images." In *Harun Farocki Working on the Sightlines.*, edited by Harun Farocki and T. Elsässer. Amsterdam: Amsterdam University Press. Pp.:261 e seg.

²⁰⁵ *Idem.*, p.: 264-266

²⁰⁶ Funções dos arquivos de imagens / imagens e data-format: 1) critérios para armazenagem/arquivamento de informação, 2) critérios histórico-semânticos-iconográficos. *Idem.*, p.:263.

diferença entre memória e data é a da diferença entre narrar e contabilizar, entre o discurso e o não-discursivo.

O arquivo fotográfico: a palavra dos arquivistas

Os atributos, físicos e substantivos, dos documentos são condicionantes da sua guarda em arquivo. Para a arquivística os atributos físicos resultam de uma acção específica que produz, por exemplo, documentos textuais ou pictóricos. A acção originária da arquivística face aos documentos pictóricos não é dada pela leitura, ou pelo reconhecimento do tipo de documento, mas pela “pesquisa e investigação das razões pelas quais houve uma produção ou acumulação pictórica”²⁰⁷. Descobrir tal relação é conferir aos documentos atributos substantivos, responsáveis por caracterizar o documento como de arquivo e organizar a pertença ao conjunto, e não excluí-los da possibilidade de possuir tal atributo. É através desse tipo de acção de investigação que a arquivística considera que o documento fotográfico pode ser um documento típico de arquivo.

A diferente natureza do documento quando está presente no arquivo ou na biblioteca prende-se com os atributos substantivos dos documentos, com a sua origem funcional, origem de produção, razão de existir enquanto documento. Apesar do grande número de fotografia presentes nos arquivos históricos, da fotografia estar relacionada com a noção de registo e documento e de, por outro lado, os “registos imagéticos conviverem há muito com os tradicionais documentos escritos”²⁰⁸, as fotografias são, num primeiro momento, ‘objectos práticos’ e só mais tarde se tornaram um objecto teórico para os arquivistas.

A história do registo fotográfico, o modo como adquire valor de evidência e prova relaciona-se com funções e necessidades específicas, servindo, por

²⁰⁷ Lacerda, Aline. 2008. “A Fotografia Nos Arquivos: A Produção de Documentos Fotográficos Da Fundação Rockefeller Durante O Combate à Febre Amarela No Brasil.” Universidade de São Paulo. p.:60

²⁰⁸ A fotografia só se torna uma preocupação dos profissionais do arquivo a partir dos anos 30 do século XX. Aline Lacerda faz esta afirmação após a análise dos manuais de arquivística e da ausência de menção aos documentos fotográficos como documentos de arquivo nos manuais fundadores da disciplina. Idem., p.: 29.

exemplo, a constituição de tipologias diferenciadas ligadas na área da saúde e hospitais, nos estudos antropológicos, ou nas diligências de polícia²⁰⁹. Em 1882 Alphonse Bertillon realiza descrições antropométricas com base na fotografia. A fotografia passará a fazer parte dos instrumentos de estudo antropológico e etnográfico que se constituem como campos científicos, em evolução, que exigem para si capacidades de precisão e prova.

Um aspecto relevador da relação da fotografia com o arquivo prende-se com o modo como o registo fotográfico se transfere do âmbito de actividades privadas para as instituições de guarda de acervo. O primeiro país a solicitar um depósito legal de fotografias foi a França em 1851, prosseguindo com uma política de recepção através da Biblioteca Nacional, do Arquivo da comissão dos Monumentos Históricos, de ofertas, doações, compras. Apesar do intervalo, relativamente curto, entre a descoberta da fotografia e o reconhecimento do seu potencial uso documental, a fotografia foi o um objecto difícil no âmbito do arquivo, sendo as abordagens mais comuns do documento fotográfico as que estão relacionadas com os aspectos referenciais do documento, ou com aspectos de autoria (história da fotografia), ou seja com “valorização do item e não [com a] problematização da peça integrante numa colecção ou fundo arquivístico orgânico”.²¹⁰

A partir de 1960, é manifesto é o esforço da arquivística para compreender o papel dos documentos fotográficos, cartográficos e audiovisuais. Mas muitos desses documentos, por exemplo os filmes que “podem ser considerados documentos de arquivo”, são vistos como preferencialmente mais disponíveis para uma biblioteca, para fins recreativos e educativos, do que para um arquivo. O documento fotográfico não é entendido como podendo ser 'naturalmente' um documento de arquivo, mesmo que a sua função seja explicitamente administrativa e por isso é entendido que os métodos de preservação e divulgação são mais mais biblioteconómicos do que arquivísticos.

²⁰⁹ São exemplos do uso da fotografia nos hospitais, Salpetrière, em 1878, com registos numerados; ou as propostas (a primeira em 1854) e concretização (em 1872) de serviços de identificação de criminosos. *Idem.*, p.:35.

²¹⁰ *Idem.*, p.: 43

Os documentos fotográficos são “tipos especiais de material de arquivo”, as chamadas “peças avulsas”. O argumento usado para fazer essa aproximação, entre documento pictórico e tratamento biblioteconómico, foi sempre o do carácter não orgânico e não colectivo, e por isso se relegam “[...] os documentos imagéticos a um tratamento automático e não problematizado pela teoria e prática arquivística”²¹¹. O investigador Terry Cook na recensão que faz da história da arquivística refere-se às tendências que surgem após a publicação do ‘manual dos holandeses’ que sugerem uma revisão das bases conceptuais dos princípios arquivistas tradicionais: “olhar mais para os processos do que para os produtos de modo a melhor os proteger ...”²¹².

A dificuldade com o documento fotográfico conduz a uma opção pela descrição visual e temática. A escola francesa é das primeiras que trabalhar a problemática dos documentos figurados: os manuais de arquivística dos anos 70 passam a integrar capítulos sobre “arquivística especial”, procurando a valorização da fotografia enquanto fonte iconográfica para a história, salientando os seus aspectos substanciais, as diferentes técnicas de reprodução, as dificuldades de conservação dos materiais fotográficos. Foi proposta uma repartição dos documentos por conteúdo ou géneros, em que as obras dramáticas fariam parte das bibliotecas, as artísticas dos museus e os documentos, propriamente, históricos fariam parte dos arquivos.

As fronteiras da classificação, são contudo muitas vezes discutidas, por exemplo o carácter histórico numa gravação sonora comercial, ilustra as dificuldades de inscrever o documento sonoro, visual ou audiovisual, no quadro de funções e actividades rotineiras, o que resulta muitas vezes numa atenção para o seu carácter temático, ao invés de serem representativos de acções que os originaram administrativamente, passam a representar o seu conteúdo referencial (costumes, tecnologias, etc.). A investigação arquivística

²¹¹ Lacerda, Aline. 2008. “A Fotografia Nos Arquivos: A Produção de Documentos Fotográficos Da Fundação Rockefeller Durante O Combate à Febre Amarela No Brasil.” Universidade De São Paulo. P.:60-61

²¹² Terry Cook. 1997. What is Past is Prologue: A History of Archival Ideas Since 1898, and the Future Paradigm Shift. *Archivaria*; *Archivaria* 43. Association of Canadian Archivists. <http://journals.sfu.ca/archivar/index.php/archivaria/article/view/12175>.

desenvolve-se a partir de das questões de proveniência, ordem original e significância dos documentos, estes aspectos relacionam-se com a importância do contexto de criação dos documentos. A fotografia é vista como um documento que não contém informação em geral (não tem informação arquivística) embora seja possível fazer a análise de casos em que a fotografia é um registo integrante da actividade burocrática ou sócio-cultural geradora de documentos.

O arquivo visual depende da autenticidade, autoridade e validade dos documentos que organiza²¹³. A fotografia pelo seu carácter verosímil é vista como um registo da realidade e um meio neutral de informação, mas a 'precisão óptica' da fotografia é diferente da sua neutralidade. É nesse sentido que, como diz Joan Schwartz, a mensagem da fotografia emerge do seu contexto funcional²¹⁴ e os arquivistas procuram reconhecer as fotografias que estão ligados ao exercício da governação e identificar o seu funcionamento silencioso, neutral, a 'visão social subjacente'. É dito que um documento é autêntico quando apresenta todos os elementos que são designados para lhe providenciar autenticidade, "um documento é genuíno quando tem a intenção de o ser"²¹⁵. Do ponto de vista da arquivística, a fotografia deveria ser agregada uma espécie informação contextual: quem fotografa, como, quando, de modo a que o reconhecimento do uso das fotografias pudesse 'produzir consenso'²¹⁶.

Num relato sobre a sua experiência de trabalho com artistas, os arquivistas descrevem que os artistas diversificam estratégias de investigações dos arquivos, os artistas usam os documentos de modo a expor um evento

²¹³ Como é referido por Jorge Ribalta "O arquivo constitui o espaço do documento e é o instrumento epistemológico do saber na era do Positivismo. A lógica de produção do saber nesse contexto é a lógica de produção de arquivos." in Ribalta, J. "Documento, historiografia, montagem", *Catálogo Arquivo Universal*. p.:9.

²¹⁴ Schwartz, Joan M. 1995. "We Make Our Tools and Our Tools Make Us': Lessons from Photographs for the Practice, Politics, and Poetics of Diplomats." *Archivaria* 40: 40-74. <http://journals.sfu.ca/archivar/index.php/archivaria/article/view/12096.P:44>

²¹⁵ Luciana Duranti, citada por Schwartz. Idem..

²¹⁶ Por exemplo, nos passaportes canadianos, a foto individual deve ser assinada, confirmada, pelo fotógrafo como produzindo "a true likeness". Idem., p.:45

histórico ou uma certa realidade a partir do seu ponto de vista. Os artistas são vistos como respondendo a um código ético diferente do historiador ou do arquivista, possuindo uma maior liberdade para expor a sua própria interpretação dos documentos²¹⁷.

“De fait, la mise en scène du document par des stratégies artistiques le rend oeuvre. L'intérêt documentaire ne saurait disparaître complètement pour faire place à un intérêt purement esthétique.” [...] Devant la fascination que peut procurer une image d'archives, l'artiste n'est point contraint à se restreindre à la rigueur dont l'archiviste ou l'historien doit faire preuve.”²¹⁸

Existe, talvez, nesses discursos alguma condescendência perante a abordagem ao arquivo feita pela arte, porque, como diz Carolyn Steedman²¹⁹, a especificidade e as dificuldades organizacionais do arquivo, fizeram crer ao público que este era pouco trabalhado, pouco visto e estudado. Esta percepção condicionou algum dos usos do arquivo levando à ideia de uma pesquisa ditada pela sorte e pelo azar. O fragmento, o detalhe, a pista, mais do que a massa documental, seriam a semente da investigação. Embora esta seja uma mitificação, alguns investigadores fundamentais da história contemporânea - Norbert Elias e Michel Foucault, são exemplos - adotaram condições discursivas não convencionais para poderem usar na especificidade do seu trabalho outra escala de conceptualização do arquivo, marcada por um olhar sobre áreas distintas, cobrindo largas margens temporais/geográficas, mas também focando detalhes quase ao acaso, como ‘flâneurs’, elaborando desse modo uma aproximação metodológica a práticas mais heterodoxas.

²¹⁷ São dados exemplos: “l'exposition à laquelle l'artiste Carrie Mae Weems participe visait à retracer l'histoire et l'héritage de l'Université Hampton. Weems a su, par son travail, faire ressortir l'histoire des Afro-américains à travers les documents sélectionnés. Par leur originalité, les projets des deux artistes-commissaires (Raphaëlle de Groot et Jeffrey Thomas) dérogent aux expositions conventionnelles présentant des documents d'archives. Par ailleurs, Andrea Fraser, en déplaçant tous les documents conservés aux archives et à la bibliothèque de la Kunsthalle Bern vers une salle d'exposition, a posé une réflexion critique sur l'accessibilité des documents. Habituellement réservés aux chercheurs, ces documents étaient rendus accessibles au public dans une salle d'exposition.” Idem.. Vide: Sue Breakell, « Perspectives: Negotiating the Archive », Tate Papers [online]. <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/08spring/breakell.shtml>

²¹⁸ Boucher, M.-P. 2009. *La mise en scène des archives par les artistes contemporains*. Université de Montréal. p.: 112

²¹⁹ Steedman, Carolyn. 2002. *Dust : The Archive and Cultural History*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press.

Foucault

Michel Foucault identifica nas pesquisas de parte dos historiadores da chamada “nova história”, uma revolução na maneira de pensar o documento²²⁰. Em 1969 publica “Arqueologia do saber” e afirma que: “A história [nova] é o que transforma os documentos em monumentos”²²¹. Não a determinação da verdade ou do carácter expressivo do documento, mas o trabalho que é possível realizar no seu interior²²². Este movimento, é sabido, é o que transforma a história unificadora do sentido do passado, numa arqueologia “disciplina dos monumentos mudos, dos rastros inertes, dos objetos sem contexto”²²³ que suspende a ‘grande narrativa’. Já não uma história que transforma monumentos em documentos e os obriga a falar, mas uma disciplina que transforma documentos em monumentos deixando que o seu ‘silêncio’ se ouça²²⁴.

“Analisar o fatos de discurso no elemento geral do arquivo é considerá-los não absolutamente como documentos (de uma significação escondida ou de uma regra de construção), mas como monumentos: é - fora de qualquer metáfora geológica, em nenhum assinalamento de origem, sem o menor gesto na direção do começo de uma *archê* - fazer o que poderíamos chamar, conforme os direitos lúdicos da etimologia, de alguma coisa como uma arqueologia.”²²⁵

Na ‘Arqueologia do Saber’ o arquivo é o conjunto de discursos, feitos num determinado momento do passado e que sobrevivem na história. Uma arqueologia visa compreender a criação, a materialidade, a efectividade

²²⁰ Uma revolução na compreensão do documento, que, segundo Jacques Le Goff, os historiadores fizeram na prática.

²²¹ Foucault, Michel. 2005. *Arqueologia Do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária. p.:8

²²² *Idem.*

²²³ *Idem.*

²²⁴ O que faz o documento transformar-se em *monumento* é a sua utilização pelo poder. O *documento* é *monumento* porque resulta de um esforço das sociedades que o guardaram e manipularam para “impor ao futuro determinada imagem de si próprias” Le Goff, Jacques. 1985. “Documento/Monumento.” Einaudi. Imprensa Nacional/ Casa da Moeda.

²²⁵ Citado de Foucault, Ditos e Escritos, vol. II, p. 95. in, Revel, Judith. 2005. Michel Foucault: conceitos essenciais. São Carlos, SP: Claraluz Editora. P.:18

deses discursos. Como é explicado por J. Revel, isso implicou para Foucault um trabalho de reconstituição do arquivo da época a estudar “de todos os traços discursivos susceptível de permitir a reconstituição do conjunto das regras que, num momento dado, definem ao mesmo tempo os limites e as formas da dizibilidade, da conservação, da memória, da reativação e da apropriação”²²⁶. O arquivo é o espaço de investigação ‘do acontecimento’ em que Foucault trabalhou tornando inteligível o que persiste no interior da história e com que funções declaradas ou ‘secretas’. A ‘arqueologia do saber’ operaria uma transformação na forma como a história trabalha os documentos, ao mover-se para os ‘poderes’ interiores ao próprio documento, poderes de organização, divisão, nivelamento, relacionais. Esta metodologia que trata os documentos como monumentos solicita novas operações, o que trouxe novos problemas metodológicos e novas noções: enunciado, práticas discursivas, entre outras.

O arquivo, para Michel Foucault, constitui-se numa dupla dimensão: por um lado o conteúdo-documentado-registado, por outro o espaço institucional, político, organizacional e tecnológico que permitiu, facultou, reuniu e preservou esse registro. Neste sentido não há transparência, nem acesso imediato ao arquivo, mas um intervalo entre ‘coisas’ e ‘acontecimentos’, que é necessário refletir:

“Chamarei de arquivo não a totalidade de textos que foram conservados por uma civilização, nem o conjunto de traços que puderam ser salvos de seu desastre, mas o jogo das regras que, numa cultura, determinam o aparecimento e o desaparecimento de enunciados, sua permanência e seu apagamento, sua existência paradoxal de acontecimentos e de coisas.”²²⁷

O interesse de Foucault pelo arquivo é o de quem observa uma máquina de produção e condições do enunciado, um sistema de enunciabilidade e um sistema de gerador de enunciados-acontecimentos:

“Ao invés de vermos alinharem-se, no grande livro mítico da história, palavras que traduzem, em caracteres visíveis, pensamentos

²²⁶ *Idem.*, pp.:18-19

²²⁷ Foucault, M. “Sobre a Arqueologia da Ciência. Resposta ao Círculo de Epistemologia”. In: *Ditos e Escritos*, vol. II, p. 95. Revel, J, op.cit., p.:18.

constituídos antes e em outro lugar, temos na densidade das práticas discursivas sistemas que instauram os enunciados como acontecimentos (tendo suas condições e seu domínio de aparecimento) e coisas (compreendendo sua possibilidade e seu campo de utilização). São todos esses sistemas de enunciados (acontecimentos de um lado, coisas de outro) que proponho chamar de arquivo.”²²⁸

Miguel Morey comenta que se queremos ver o arquivo ao modo de Foucault deveremos começar por compreendê-lo como uma instituição que confronta a biblioteca, quando esta começa a desagregar-se. “El archivo será precisamente aquello que aparece en lugar de la biblioteca quando esta pierde a autoridade sobre el sentido.”²²⁹ A autoridade sobre o sentido é a dos discursos fechados, do livro como objecto final, o arquivo apresenta partes e não a totalidade, guarda os elementos significantes mas não o significado, mas a perda do sentido não é necessariamente perda de poder e o arquivo encerra outras formas de poder que passam para o enunciado. É com o conceito de enunciado que abandonamos a ‘biblioteca’ para entrar no ‘arquivo’. Falamos desse modo um dispositivo de criação enunciados, de criação de dizibilidade e também de visibilidade.

Gilles Deleuze no texto que dedica a Michel Foucault²³⁰ considera que este nos apresenta um novo objecto: o enunciado, um enunciado não é uma frase ou uma proposição no sentido comum, mas é a proposição ou a frase a partir as suas condições de existência. Os enunciados “[...]” estão ligados a um espaço de raridade: não existe possível nem virtual no domínio dos enunciados, tudo aí é real, e toda a realidade está aí manifesta: só conta aquilo que foi formulado ali, naquele momento, e com aquelas lacunas, aqueles

²²⁸ Foucault, Michel. 2005. *Arqueologia Do Saber*. Op. cit.

²²⁹ Morey, Miguel. 2014. *Escritos Sobre Foucault*. Madrid: Sexto Piso. p.: 192.

²³⁰ Deleuze, Gilles “Do Arquivo ao Diagrama”. *Foucault*. Lisboa: Vega, 1987.

hiatos”²³¹ Há uma raridade dos enunciados face à vulgaridade das proposições e frases²³².

Dispositivo

Para Michel Foucault o arquivo é parte dos dispositivos de poder. O termo "dispositivo" aparece em Foucault nos anos 70²³³ para nomear os 'organizadores' materiais do poder, isto é, as técnicas, as estratégias e as formas de dominação usadas pelo poder. Na leitura que faz dos conceitos de Foucault, Gilles Deleuze²³⁴ considera que os dispositivos - de poder, de saber, de sexualidade, disciplinares - são compostos heterogêneos de práticas, de instituições, de movimentos táticos. Um dispositivo é feito de muitas 'linhas' e cria disposições: 'linhas de estratificação ou sedimentação', linhas de 'atualização ou de criatividade.' Um dispositivo é como uma grelha de estabilização em que se tecem as mutações do tempo humano. O conceito de dispositivo origina uma compreensão da história discernindo nela a 'capacidade de se transformar' através da 'novidade do regime de enunciação' e do modo como os dispositivos (de poder e saber) comportam em si as linhas de subjectivação capazes de o modificar.

"Pertencemos a dispositivos e agimos neles. À novidade de um dispositivo em relação aos precedentes chamamos a sua atualidade, a nossa atualidade. O novo é o atual [...] Em qualquer dispositivo é preciso distinguir entre o que somos (o já não somos mais) e o que estamos a caminho de nos tornar: a parte da história e parte do atual. A história é o arquivo, o desenho disto que somos e que deixamos de ser, enquanto o atual é o esboço do que nos tornamos."²³⁵

²³¹ *Idem.*, p.:21

²³² As frases e as proposições multiplicam-se: "uma frase nega outra, interdita outra, contradiz ou recalca outras frases; tanto assim que cada frase é também prene de tudo aquilo que não diz, de um conteúdo virtual ou latente que lhe multiplica o sentido e que se oferece à interpretação [...] uma dialéctica das frases encontra-se sempre submetida à contradição...". *Idem.* p.21

²³³ Como explica Judith Revel: "A partir do momento em que a análise foucaultiana se concentra na questão do poder, o filósofo insiste sobre a importância de se ocupar não "do edifício jurídico da soberania, dos aparelhos do Estado, das ideologias que o acompanham", mas dos mecanismos de dominação: é essa escolha metodológica que engendra a utilização da noção de 'dispositivos'"Revel, J., op. cit., p.:39

²³⁴ Deleuze, Gilles."Foucault, historiador do presente", in Escobar, Carlos H. (org.) *Dossier Deleuze*. Rio de Janeiro: Hólon, 1991:85-88.

²³⁵ *Idem.*

Deste modo o dispositivo possui dois tempos, o do arquivo e o do actual que separa o que 'somos [...] e o que estamos a caminho de nos tornarmos". Deleuze propõe que sigamos Foucault na distinção do arquivo (da história e da analítica) do actual (do devir e do diagnóstico). O novo, em Foucault não é identificável com o actual mas com o inactual (o intempestivo em Nietzsche): é o desconhecido que faz a história bifurcar-se.

"A análise do arquivo comporta, portanto, uma região privilegiada: ao mesmo tempo próxima de nós, mas diferente de nossa atualidade, é a borda do tempo que envolve nosso presente, que o cobre e que o indica na sua alteridade, é aquilo que, fora de nós, nos delimita".²³⁶

Para Deleuze a relevância da aproximação ao arquivo por Foucault está relacionada com as possibilidades abertas pelos discursos que deixaram de circular, que 'deixaram de ser nossos', que nos separam 'daquilo que não podemos mais dizer', que a nossa experiência já não vive e que é um espaço de distanciamento: "O umbral de existência do arquivo está fixado pelo que separa [os] nossos discursos do que já não podemos dizer. Por isso, o arquivo concerne a algo que é nosso, mas não à nossa atualidade"²³⁷. Assim o arquivo não seria o espaço de continuidades e da identidade, mas ao contrário um espaço onde não nos revemos ou encontramos, mas um espaço estrangeiro, onde é possível ver o que nos é exterior. [Neste sentido uma análise ou um uso do arquivo pela arte não traria proximidade, mas distanciamento face ao que somos, não uma dimensão de tradição mas uma ruptura. A arte do arquivo não seria uma arte contra-arquivista porque no arquivo está inscrita a sua própria possibilidade de denegação].

Análise do arquivo: enunciado e acontecimento

Michel Foucault não entende por arquivo nem o conjunto de textos que uma cultura guardou, nem as instituições que existem para tornar acessíveis os discursos que se registaram. O autor pergunta-se antes como é que tantas 'coisas ditas' apareçam devido não a uma lógica de espírito, mas a

²³⁶ Foucault, Michel. 2005. *Arqueologia Do Saber*. Op. cit., p.:172

²³⁷ *Idem*.

"[...] um jogo de relações que caracterizam particularmente o nível discursivo; que em lugar de serem figuras adventícias e como que inseridas, um pouco ao acaso, em processos mudos, nasçam segundo regularidades específicas; em suma, que se há coisas ditas - e somente estas -, não é preciso perguntar sua razão."²³⁸

Este estudo do arquivo necessita de uma abordagem distinta da história, Foucault chama a essa investigação 'arqueologia', uma descrição dos "discursos como práticas específicas no elemento do arquivo"²³⁹. "A arqueologia é, em sentido estrito, a ciência desse arquivo"²⁴⁰ e nela está uma 'archê', isto é um começo e uma idéia de arquivo, o princípio dos objectos e o registro desses objetos. O que Foucault descobre é que

"[...] atrás das coisas há 'algo inteiramente diferente': não seu segredo essencial e sem data, mas o segredo que elas são sem essência, ou que sua essência foi construída peça por peça a partir de figuras que lhe são estranhas. (...) O que se encontra no começo histórico das coisas não é a identidade ainda preservada na origem - é a discórdia entre as coisas, é o disparate."²⁴¹

É este sem propósito inicial que leva o autor a afirmar que "[...] o começo histórico é baixo. Não no sentido de modesto ou discreto como o passo da pomba, mas de derrisório, de irônico, próprio a desfazer todas as enfatuações."²⁴²

Foucault procura no fazer da história um uso que a liberte do modelo do tempo, "metafísico e antropológico da memória. Trata-se de fazer da história uma contra-memória e de desdobrar conseqüentemente toda uma outra forma de tempo."²⁴³ Projecto para fazer com o que há no arquivo audio-visual uma outra história, que não afirme o mecanismo que produz o já inscrito. A tarefa

²³⁸ *Idem.*, p.:146

²³⁹ *Idem.*, p.:173

²⁴⁰ Castro, Edgardo. 2009. Vocabulário de Foucault - Um Percurso Pelos Seus Temas, Conceitos e Autores. Belo Horizonte: Autêntica Editora.P.:43

²⁴¹ Foucault, Michel.1989. Microfísica do Poder. Rio de Janeiro: Graal.P.:18

²⁴² *Idem.*, p.:18

²⁴³ *Idem.*, p.:33

de um genealogista seria a de providenciar uma contra-memória dragando do fundo elementos abandonados de modo a recriar uma história esquecida e as condições práticas da nossa actualidade²⁴⁴.

A história de Foucault reinventa a noção de acontecimento, não para o fazer surgir no 'encadeamento natural' mas para fazer "ressurgir o acontecimento no que ele pode ter de único e agudo"²⁴⁵. Foucault explica que o acontecimento não é "uma decisão, um tratado, um reino ou uma batalha, mas uma relação de forças que se inverte, um poder confiscado, um vocabulário retomado e voltado contra os seus utilizadores, uma dominação que se enfraquece, se distende, se envenena e uma outra que faz a sua entrada, mascarada."²⁴⁶ É esse o sentido de acontecimento, e é central a ponto de Foucault descrever o seu trabalho como "eventalisation":

"Que faut-il entendre par événementialisation? Une rupture d'évidence, d'abord. La où on serait assez tenté de se référer à une constante historique ou à un trait anthropologique immédiat, ou encore à une évidence s'imposant de la même façon à tous, il s'agit de faire surgir une "singularité" (...). Rupture des évidences, ces évidences sur lesquelles s'appuient notre savoir, nos consentements, nos pratiques.

En outre, l'événementialisation consiste à retrouver les connexions, les rencontres, les appuis, les blocages, les jeux de force, les stratégies, etc., qui ont, à un moment donné, formé ce qui ensuite va fonctionner comme évidence, universalité, nécessité. À prendre les choses de cette manière, on procède bien à une sorte de démultiplication causale."²⁴⁷

A ruptura das evidências é ela própria um acontecimento. A relação da arte com o arquivo aproxima-se desse gesto de 'événementialisation'.

3.2. REGISTO MENOR

As práticas artísticas que usam o arquivo e que aqui nos interessam são aquelas em que é possível relacionar a aparência pública e as formas de dissensão. Uma aproximação ao modo como a dissensão/desentendimento é

²⁴⁴ Mahon, Michael. 1992. Foucault's Nietzschean genealogy truth, power, and the subject. Albany: State University of New York Press. P.:3

²⁴⁵ Foucault, Michel. Microfísica do Poder. Op. cit., p.:8

²⁴⁶ Idem.

²⁴⁷ Foucault, M. 1994. *Dits et écrits*, vol.4. Ed. Daniel Defert. Paris: Gallimard. p.: 23 .

possível e ocorre nas práticas artísticas pode ser vista nas formas “menores” da arte. Sabemos que para Jacques Rancière o conceito de minoria é já uma forma interior à partilha estabelecida do sensível, mas pensamos que a afirmação da minoria através das formas menores (da fala e do registo) inscreve a possibilidade de dissensão no interior do sensível.

‘Menor’, como explicam Deleuze e Guattari, não significa menoridade, de uma literatura ou de uma língua, mas antes a referência a uma minoria (política, diríamos) a constituir-se. Menor é um conceito para criar afastamento em relação à norma, à forma correcta ou à legislação, imposta à língua e à literatura. É um fundo para a dissensão política. Existem alguns aspectos da compreensão oferecida por Guattari e Deleuze sobre uma “literatura menor” que poderão auxiliar a análise das práticas artísticas contemporâneas que trabalham formas de aparência pública usando os meios do arquivo.

Na obra “Kafka, para uma literatura menor”²⁴⁸, Gilles Deleuze e Félix Guattari traçam os princípios de análise de um ‘escritor menor’, começando pela análise do conteúdo e da expressão da escrita de Kafka. Interessa-lhes sobretudo a experiência proposta por Kafka, a máquina-literária: a obra de Kafka é descrita como uma armadilha de múltiplas entradas e fornece exemplos sobre como age a linguagem, por exemplo os mecanismos do corpo-imagem e do corpo som: fotografia/cabeça-inclinada, som/cabeça-erguida²⁴⁹. A fotografia e o som (um som especial) são a forma da expressão, a cabeça inclinada e a cabeça erguida do personagem kafkiano são formas de conteúdo. [Há nestas noções de forma da expressão/forma do conteúdo a influência do trabalho de Hjelmslev que teoriza a linguagem a partir de dois estratos: a expressão (possuindo forma e substância) e o conteúdo (também articulado em forma e substância). Em Hjelmslev os dois extractos co-existem de modo relacionado, mas são independentes, o que não só deixa perceber a

²⁴⁸ Deleuze, G., Guattari, F. 2003. *Kafka: para uma literatura menor*. Lisboa: Assírio & Alvim.

²⁴⁹ *Idem.*, pp.:19-27

'duplicidade' da linguagem como a sua 'plasticidade'^{250]} O que se desenha é o princípio de uma outra forma de reconhecimento, não representativo, não metafórico, de relação com o mundo: entre a submissão à imagem e a reação ao som, o que é produzido, dizem-nos Guattari e Deleuze, é uma máquina de experimentação (uma máquina cómica, e para quem não consegue rir assim, só tem de a acelerar um pouco: entre a vergonha de ser visto e o automatismo de ver para ouvir, fechar e abrir o corpo, inclinar a cabeça). A relação do corpo com o mundo, com a linguagem, é uma forma que se reconhece nos pequenos gestos, nas reações, nas pequenas percepções.

Nesses acções/reacções passa algo que escapa a uma compreensão da linguagem como representação.

"A linha de fuga é uma *desterritorialização*. Os franceses não sabem bem o que isso é. Evidentemente fogem como toda a gente mas pensam que fugir é sair do mundo - mística ou arte - ou então que é sinal de frouxidão, porque se escapa aos compromissos e às responsabilidades. Fugir não é de todo renunciar às acções, nada mais ativo que uma fuga. É o contrário do imaginário. É igualmente fazer fugir, não forçosamente os outros, mas fazer fugir alguma coisa, fazer fugir um sistema como cava um túnel"²⁵¹

Fugir é traçar uma linha. Gilles Deleuze e Félix Guattari pensaram a vida como 'variação contínua'. As leis, normas, regras são variações, retiradas de um fluxo, e fixadas em determinado espaço e tempo. As constantes ou invariantes são elementos centrais que se reforçam criando relações de poder: o 'standart', a norma, resultam dessas invariantes. Se das variáveis se extraem constantes estamos perante um uso maior, se elas são intensificadas criando grandes oscilações o seu uso é menor. O que Deleuze e Guattari afirmam é que a uma literatura menor está muito próxima do modo como as minorias

²⁵⁰ "A forma de expressão, aliás, não se reduz a palavras, mas sim a um conjunto de enunciados que surgem no campo social considerado estrato (é isto um regime de signos). A forma de conteúdo não se reduz a uma coisa, mas a um estado de coisas complexo como formação de potência (arquitetura, programa de vida, etc.). Há nisso como que duas multiplicidades que não cessam de se entrecruzar, "multiplicidades discursivas" de expressões e "multiplicidades não-discursivas" de conteúdo."

²⁵¹ Deleuze, G., and C. Parnet. 2004. *Diálogos*. Lisboa: Relógio D'Água Editores. p.:51

trabalham a linguagem, intensificando traços da linguagem dominante, do que extraindo dela constantes²⁵².

Os autores consideram três aspectos de uma literatura menor, a desterritorialização da língua 'maior', a política das linhas de fuga, o colectivo da enunciação. A literatura menor é um meio de desterritorialização de uma língua maior. Esta acção pode ser feita através de uma neutralização do sentido ou dos aspectos significantes, ou/e pelo reconhecimento dos aspectos a-significantes, intensivos. A literatura menor vai usar os elementos que constituem a língua maior para se "tornar menos", ao fazê-lo procede a uma nova territorialização e faz 'gaguejar' a língua maior.

"A segunda característica das línguas menores e que nelas tudo é política."²⁵³ se as questões individuais estão ligadas ao meio, à sociedade, não é no sentido da das grandes literaturas em que as questões individuais fazem 'bloco', nas literaturas menores existem linhas de fuga – ruído/grito – para neutralizar o sentido (os hábitos de representação), os que ruminam palavras a-significantes perturbam os sistemas dominantes da significação.

"A terceira característica de uma literatura menor é que tudo toma sempre um valor colectivo"²⁵⁴. Deleuze e Guattari ironizam "há pouco talento" numa literatura menor, os escritores menores não prestam para "mestres", o que se escreve individualmente é já uma acção colectiva.

Em certos casos os artistas olham para a história da sua própria arte e procuram apagar as manifestações de poder. O exemplo de Carmelo Bene operando sobre os clássicos do teatro dá disso prova. Retirar do teatro o poder, é no caso de Bene extrair cirurgicamente o conflito dramático, os

²⁵² Num ensaio sobre o fotógrafo belga Marcel Mariën este uso menor é associado maioritariamente a uma pertença marginal. Bleyen, M. "Marcel Mariën's Woman Ajar. A case of minor photography?" *Image & Narrative*, Vol 11, No 4 (2010)

²⁵³ Deleuze, G., Guattari, F. *Kafka: para uma literatura menor*. Op. cit., p.39

²⁵⁴ *Idem.*, p.:40

heróis, os mandantes, o encenador. O que fica? podemos perguntar. Fica a possibilidade de outras formas de 'menos'.²⁵⁵

Como pensar o arquivo face a esta caracterização de 'maior e menor'? O uso que os artistas estudados na nossa tese fazem do arquivo parece ser um uso 'menor': o que buscam não é o que já está dado, mas, algo que falta ao arquivo 'maior'. Entretanto, constroem "máquinas de experimentação"²⁵⁶: recusa, alternativa, traduções, intensificação ou de reforço da máquina arquivística.

Podemos aproximar a normalização do arquivo à standardização do documento e co-dependência deste face ao arquivo: o arquivo necessita de documentos (com relevância) para justificar a sua existência, os documentos necessitam de encontrar no arquivo os critérios para serem reconhecidos como importantes. O arquivo é uma máquina de normalização afim da máquina do poder.

A concepção de memória em Deleuze afasta-se de uma compreensão da memória enquanto arquivo, de uma memória ligada à celebração ou à marcação monumental²⁵⁷. A memória é uma construção e não um depósito ao qual se podem ir buscar elementos inalterados reutilizáveis no presente²⁵⁸. A memória na concepção de Deleuze possui uma dimensão topológica que podemos ligar ao mapa e ao diagrama. Implica movimento e deslocação de um mapa a outro. Implica um trabalho de relações inesperadas, de montagem: um certo grau de coerência surge por via do processo mesmo de montar/

²⁵⁵ Deleuze, G. 2010. *Sobre O Teatro: Um Manifesto de Menos; O Esgotado*. Ed. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar.

²⁵⁶ Nalguns trabalhos os artistas usam a máquina-arquivo como máquina-fechada, privilegiando a opacidade da obra como metáfora da opacidade do arquivo (são exemplos Andy Warhol e Christian Boltanski com as suas caixas) ou a espacialização e (des)ocultação - séries, coleções, fundos - no trabalho de Hanne Darboven - como forma de apresentação do tempo.

²⁵⁷ Hur, Domenico. "Memória e Tempo em Deleuze: Multiplicidade e Produção." *Athenea Digital* 13 (2): 179-90.

²⁵⁸ "Deleuze thinks that whenever art appeals to memory it is, in fact, appealing to something else (in *What is Philosophy?* this is called 'fabulation', a notion he borrows from Bergson), and whenever we think we are producing memories we are, in fact, engaged in 'becomings'." "Deleuze on the Overcoming of Memory", Pearson, K. in S. Radstone & B. Schwarz (eds.). 2010. *Memory: Histories, Theories, Debates*, Fordham University Press . pp.: 161

desmontar, mas essa coerência não é 'prévia' ela surge por via da acção sobre o tempo.

Não é possível falar de memória sem pensar uma concepção de tempo. Para o conhecimento comum o tempo é uma experiência linear articulando o passado, presente, futuro. Pressupõem-se a existência da continuidade, da marcação, da rotina, a "gestão" do tempo. É o tempo dos relógios, o tempo cronológico. Em Deleuze o tempo é variação contínua, informal e plástico, aproximando-se da concepção de tempo a que Henri Bergson chamou duração. É um tempo governado por 'Aion', feito de intensidades, devires, movimentos e repouso. Deste modo também a memória se multiplica, se dilui, se intensifica de modo não linear e não causal.

O tempo histórico monumentalizado, é o tempo que irrita Nietzsche. O filósofo luta contra o historicismo, contra o poder simbólico, contra aquilo que dirige o pensamento ²⁵⁹. O historicismo é o contrário de uma história crítica, que, na voz de Beatriz Sarlo, julga, condena e se liberta do peso do passado. Para vários autores²⁶⁰ os últimos decénios do séc. XX correspondem a uma vida no imediato, ditada pelo apagamento da autoridade do passado, mas paradoxalmente também a um tempo museificado, de revalorização de heranças e da História espectáculo feito de 'bestsellers' e 'blockbusters'. Tudo aquilo a que Nietzsche chama "história de antiquários". Interesse criado pela apropriação simbólica da história pelo mercado simbólico do capitalismo, como é sublinhado por Sarlo, mas que talvez tenha sido uma das forças que conduziu a um movimento crítico e a uma mudança dos objectos históricos (quer a nível académico, quer a nível das 'massas', embora, nem sempre no mesmo sentido). O interesse na história social e cultural, a modificação do

²⁵⁹ Como comenta Giorgio Agamben no ensaio "O que é o contemporâneo". A intempestividade do pensamento nietzschiano serve de introdução e argumento para a necessidade de pensar o contemporâneo num desacerto com o seu tempo.

²⁶⁰ Muitos dos chamados pós-modernistas caberiam nesta descrição, veja-se, como exemplo Jean Baudrillard e a 'disneyficação' da História. Vide Baudrillard, Jean. 1991. Simulacros e Simulação. Lisboa: Relógio d'Água.

sujeito histórico e da hierarquização dos factos conduz a uma atenção aos pormenores quotidianos e a uma poética do detalhe e do concreto²⁶¹.

Para Sarlo essas mudanças foram talvez possíveis por uma valorização da história oral e das suas fontes, e de um interesse por uma história mais recente, quase totalmente apoiada na memória e na circulação extradisciplinar, por exemplo, da esfera pública comunicacional²⁶². As visões do passado dependem de narrações no presente, Sarlo contrapõe as histórias não académicas dirigidas a públicos alargados²⁶³, à história académica com as suas convenções académicas e dificuldades de acesso ao público de massas. A história de circulação massiva é sensível a estratégias de instrumentalização do passado pelo presente, considerando legítimo esse uso. É habitualmente uma história com ligações ao 'imaginário social contemporâneo', usando fórmulas explicativas e 'princípios teleológicos que asseguram a origem e o princípio de causalidade. É uma história sem contraditório, de princípios organizadores simples, produzindo clareza argumentativa e narrativa, que se alimenta de um 'sentido comum' com que coincidem, por exemplo das Histórias Nacionais ²⁶⁴.

Qual o sentido do arquivo nessas narrativas?

A dimensão afectiva do arquivo

Há uma dimensão de racionalidade do arquivo que reconhecemos na ordem burocrática, no tratamento da informação²⁶⁵, na catalogação, inventário, administração. Há também uma dimensão imaginária, afectiva e sensível que não podemos esquecer²⁶⁶. Se a poesia visa o universal e a história o particular, como nos dizem os clássicos, talvez os artistas que usam por um lado os meios

²⁶¹ Sarlo, Beatriz. 2005. *Tiempo Pasado: Cultura de La Memoria Y Giro Subjetivo : Una Discusión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores Argentina. p.: 11-12

²⁶² Idem., p.:13

²⁶³ Idem., p.:14

²⁶⁴ Idem., pp.:14-15

²⁶⁵ Speiker, Sven. 2008. *The Big Archive : Art from Bureaucracy*. Cambridge, Mass.: MIT Press. Sven Speiker salienta a relação do arquivo com os meios técnicos da burocracia, estabelecendo uma ligação entre a potencialidade da técnica e a perda de experiência da língua.

²⁶⁶ "If it can be argued that the nonarchival collections are tied to the order of that Lacan called the Imaginary, and the library of books to the Symbolic, then the nineteenth-century with its ambition to record contingent time aligns itself with the order (the disorder) of the Real" Idem., p.:6

da arte e por outro os meios da história, procurem traçar outra 'cartografia', uma para a qual essa distinção precise de ser reformulada²⁶⁷.

A arte que trabalha o arquivo aspira a algo menos genérico e abstracto do que a um estereótipo de uma poesia universal. A esperança de ultrapassar o estereótipo não é fácil de concretizar, por um lado, a diversidade das figuras particulares está presente e é valorizada, mas a profusão de informação sobre o que é particular perde-se na dificuldade do específico (que precisa de uma distância contextual que não é fácil restituir). A especificidade é associada à precisão, científica e técnica, à objectividade e neutralidade; mas há uma espécie de paixão na precisão (cujo caso extremo é a obsessão pela pequena escala e pela lupa, pelo ver mais) que arrasta consigo uma vontade de domínio. A intervenção artística na fronteira entre o específico e o universal visa uma construção que permita sair da obsessão do particular e da paranóia da totalidade. É uma questão de saúde, uma espécie de distância crítica²⁶⁸.

Os artistas que olham a história resolvem a questão da escala trabalhando sobre camadas: a escrita (e a leitura) em profundidade é a forma de linguagem predominante, é uma arqueologia.

A tentativa de encontrar o ponto em que a história toca o presente, corresponde ao gesto de inverter o cone tradicional da narrativa histórica que procura conhecer a origem do presente no passado, história que tentava encontrar o vértice desse cone num tempo anterior e assim, ainda, projectar algo para o futuro. O contrário dessa forma é encontrar o passado histórico em que se dissolve aquilo que no presente é contundente: a injustiça, a infelicidade ou a felicidade. É uma tarefa foucaultiana, uma responsabilidade

²⁶⁷ Fora do âmbito do nosso trabalho, salienta-se o trabalho de Hayden White sobre 'meta-história' e sobre as influências e relações entre a escrita da história e a escrita literária.

²⁶⁸ Veja-se, por exemplo, trabalho artístico de Hans-Peter Feldmann entre arquivo e paranoia, como se existisse uma falha óbvia na relação entre imagem e palavra. Pensamos que neste sentido, como diz John Rajchman "we need an art of description, precise critical description of what is happening to us. But that art must itself be experimental: an art of "indefinite description" where the "real" is not an already given object, but the point of gathering cluster of descriptions opening onto the unknown". Rajchman, J. "The Lightness of Theory" Kocur, Z, and S Leung. 2005. *Theory in Contemporary Art Since 1985*. p.: 393

de partir do agora, sem projectar no futura, ou como Allan Sekula gosta de citar, de Walter Benjamin, “uma tarefa a contrapelo”. A urgência do presente é mostrada/dada na escala da intervenção artística, quanto mais se penetra no arquivo maior é o cone de informação, maior o raio de acção, mais coisas há que podem ser trabalhadas, que podem (ou não) mudar o presente. O trabalho de arqueologia exerce-se no “arquivo” enquanto terreno para ser estudado (com objectos com e sem valor artístico, com restos, ruínas, com vestígios, com e sem documento). O conhecimento desse terreno/território mostra-nos as camadas necessárias de algo que foi ‘criado’, ou que de alguma forma emergiu, mas não dá soluções, nem projecta o futuro. Essa conhecimento fica fechado num ponto do presente: um ponto de chegada da história, aquele em que estamos. Com um ponto artificialmente construído como ponto de perspectiva no presente, podemos compreender a vacuidade da resposta histórica a um principio de acção. Se fabrico este momento artificial de chegada como momento histórico, então devo agir sobre o passado, aqui não possuo território de acção; as possibilidades de agir sobre a história estão relacionadas com o reconhecimento do que já está terminado. O trabalho passa a ser sobre os restos, sobre aquilo que pode ser e passa a ter necessidade de uma escala média: a totalidade, como a especificidade, imobilizam-se, não possuem o movimento necessário.

3.3. A GRANDE ‘PARATAXE’

Desde o final do séc. XIX as técnicas de produção e reprodução de imagens criaram as condições para a perda da aura artística e para uma arte com valor de exposição, esse quadro de Walter Benjamin²⁶⁹, sublinha o valor revolucionário que as técnicas de reprodução desde o século XIX trazem para a experiência e para o trabalho artístico. Como vimos Hannah Arendt²⁷⁰ aproxima a arte do domínio do trabalho, enquanto produtora de objectos para

²⁶⁹ Benjamin, Walter. 2006. “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”. *A Modernidade*. Lisboa: Assírio & Alvim.

²⁷⁰ Arendt, Hannah. 2007. *A Condição Humana*. Op. cit.

o mundo, de objectos que nos unem e separam. No regime estético este entendimento é posto em causa.

Jacques Rancière na análise que faz do regime histórico em que vivemos não nos apresenta os regimes representativo e estético como mutuamente exclusivos mas considera que estamos perante regimes que marcam novas formas de visibilidade e valoração.

Como vimos para Jacques Rancière não é a diferença do trabalho artístico (algo que está presente em Arendt) que classifica o regime estético da arte, mas uma sensibilidade à arte. Esta 'sensibilidade', este sentido, não produz maior visibilidade, ou um espectador mais atento, mais empático, mas faz com que o espectador arrisque em relação ao sentir e ao saber. A fuga ao academismo das 'belas-artes' e outras formas imagéticas articulam novas possibilidades. A arte já não corresponde no seu fundamento à fabricação, e as obras reivindicam ser "coisas-pensamento" aproximando-se da acção, e nesse sentido são coisas litigiosas. Para Jacques Rancière a sensibilidade à arte do regime estético não produz identificação, que faz com que o espectador se liberte das regras do sentir e do saber.

Dominique Baqué²⁷¹ descreve, no prólogo do seu livro sobre arte e política, o tempo em que vivemos, como um tempo de dúvidas face à possibilidade da política. A 'perdas das grandes narrativas' confluí com a crise contemporânea da crença²⁷². Para Baqué quanto mais presente está a perda da História e das mitologias colectivas, maior é a tentação de as substituir por micro-histórias e mitologias pessoais. Mas para a autora, esse desvio para a intimidade é frágil,

271 Baqué, D. 2004. *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*. Paris. Flammarion. A autora descreve o momento político como articulando um conjunto variado de factos, acções, personagens, pertencentes à complexa cena política contemporânea europeia. A questão central da mundialização e dos recursos, as perdas da esquerda e as confusões de posições na arte e nos discursos são o fundo em que se acentua a incerteza da possibilidade de uma política.

272 *Idem.*, pp.: 12,13

precário, volátil²⁷³. Na sustentação deste argumento Baqué parte das distinções de Hannah Arendt sobre a definição de privado por oposição ao público. O privado designa um mundo subjectivo de existência, interior. O público pelo contrário designa tudo o que pode ser visto por todos e também aquilo que é comum a todos. O íntimo situa-se na esfera do privado, mas difere deste nas suas características: é próximo e próprio, retirado, precário, precioso. O público expõe-se, o íntimo reserva-se. Baqué considera que perante a 'ameaça da vulgaridade' se opõe obstinadamente uma estética da distância e do recolhimento²⁷⁴. É neste sentido que autora sublinha a contradição de uma iconografia do íntimo.

Poder-se-à forjar uma iconografia do íntimo sem cair numa subjectividade complacente? Para Baqué o íntimo marca a procura artística das últimas décadas e destaca algumas hipóteses: a crise política, o desenvolvimento da sociedade de espectáculo, as novas figuras do capitalismo, conduzem a uma abandono do 'sentido do real'. A retirada do mundo do espectáculo relaciona-se com "a procura de uma autenticidade perdida", com uma "mitologia de verdade, autenticidade, de renascimento", a arte procura "uma emoção supostamente pura e primitiva, que é ilusória e ideológica, mesmo quando os artistas do íntimo se recusam à ideologia"²⁷⁵. Contudo para Baqué esta arte do íntimo liga-se também a uma arte que não procura o sublime, que tem

²⁷³ Idem., p.:35. Esta 'viragem subjectiva' é também diagnosticada por Beatriz Sarlo, que vê na história de inspiração etnográfica (com o seu interesse na bruxaria, loucura, festa, literatura de cordel, nas estratégias quotidianas, no "detalhe excepcional") uma subjectividade que parece ser uma refutação às imposições do poder simbólico, uma fuga. Também o sujeito normal regressa como "quadro de costumes, em que se valorizam os detalhes, a originalidade, o excepcional, curiosidades que já não se encontram no presente. Sarlo, Beatriz. *Tiempos Pasados*. Op.cit., pp.:17-19

²⁷⁴ A autora socorre-se de E. T. Hall e das definições de distancia íntima, pessoal, profissional e pública, que se estabelecem em círculos concêntricos. Baqué, D. 2004. *Pour un nouvel art politique*. De *l'art contemporain au documentaire*. Op. cit.

²⁷⁵ Baqué, D. 2004. *Pour un nouvel art politique*. De *l'art contemporain au documentaire*. Op.cit., p. 39. A deriva para o íntimo é uma fuga aos formatos sociais e culturais, à "alienação generalizada do corpo", para longe da ameaça do mundo, exemplificada em obras em que a questão do desejo, a angústia da contaminação viral, a recusa do contacto, o tempo da SIDA, criam corpos autistas, fechados... Um corpo gasto que assume a "recusa do político, numa ausência total da consciência histórica". Baqué sublinha a diferença face à performance e ao corpo de resistência dos anos 60, como força activa contra a alienação do mercado, do capital. Assim duas visões: de um lado a de um corpo transgressivo, libertário e político, do outro um corpo gasto, preservado e a-político.

consciência dos seus limites e opera por proximidade. A arte do íntimo integrar-se-ia num processo mais geral de de-sublimização da arte e do mundo que pode ser vista de modo positivo numa dinâmica de reabilitação de noções inferiorizadas pela *high art*, criando por diferença de uma arte heróica viril, uma arte do trabalho feminino²⁷⁶.

Mas se pensarmos esses gestos artísticos através da perspectiva presente em Rancière veríamos talvez outras possibilidades. Em Rancière o regime estético da arte corresponde a um jogo de inteligência e sensibilidade, de inactividade, de finalidade livre. Uma mesma obra pode ter sido elemento de um regime ético da imagem, relacionada com uma ética da verdade e da autenticidade, de um regime representativo formal capaz de identificar e distinguir a dimensão significativa de determinado valor expressivo e de um regime estético da arte, em que a obra é vista como entrando num relação livre, inactivada e activada, pelo jogo inteligível e sensível com um espectador. Que a arte crie esse espaço de jogo transforma-a numa alternativa ao modelo da 'polícia'.

O jogo estético pode está presente no uso do arquivo pela arte. O arquivo é o espaço do comando e da origem, o espaço da autoridade²⁷⁷. Mas é também a temporalidade suspensa de todos os tempos realizados, o espaço heterogéneo de diferentes origens espaciais. O arquivo é a forma de dar peso, densidade, a documento precários. A ocultação do arquivo corresponde a uma ocultação espacial e temporal intrínseca. A constituição do arquivo implica necessariamente o apagamento e o esquecimento dos seus traços constituintes, o que abre o arquivo à necessidade da sua renovação. O mal do arquivo é o mal de uma qualquer máquina prévia determinando formas de visibilidade e de invisibilidade, possibilidades de acesso e fecho.

²⁷⁶ Idem., p.:43.

²⁷⁷ "Arkê, lembremos, designa ao mesmo tempo o começo e o comando. Este nome coordena aparentemente dois princípios em um: o princípio da natureza ou da história, *ali onde* as coisas *começam* - princípio físico, histórico ou ontológico - , mas também o princípio da lei *ali onde* os homens e os deuses *comandam*, *ali onde* se exerce a autoridade, a ordem social, nesse lugar a partir do qual a *ordem* é dada - princípio nomológico." Derrida, J. [1994] 2001. Mal de Arquivo Uma Impressão Freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumari. P.:11

A parataxe é “o derrubamento de todos os sistemas de razão, de sentimentos e de acções a favor do acaso das misturas indiferentes de átomos”.²⁷⁸ Um pouco de sol, uma gota de neve, “um tufo de folhagem no focinho de um burro”. Zola, Apollinaire, Schwitters, Varése. Todas as histórias, todas as frases, todas as palavras, vivendo do ritmo, da variação, de uma imagem a um gesto, de uma luz a um som, a uma palavra: tudo sem medida, num “comum”²⁷⁹. E nos limites deste “grande comum” de um lado a esquizofrenia, do outro o consenso; de um lado o “pavoroso riso do idiota” diz Rancière, citando Rimbaud , do outro a entrega do corpo e alma aos valores da linguagem mercantil.

A arte estética procurou construir-se como medida contraditória²⁸⁰ a este fundo, reinventando-se como ‘frase-imagem’. Rancière explica que não estamos perante um simples emparelhamento da frase verbal e da forma visual:

“A frase não é o dizível, a imagem não é o visível. Pelo termo frase-imagem entendo a união de duas funções esteticamente por definir, isto é, pela maneira como desfazem a relação representativa da imagem pelo texto. No esquema representativo a parte do texto era a do encadeamento ideal das ações, a parte da imagem era a do suplemento de presença que lhe dá carne e consistência. A frase-imagem derruba esta lógica. No seu seio a função frase é sempre a do encadeamento. Mas, doravante, a frase desencadeia-se, tanto que é ela que dá carne. E esta carne ou consistência é, paradoxalmente, a da grande passividade das coisas sem razão. Quanto à imagem, tornou-se a potência ativa, disruptiva, do salto, a potência da mudança de regime entre duas ordens sensoriais. A frase-imagem é a união destas duas funções.”²⁸¹

Encontrar as linhas desafiadas do discurso, atar o possível para criar corpo e dar às imagens a hipótese de irrupção de outra ordem. A frase-imagem não corresponde a uma possibilidade do texto ancorar a imagem vagante, nem à de um texto vago a ser represado, mas a possibilidade de um jogo livre entre diferentes funções.

²⁷⁸ Rancière, Jacques. 2011. O Destino Das Imagens. Lisboa: Orfeu Negro. P.: 62.

²⁷⁹ Idem., pp.: 63, 64.

²⁸⁰ Idem., p.:64

²⁸¹ Idem., p.:65.

“La introducción sistemática de objetos e imágenes del mundo profano en el templo del arte. Pero el sentido de esta mezcla cambió radicalmente. Antes, el encuentro entre elementos heterogéneos buscaba resaltar las contradicciones de un mundo marcado por la explotación y buscaba cuestionar el lugar del arte y de sus instituciones en ese mundo conflictivo. Hoy, ese mismo ensamblaje se afirma como la operación positiva de un arte que se dedica a funciones tales como el archivo y al hecho de brindar testimonio de un mundo común. Este ensamblaje se inscribe entonces en la perspectiva de un arte marcado por las categorías del consenso: se trata allí de devolverle a un mundo común el sentido perdido o de reparar las fallas del lazo social.”²⁸²

A história, no regime representativo, juntava ações e garantia a coerência do poema: fornecia o modelo reconfortante de uma comunidade de signos. Quando se usavam imagens nesse encadeamento eram criados elementos de subordinação da imagem ao texto; a imagem “voadora” colava-se à vida por intermédio do texto que a domesticava. O regime estético opera de outro modo: um modo de desligamento. Quando Rancière se pergunta sobre os efeitos desse desligamento é no sentido de encontrar uma outra resposta menos usada do que a que nos é dada pela ‘autonomia’ da arte. A autonomia da arte assenta para Rancière em três versões: a racionalista otimista (às histórias e imagens sucedem as formas, com a sua potencialidade material específica, separam-se assim experiências e formas de racionalidade, que podem ainda ser unidas por uma “razão comunicacional” na sombra de Jurgen Habermas. A segunda versão tem a mão de T. Adorno, é a “versão dramática e dialéctica” propondo o afastamento das formas puras da arte das formas para o grande mercado, dramatização para fazer aparecer uma forma de vida não separada. A terceira versão é a de François Lyotard, não havendo medida comum assiste-se a uma dupla catástrofe, quebra do sublime, catástrofe dos genocídios e da ‘vida anestesiada’²⁸³.

O que Jacques Rancière vê na história(s) misturadas de Godard, na sua composição e justaposição de formas e materiais é uma perda da medida comum o que significa que “[...] toda a medida comum, é doravante uma

²⁸² Rancière, Jacques. 2011. El malestar en la estética. Buenos Aires: Capital Intelectual. p.: 148

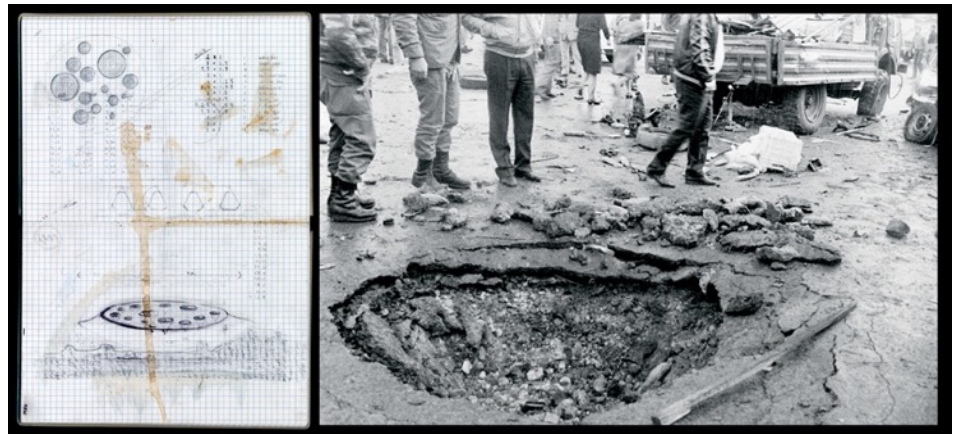
²⁸³ Rancière, Jacques. 2011. O Destino Das Imagens. Op.cit., pp.: 57-59.

produção singular e que essa produção só é possível de enfrentar, na sua radicalidade e sem-medida da mistura.”²⁸⁴

²⁸⁴ *Idem.*, p.:60

CAPÍTULO 4 - PRÁTICAS ARTÍSTICAS SOBRE O ARQUIVO

Fig. 4: Atlas Group/Walid Raad. Files
Type AGP. Mixed media. [s.d]



“Não determinaremos jamais esta questão [arquivo] como uma questão política entre outras. Ela atravessa a totalidade do campo, e na verdade determina, de parte a parte, a política como res publica. [...] A democratização efectiva mede-se sempre por este critério essencial: a participação e o acesso ao arquivo, à sua constituição e à sua interpretação.”²⁸⁵

Procuramos neste ponto referenciar alguns dos aspectos das relação da fotografia, arquivo e arte. A fotografia existe como meio de apresentação, e não apenas de registo, no espaço de aparência, nesse sentido tem-se cruzado com as práticas da arte contemporânea não apenas como suporte mas como *medium*. O olhar fotográfico atravessa as nossas formas de visualidade e a visibilidade cotidiana, os objectos que cria existem no nosso 'mundo-comum', está ligado quer a 'práticas discursivas' quer a 'práticas não-discursivas'. A fotografia vai-se constituindo como coisa pública, quanto mais não seja por via da construção do sentido fotográfico²⁸⁶. O trabalho da arte

²⁸⁵ Derrida, Jacques. Mal de arquivo, nota 1, pág.16

²⁸⁶ Vide : Azoulay, Ariella. 2008. The Civil Contract of Photography. New York: ZoneBooks. O trabalho de Ariella Azoulay é representativo desse esforço de pensar a partir de um outro entendimento da política e da fotografia. A crítica das relações de poder face aos documentos fotográficos, no quadro das relações israelo-palestinianas, tem criado um trabalho teórico e prático intenso por Azoulay, que procura trabalhar a responsabilidade da fotografia como técnica 'democrática': "Every citizen in the citizenry of photography has equal rights, but photography continues to testify to the enormous inequality that reigns outside. This inequality among equals imposes a common, though not equal, burden of responsibility on the shoulders of all citizens of photography." op.cit. p.:136.

face às fotografias de arquivo é múltiplo e relaciona-se com o modo como a fotografia se constitui como um dos elementos do dispositivo contemporâneo do saber/poder.

Se aceitarmos que a democratização poder ser medida pela participação, acesso, constituição e interpretação do 'arquivo', então o arquivo fotográfico é um território privilegiado para pensar a relação entre as práticas artísticas e o espaço de aparência público. A questão do arquivo não é uma questão qualquer, obriga a pensar qual é a concepção de política que está em jogo no próprio arquivo, a relação da política com o tempo histórico, com o presente, com a informação, a administração. A questão do arquivo relaciona-se na nossa tese com a presença do arquivo no espaço de aparência e logo com os conceitos de visibilidade e permanência.

O termo 'arquivo' usado, quase exclusivamente, como repositório de documentos, foi adoptando, no âmbito das práticas artísticas contemporâneas, conotações e sentidos progressivamente metafóricos. O discurso contemporâneo sobre o arquivo tem sido crítico, nomeadamente em relação ao seu pretensão estatuto universal do arquivo e ao carácter probatório dos seus documentos. A noção convencional de arquivo como totalidade, enraizada na metodologia do positivismo científico do século XIX, dá lugar a uma compreensão do arquivo com lacunas, intervalos e com uma capacidade limitada. A visão do documento como objecto neutro e como prova é discutida pela historiografia mas também pelo público. O arquivo pertence às formas do poder, não apenas às formas de governo soberano, mas a formas mais difusas e transversais de poder. A dependência do arquivo em relação aos fins políticos é acompanhada pela sua dependência face aos meios que asseguram a sua apresentação; o arquivo é atravessado pela questão do público e da publicidade.

O arquivo parece ser o que a arte não é, um conjunto de registos pensados para serem estabilizados, um recurso utilitário, um instrumento de dominação ou organização. É no sentido de pensar essa relação que

confrontamos o arquivo como forma estável²⁸⁷, com a arte, como forma de inquirição e desequilíbrio. O arquivo e a arte debatem-se com/pela normalização: há o cotidiano e o acontecimento, o lugar-comum e a excepcionalidade, o tempo do evento e o tempo-duração. O arquivo parece assegurar a estabilização da memória, com a segurança dos registos e da ordem possível, com a possibilidade da sua operacionalização.

A arte enquanto experiência do presente, ao questionar da inscrição do passado, especula sobre a 'presentificação' do arquivo, sobre a sua contemporaneidade.

O capítulo desdobra-se três partes, a primeira dando conta da influência do 'arquivo' nas práticas artísticas contemporâneas, de que a multiplicação de referências e abordagens, diagnosticada por vários teóricos, é um sinal. A segunda parte propõe descrever algumas práticas contra-arquivísticas, que recusam uma tendência normalizadora e estabelecem um 'uso menor' (partindo dos conceitos de Gilles Deleuze e Felix Guattari) do arquivo. A terceira parte aborda a perspectiva de Jacques Rancière sobre a 'montagem' das imagens como uma aproximação estética 'igualitária' a partir da qual tentamos compreender a dimensão democrática dessas possibilidades artísticas.

4.1. IMPULSOS ARQUIVISTAS

O arquivo é uma instituição da modernidade cujos usos e efeitos tem sido estudados não só pelas ciências arquivísticas mas também pela arte, pela filosofia da história ou pela arqueologia dos media. Pode até considerar-se que ocorreu uma '*archival turn*' nas ciências humanas que trouxe consigo diferentes dimensões do arquivo e as suas afinidades com a construção da memória, com as relações de poder e as tecnologias de reprodução²⁸⁸. Mesmo tendo como

²⁸⁷ Esta estabilidade é obviamente discutível: a constituição do arquivo implica, como nos diz Derrida, o necessário apagamento e esquecimento de traços, como condição da sua renovação, o arquivo não é uma massa documental fixa, é uma massa movente.

²⁸⁸ Kouros, P. 2012. "The public art of performative archiving". *Technoetic Arts*, Volume, 10(1), pp. 101–107(7).

ponto de partida uma definição circunscrita de arquivo, como a de Charles Merewether,

*"archive as means by which historical knowledge and forms of remembrance are accumulated, stored and recovered. Created as much by state organizations and institutions as by individuals and groups, the archive constitutes a repository or ordered system of documents and records, both verbal and visual, that is the foundation from which the history is written"*²⁸⁹;

as relações entre algumas práticas artísticas contemporâneas e arquivo diferenciam-se, são usadas várias aproximações à coleção, à documentação, inventariação e ao uso de diferentes meios de registo documental (fotografia, vídeo, performance, instalação). Entre as abordagens artísticas ao arquivo encontramos um conjunto variado de obras que possui abordagens mais empíricas e experimentais na relação com o arquivo-museu, investigando por exemplo a materialidade do documento de arquivo²⁹⁰, ou a análises mais especulativas que procuram reflectir a dimensão política do arquivo. Por outro lado existe, também, uma relação comum que se produz entre arquivo, memória e história, que serve de âmbito ao modo como arquivo é examinado, contestado e reinventado por vários artistas contemporâneos²⁹¹. Na antologia que organizou sobre a relação entre arquivo e arte Merewether salientou como fundamental a noção de índice. Para este autor o acontecimento e a experiência deixam sempre um rastro de índices que estão no centro do pensamento sobre arte e arquivo, daqui uma aproximação entre os dois campo. Os artistas estudariam ou coleccionariam esses índices, criando arquivos pessoais que salientariam a relação com a memória e a História. É esta perspectiva de análise que é evidenciada na abordagem do trabalho de artistas como Cristhian Boltansky, Susan Hiller e Ilya Kabakov, em que os objectos e instalações são interpretados como instrumentos mnemónicos. A existência e re-invenção dos objectos que se materializam nestas obras funcionariam como gatilhos sensíveis permitindo questionar a memória e/ou a

²⁸⁹ Merewether, Charles. 2006. *The Archive*. London; Cambridge, Mass.: Whitechapel; MIT Press.P.:10

²⁹⁰ Vide : por exemplo, a prática de José Luís Neto (pp.: 117-120, nesta tese).

²⁹¹ Merewether, Charles. *The Archive*. Op.cit., pp.: 10 e seg.

história que os originou. Haveria deste modo uma dúvida sobre o passado sugerida por “nova” existência concreta. A importância destes artistas assenta num pensamento sobre o índice e a dimensão material que lhe está associada: o índice revela-se sob uma imagem mais ou menos icónica, mas vai para além da imagem e da linguagem, não está ainda preso ao simbolismo da linguagem e está para lá do reconhecimento visual, permite a inscrição de outros e de novas memórias²⁹².

Alguns artistas revelam a importância de aspectos intermédios de transmissão/afecção da memória, sendo a perda desses índices corresponde à perda de experiência performativa da memória, neste sentido para uma arte dos índices parecem confluir várias experiências artísticas. Artistas como Ilya Kabakov, Gerhard Richter, Hanne Darboven, Marcel Broodthaers, On Kawara, Susan Hiller, são exemplos de artistas que usaram e usam, imagens do ‘arquivo visual mundano’²⁹³, para desenvolver formas de organização/composição em obras e instalações artísticas nos últimos cinquenta anos. As obras realizadas são bastante transparentes no uso que fazem de materiais ‘emprestados’, à informação, à publicidade, ao consumo, ao quotidiano das imagens e das coisas, ou das coisas-imagens. Nas obras são reconhecíveis os gestos de acumulação e ligação afectiva, de crítica, ou de análise. Os artistas apropriam-se dos meios que abundam no nosso mundo e elaboram, usando imagens produzidas da cultura material e visual, obras quase sempre com grande eficácia na recepção, reconhecem-se as “coisas”, encontram-se outros usos, re-elabora-se a relação com o objecto. Contudo, a aparente facilidade destas obras, evidencia paradoxalmente a complexidade das máquinas informacionais e epistemológicas que usamos. Nas composições, instalações, criadas revela-

²⁹² Análise marcada pela compreensão do índice, tal como é definido por Charles Sanders Peirce. O índice coloca o sujeito numa situação hipotética de análise do signo, re-introduzindo aspectos “actuais” que motivam a “inscrição” de novas memórias. A relevância do índice pode ser ainda relacionada com a própria história da crítica estética. A alteração do modelo de crítica estética pós-vanguardas faz do índice um instrumento analítico que de alguma forma permite “superar” questões mais ambíguas da análise.

²⁹³ Propomos esta denominação para um conjunto de imagens afins das imagens de arquivo, que não pertencem ao arquivo institucional por motivos variados, mas pertencem a colecções pessoais ou institucionais, ou estão em ‘trânsito’ e serão preservados ou descartadas, vejam-se os exemplos de vários arquivos pessoais de fotógrafos populares profissionais.

se a escala da produção documental, a relação entre informação e tempo, a sua necessária conceptualização. Com resultados por vezes herméticos, outras vezes abertos no seu sentido, encontramos projectos estéticos sobre um mundo "in-formado", as coisas que guardamos desse mundo e o modo como as guardamos.

Arquivo

A discussão e o trabalho metodológico de Michel Foucault sobre o arquivo, de finais dos anos 60, e posteriormente o texto, 'Mal de Arquivo' de Jacques Derrida, de 1995, são marcos teóricos trabalhados por artistas, críticos, teóricos e curadores²⁹⁴. Os textos de Benjamin Buchloh e Hal Foster trabalhando, respetivamente, o 'Atlas Menomosyne' de Aby Warburg e o 'Atlas' de Gerhard Richter sustentam a 'febre' de arquivo que ocorre a partir dos anos 90 do século passado²⁹⁵.

Foster descreve dois momentos do 'impulso para o arquivo': o primeiro parece estar ligado a uma necessidade de recuperar o que está mais ou menos esquecido e pertence por isso ao passado, os artistas procuram recuperar traços, fragmentos, imagens de modo a torná-los presentes²⁹⁶. Vimos, em Arendt, como a questão da presença desses objectos se relaciona com a questão da aparência e do 'mundo-comum'. O segundo com a problemática do museu ...

O trabalho desenvolvido pelos 'artistas do arquivo' é sempre crítico da visibilidade e da própria presença, ainda que alguns trabalhos sejam mais

²⁹⁴ Guasch, Anna Maria. 2010. *Arte Y Archivo, 1920-2010: Genealogías, Tipologías Y Discontinuidades*. Madrid: Ediciones Akal.

²⁹⁵ São exemplos, desse impulso arquivístico, o trabalho de vários artistas discutidos no texto de Foster "However disparate in subject, appearance, and affect, these works—by the Swiss Thomas Hirschhorn, the American Sam Durant, and the Englishwoman Tacita Dean—share a notion of artistic practice as an idiosyncratic probing into particular figures, objects, and events in modern art, philosophy, and history. The examples could be multiplied many times (a list of other practitioners might begin with the Scotsman Douglas Gordon, the Englishman Liam Gillick, the Irishman Gerard Byrne, the Canadian Stan Douglas, the Frenchmen Pierre Huyghe and Philippe Parreno, the Americans Mark Dion and Renée Green . . .), but these three alone point to an archival impulse at work internationally in contemporary art." Foster, Hal. 2004. "An Archival Impulse." *October* 110: 3–22. p.:3

²⁹⁶ "In the first instance archival artists seek to make historical information, often lost or displaced, physically present. To this end they elaborate on the found image, object, and text, and favor the installation format as they do so." *Idem.*, p.:4

conservadores e respeitadores da 'instituição' arquivo que outros. *"These sources are familiar, drawn from the archives of mass culture, to ensure a legibility that can then be disturbed or detourné; but they can also be obscure, retrieved in a gesture of alternative knowledge or counter-memory."*²⁹⁷

4.2. O ARTISTA ENQUANTO HISTORIADOR

Se em 1996 Hal Foster tinha teorizado a relação entre arte e quotidiano através da figura do "artista enquanto etnógrafo"²⁹⁸ Mark Godfrey propõe nem ensaio de 2007 a figura do "artista enquanto historiador"²⁹⁹. Godfrey analisa diferentes representações históricas através de meios de base fotográfica, Steve McQueen, 'Caribes Leap' (2002), Zarina Bhinji's, 'Out of the blue' (2002) e vários trabalhos de Tacita Dean. Trabalhos evocativos de espaços marcados por acontecimentos passados, especialmente por calamidades, com referências à tradição oral e ao arquivo histórico. Nestes casos os projectos exploram fotografias e filmes descobertos em arquivos, indiciando histórias contidas nas imagens, criticando a falibilidade do arquivo e a imprescritibilidade das imagens. No mesmo texto Godfrey aponta o modo como alguns artistas adoptam outras forma de pesquisa, em que a História é trabalhada através da contingência de uma biografia: Santu Mofokeng, em 'The Black Photo Album/ Look At Me: 1890-1950' criou uma série de retratos, alterados digitalmente, de famílias Sul Africanas³⁰⁰ do século XIX, neste caso o 'arquivo' usado é privado. Noutros casos os artistas cruzam a memória dos registos mass-media com a

²⁹⁷ Idem., p.:4

²⁹⁸ Foster, Hal. 1996. *The Return of the Real : The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge, Mass.: MIT Press.

²⁹⁹ Godfrey, M. 2007. "The Artist as Historian." *October*, no. 120: 140–72.

³⁰⁰ "These are images that urban black working and middle-class families had commissioned, requested or tacitly sanctioned. They have been left behind by dead relatives, where they sometimes hang on obscure parlour walls in the townships. In some families they are coveted as treasures, displacing totems in discursive narratives about identity, lineage and personality. (...) When we look at them we believe them, for they tell us a little about how these people imagined themselves. We see these images in the terms determined by the subjects themselves, for they have made them their own." Idem..

memória biográfica³⁰¹. Utilizam a ficção para representar mais adequadamente a História (Walid Raad/Atlas Group, como veremos no nosso estudo de caso) ou re-criam e encenam acontecimentos históricos³⁰².

Neste grupo de obras e artistas Mark Godfrey descobre tendências interligadas na representação histórica com meios de base fílmica ou fotográfica. A hipótese para esta emergência, situar-se-ia não na natureza tecnológica dos meios (já presente nas abordagens dos anos 60 e sem no entanto fazer da representação histórica algo central), mas no facto da indexalidade do *'medium'* se encontrar ameaçada pela progressiva digitalização desses meios cine-fotográficos. A preocupação com o *'medium'* enquanto suporte *'em perigo'* de um registo do passado, levaria os artistas a trabalhar sobre a História, sendo pois esta uma tendência estética do *medium-material*.

O ensaio de Goodfrey³⁰³ que analisa especialmente o trabalho de Mathew Buckingham salienta três tipos de recursos consistentes que emergem do trabalho do artistas: a utilização de dois elementos distintos em cada trabalho (habitualmente imagem e texto) que competem pela atenção; um elemento fracturante em cada uma das partes; e métodos de instalação complexos, revelando as tecnologias usadas, evitando o uso de dispositivos imersivos que façam o espectador esquecer a sua posição de espectador. Mathew Buckingham buscaria assim enfatizar o "passado-imperfeito" da história contada e com estas estéticas de desfamiliarização suspender a fluidez da história, de modo a que esta seja interrompida e a autoridade da apresentação

³⁰¹ É exemplo o trabalho de Laura Horelli, "you go where you're sent" (2003), que usa meios televisivos, entrevista e voz-off nas narrativas de documentários. São exemplos também os trabalhos de Pierre Huyghe, 'The Third Memory' (2000) e Omar Fast 'Spielberg's List' (2003), que criticam os modelos de Hollywood. Idem..

³⁰² São exemplos Jeremy Dellerr com o projecto 'The Battle of Orgreave'; ou Francis Alys com a performance 'The Green Line'.

³⁰³ Mathew Buckingham investiga, desde 1990, essencialmente em suporte cinematográfico, diferentes histórias. Na génese deste trabalho há algum tipo de urgência de uma ideia para o momento contemporâneo (seguindo Benjamin, pensando o presente como o momento em que a história se desvanece). O que caracteriza o trabalho de Mathew Buckingham é a utilização de estratégias, meios e modos de exposição de artistas que não estiveram envolvidos na representação da história. Idem..

questionada. Ao situar os meios e as formas de representação no seu contexto económico, filosófico e político, Buckingham produz uma auto-crítica que atravessa a sua prática e em que a utilização de formas de pesquisa próprias do trabalho da arte³⁰⁴ (por exemplo, a receptividade a objectos encontrados/achados, marcos históricos, monumentos, entrevistas, à ficção) se relaciona com uma liberdade metodológica que não abdica do rigor.

Godfrey considera que o trabalho de Buckingham “agiria como um ímpeto para transformar o impossível em possível” Godfrey tenta aqui uma valorização do artista como um historiador que consegue abrir novos meios de pensar o futuro. O que nos parecer ser uma interpretação arrebatada: nem o historiador precisa dos meios da arte para falar ao futuro, nem o artista os meios da história. Pensamos, contudo, que quando a ligação com a narrativa histórica ocorre no trabalho de alguns dos artistas recenseados por Godfrey, essa relação parece procurar uma redenção da História, de modo a re-apresentar na forma de aparição elementos históricos ‘invisíveis’. No âmbito em que trabalhamos interessa-nos essa reconstituição mas também outros gestos mais discretos.

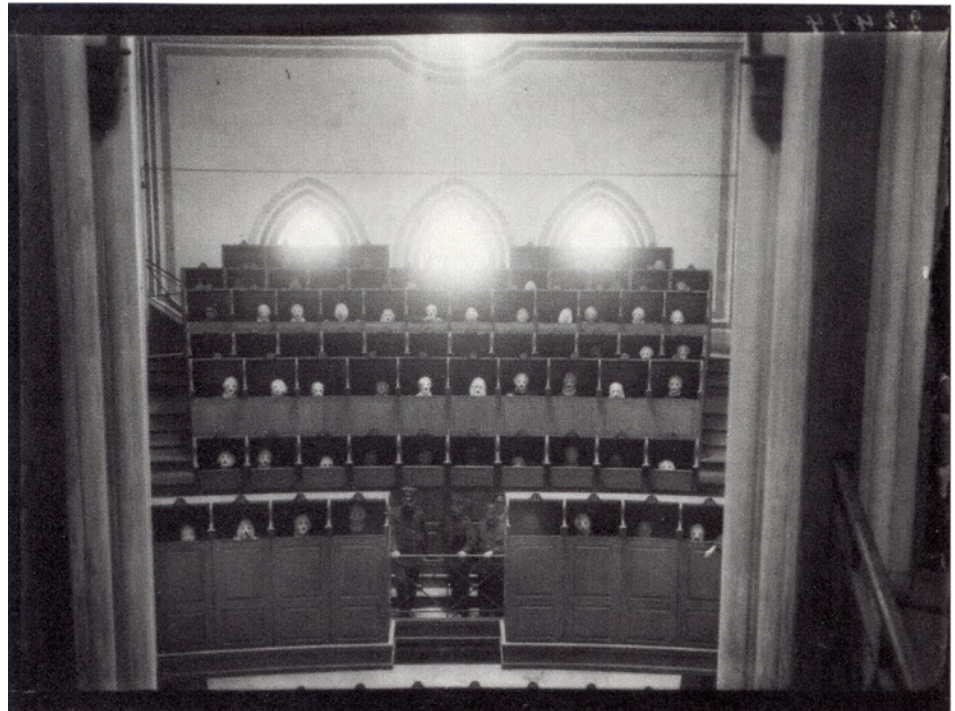
³⁰⁴ Godfrey fala da criação de uma linguagem pessoal em Buckingham, em que a tendência desconstrucionista seria mais um ponto de partida do que um ponto de chegada. *Idem..*

4.3. TRABALHOS NO ARQUIVO INSTITUCIONAL E NO ARQUIVO MUNDANO

Fig. 6: Joshua Benoiel: negativo 22474, 1914



Fig. 5: Capa publicação: Rudolfo Xavier da Silva, Os Reclusos de 1914. Estudo Estatístico e Antropológico, 1926

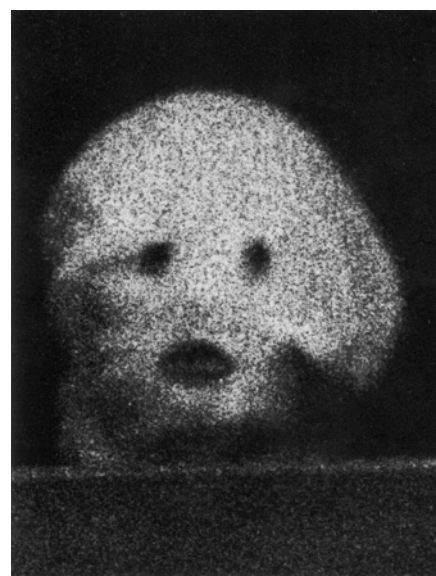
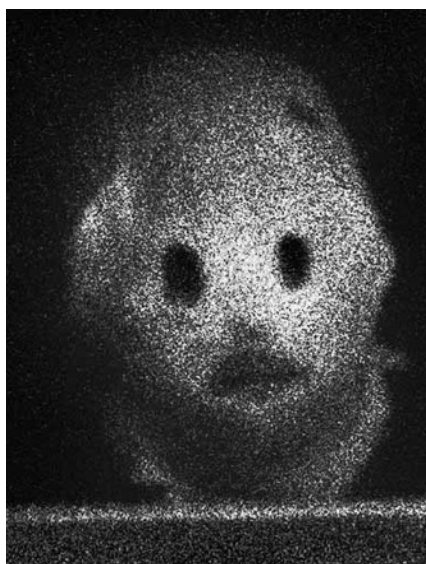


José Luís Neto

No filme de Michelangelo Antonioni "Blow-up" conta-se a história de um fotógrafo quer descobrir e ter uma prova, da verdade do que viu, mas que termina conformado àquilo que se pode descobrir. Ver mais de perto, numa fotografia não é senão ver o material de que é feita a própria fotografia, pontos pretos num papel branco. José Luís Neto (Portugal, Satão, 1965 -) é o contrário desse fotógrafo, faz imagens quase sem referente, experimenta sistematicamente em laboratório a luz, os suportes, os químicos, fotografa folhas brancas. Não fotografa a actualidade, mas, como diz, 'o tempo real'. É um trabalho virado para o *medium* fotográfico e para as suas capacidades expressivas, o tempo real é do acontecimento do suporte, por isso poderíamos falar de uma performance: um espaço de relação entre fotógrafo e *medium* em que um acontecimento é reconhecido ou provocado.

Há um trabalho “de apropriação” de José Luís Neto que causa o espanto da aparição. São duas séries, em que fotografa pequenas manchas brancas, de um, dois milímetros, a partir de dois negativos de Joshua Benoliel³⁰⁵, os negativos 22474 e 22475. É um trabalho prolongado, 7 anos a trabalhar a partir de um negativo, 10 anos a trabalhar o outro³⁰⁶. Com o negativo original, trabalhando com inter-positivos e novos negativos, uma fotografia só desdobra-se em muitas fotografias. A fotografia que corresponde ao negativo nº 22474, é uma fotografia histórica, marca uma alteração no tratamento e estatuto dos prisioneiros políticos portugueses que datava de 1884 e que os obrigava a usar o capuz sempre que estivessem em público de forma a impedir contactos.. Em 5 de Fevereiro de 1913 é assinalada a data do fim da obrigatoriedade do uso de capuz: é a data da foto, uma foto documental, cerimonial, teatral. José Luís Neto usou o negativo nº 22474, pertencente ao arquivo da Câmara Municipal de Lisboa e transformou-o. Cada mancha

Figs. 7a, 7b: José Luís Neto: da exposição: 22474, 2000
Impressão sobre papel, gelatina e prata;
dimens. 41x31 cm.



humana de cerca de 1 ou 2 mm, é transformada num retrato, um rosto à escala natural. Do processo nasce a Série 22474 composta de 24 imagens

³⁰⁵ Joshua Benoliel, fotógrafo e jornalista português (Lisboa, 1873 - 1932, Lisboa). Arquivo Municipal de Lisboa detém parte do espólio fotográfico de Benoliel.

³⁰⁶ Entrevista com o artista. José Luís Neto trabalha no Arquivo Municipal de Lisboa e relatou-nos ter andado meses com uma fotocópia do negativo nos bolsos.

fotográficas de 40x30 cm. Desse modo uma imagem pública, 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 do 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. Cada capuz 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 capuz, 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 há a vitalidade do suporte fotográfico: há sempre alguma coisa mais para ver e se não conseguimos ver tudo, é porque ainda há, no limite do visível, alguma coisa a acontecer, pelo menos no processo fotográfico. Alguma coisa a acontecer naquele negativo, naquela emulsão, naquele processo químico, naquele processo artístico. Estas imagens, são o contrário das fotos do fotógrafo de Antonioni, em que a fotografia pára no limite do reconhecível e não pode mostrar mais nada. 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: respeito pelo material, respeito pela autoria e pelo anonimato dos que estão envolvidos na teia da imagem. A inteligibilidade e a inteligência do gesto de registo e de resgate do registo, cria uma série fotográfica que nos re-conduz ao gesto de Joshua Benoliel, à sua actividade e ao tempo-vivido através de um novo fotografar.

Se virmos nos negativos originais, nestas imagens políticas, exclusivamente a presença do poder policial, o controlo sobre a identidade e sobre a face, negamos o gesto de revelação da identidade (um gesto político de pacificação forçada, talvez, pela imprensa e pelos ecos sobre os maus tratos das cadeias portuguesas), se virmos apenas o registo cerimonial sem atender ao

**Figs. 8a e 8b: José Luís Neto: da
exposição: 22474, 2000
Impressão sobre papel, gelatina e prata;
dimens. 41x31 cm.**



enquadramento da imagem original, a uma espécie de afastamento respeitoso do fotógrafo no enquadramento e às possibilidades que a imagem contém perderemos a possibilidade de alargar a nossa perspectiva sobre as qualidades políticas das imagens em que se luta por ver e ser visto. Neste sentido o trabalho que é realizado por Neto é uma defesa do arquivo e da latência da imagem.

Daniel Barroca

Se usássemos uma designação alargada de ‘apropriação’ artística poderíamos encontrar algumas similitudes entre o trabalho de Daniel Barroca (Lisboa, 1976) e de José Luís Neto. As apropriações da série “Vestígio da guerra” partem de documentos que circulam no que podemos chamar ‘arquivo mundano’³⁰⁷, há um ‘re-fotografar’, um trabalho sobre o *medium*, 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 de Daniel Barroca são especiais apenas para o artista, pelo corte que operam na sua experiência, só a ele interessam. O serem privadas ou públicas não são qualidades que determinam a sua



Fig. 9, a, b, c. Verdun, Daniel Barroca, 2003, dv pal, b/w, stereo, 9' (film stills)

recolha. As imagens escolhidas não são usadas para criar uma aproximação histórica, nem visam a restituição da imagem original, o que permitem é antes um afastamento da história e da experiência estética dessa distância. Nos trabalhos de Daniel Barroca cabe ao espectador devolver uma interpretação que só marginalmente passa pelo reconhecimento e pela legibilidade do documento. É uma experiência de como esquecemos. 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 ao conjunto “Sequences of Memory, Silence and War”, intitulado “Verdun”, foi realizado a partir de documentários históricos exibidos pela televisão portuguesa e gravados em cassetes VHS. Um documentário entre outros, do serviço público de televisão, um documentário feito com as

³⁰⁷ Vide nota 291.

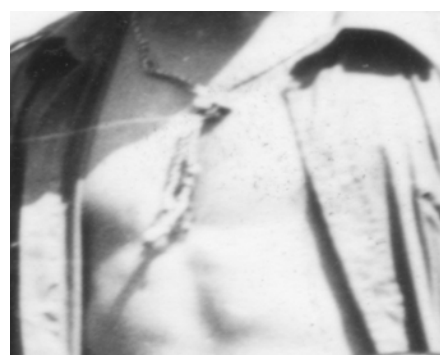
imagens de época filtradas por um meio contemporâneo obsoleto. Quem se lembra da batalha de Verdun, em França? Verdun foi, em 1916, uma das mais sangrentas batalhas da I Grande Guerra, com mais de 500 000 mortos. O registo de Barroca é o de quem limpa e puxa o ruído, sonoro e visual, que fica, ruído da história, ruído televisivo. "Verdun" na versão de Daniel Barroca parece ter sido registado por uma câmara satélite marciana. Barroca usa a espessura do *medium*, porque essa espessura é a de um material plástico e o que resulta do processo artístico de acrescentar e retirar camadas à imagem é outro *medium*, que regista de modo próprio coisas, imagens, que estão aqui, aqui na nossa realidade. É uma permanência que, mesmo filtrada, nos traz a percepção da guerra.

Fig. 10 - Daniel Barroca: *Soldier Playing with Dead Lizard*, 2008.
Film still.



Em "Soldier Playing with a Dead Lizzard", 2008 "Sequences of Memory, Silence and War", as imagens de que parte Daniel Barroca são quaisquer uma de uma inquietação. O artista procura, sem programa intencional, fotografias/imagens antigas, depois as imagens são depuradas, experimentadas plasticamente, modeladas até que se consiga criar nelas uma imagem com

Fig. 11 - Daniel Barroca: *Soldier Playing with a Dead Lizzard*, 2008, 8 channel video installation, dv pal, b/w, sound, loop.



outra presença. Na obra "Soldier Playing with a Dead Lizzard" Daniel Barroca usa o vídeo sob imagens fotográficas, o que permite trabalhar a duração, o tempo da imagem no presente da experiência: atentando à respiração e ao som, aos vestígios das palavras que não percebemos, uma espécie de transe

sem clímax. As fotografias de um soldado brincando com um lagarto morto, 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 portuguesa 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 espectadora que procura uma experiência estética subjectiva, percebe que no trabalho ecoa a necessidade de partilhar politicamente. Essa história não está esquecida, será contada, escrita e reescrita, individual e colectivamente, porque não temos imagens para ela, trabalhos iconoclastas, como os do Daniel Barroca, mantém aberta a ferida, dando esteticamente o que falta.

Daniel Blaufuks

Motivado por uma pequena imagem, publicada, como outras pequenas e

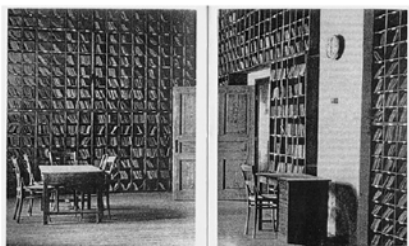


Fig. 12 : Autor não identificado: fotografias do campo de Terezin. (díptico) publicadas em W. G. Sebald (2001) *Austerlitz*. Lisboa: Teorema. Pp. 262-263.

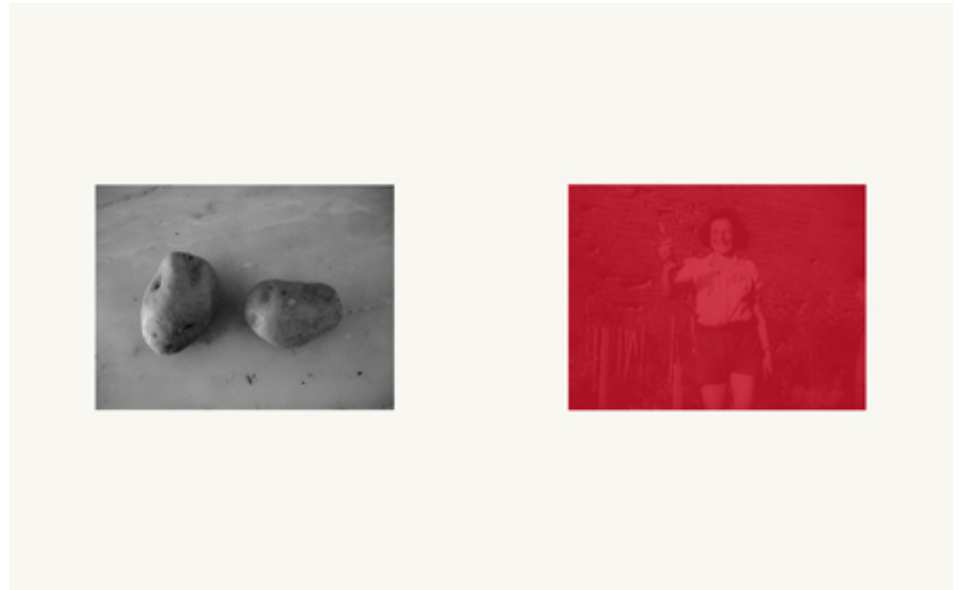
Fig. 13 : Daniel Blaufuks: *Terezin*, 2007. Dimens. 80 x100 cm.



anónimas imagens, no romance "Austerlitz" de W. A. Sebald, Daniel Blaufuks (Lisboa, 1963) procurou perceber o motivo de estranheza que aquela imagem produzia em si. Sem legenda, o contexto em que a imagem surgia no romance, sugeria que seria de TerezinStadt, um campo de concentração criado pelo regime nazi em 1941, na cidade de Terezin, na actual República Checa. No decurso das suas pesquisas, Blaufuks encontrou fragmentos de um documento cinematográfico do referente ao campo. Visitou e fotografou Terezin, re-fotografou no mesmo enquadramento a sala representada na foto. Fragmentos de um espaço encenado para parecer um campo de acolhimento, para um documentário encenado. Em 1944 os alemães fizeram um filme de propaganda sobre um campo de concentração "modelo" que foi uma peça chave na propaganda nazi. Os figurantes do filme são prisioneiros obrigados a representar um papel num filme que é uma não-representação de si.

Enquanto Barroca guarda a estranheza para si e restitui uma outra imagem, com outro tipo de enigma, o Daniel Blaufuks procura tornar possível a estranheza que se sente de modo imediato, como se afirmasse que a serendipidade dos acontecimentos faz, deve fazer, parte do mundo.

Fig. 14 : Daniel Blaufuks: *Terezin*, 2007.
Dimens. 100 x160 cm.



“Terezin” de Daniel Blaufuks é um livro, feito com esses acasos, coincidências, encontros que marcam a memória. Com as imagens do filme Daniel Blaufuks fez outro filme e com os fotogramas, fotografias em busca de

Fig. 15 : Daniel Blaufuks: *Terezin*, 2007.
Dimens. 100 x160 cm.



um identidade. Blaufuks (que tem origem judia) tratou essas imagens com um

filtro vermelho, uma referência ao vermelho do J carimbado nos passaportes judeus. É um vermelho lácteo, uma quase não-luz. Parece-nos que “re-fotografar” e contar esta história foi para Blaufuks fotografar a crença (e a descrença) na História europeia do séc. XX, nas suas imagens, na sua escrita.

Já anteriormente Blaufuks tinha trabalhado a partir da memória judaica, da memória de exílio em Portugal, num projecto complexo, articulando fotografia,

Fig. 16 - Daniel Blaufuks: *Sob Céus Estranhos*, 2007.
Livro e dvd. Livro- Lisboa: Tinta da China.



vídeo e escrita, numa obra chamada “sob céus estranhos”. E também aqui as imagens de imagens asseguram uma espécie de continuidade, como uma inscrição necessária, uma presença contemporânea que as imagens originais

Fig. 17 - Daniel Blaufuks: *Sob Céus Estranhos*, 2007.
Livro e dvd. Livro- Lisboa: Tinta da China.



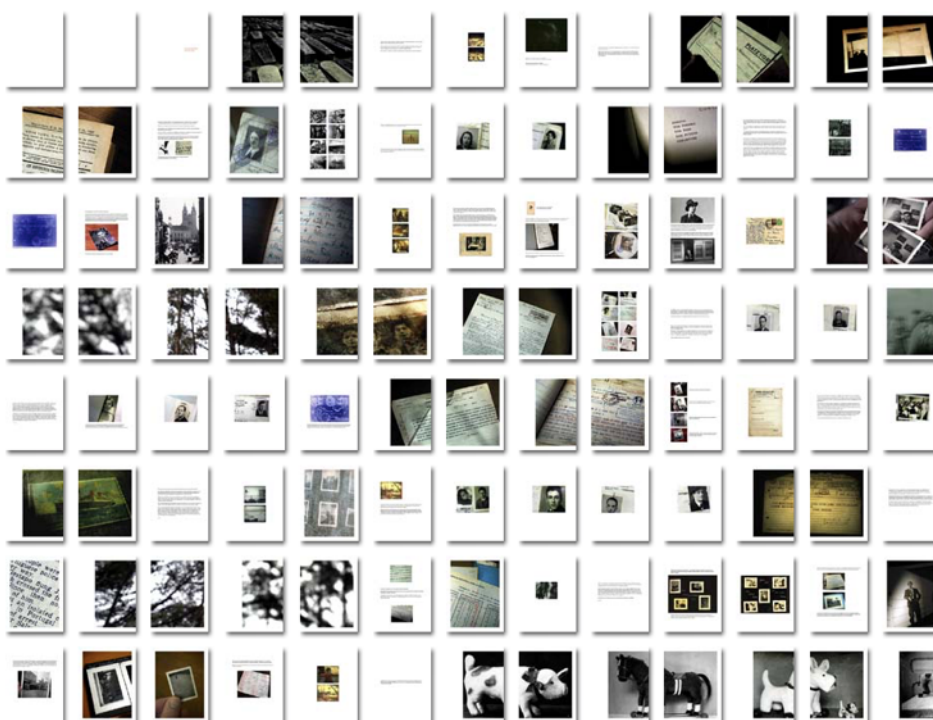
não teriam se continuassem no arquivo do ministério dos negócios estrangeiros, se continuassem fechadas nos álbuns familiares.

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 a moldura mais imediata: bordos de fichas de

identificação, mão e dedos que seguram o 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. A grande quantidade de trabalhos sobre a memória judaica da II Grande Guerra pode indiciar uma série de hipóteses. A interpretação que preferimos partilhar é da concentração e consistência do testemunho. Se há um espaço estético para essa memória é porque sobre ela se construiu o sentir histórico das gerações de netos e bisnetos do pós-guerra. É uma estética contemporânea que presentifica a memória. Esta forma de escrita histórica é uma escrita a dois

Fig. 18 - Daniel Blaufuks: *Sob Céus Estranhos*, 2007.
Página do sítio do artista na internet.
disponível em: <http://www.danielblaufuks.com/webmac/uss/>



tempos, alternando factos e narrativa. Talvez Blaufuks fotografe por ser, para ser, testemunha de encontros improváveis, ou porque há uma herança cultural não lhe (nos) deixe esquecer a imprevisibilidade da História.

Fotografia e documento fotográfico

A fotografia é uma forma privilegiada para ajuizar da influência das imagens técnicas ao longo do séc. XX, de imagens que enchem o nosso quotidiano influenciando a nossa percepção pública e política. A nossa 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, que foi ao longo do século XX, até à actualidade, projectando uma imagem, de base fotográfica, da esfera pública política como esfera mediática. Uma esfera em que há uma 'política-espectáculo', com uma visibilidade excessiva que nos afasta do espaço presencial da política, que concorre com outra visibilidade 'política'. A política, no sentido de Arendt ou Rancière, a política como acção humana, precisa de um espaço de visibilidade, para esse espaço não temos imagens a mais, mas imagens de menos.

O "espaço de aparência" e o sentido comum exigem, além do ver, a presença do corpo, ouvir, sentir, 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, a pluralidade que para Arendt cria "sentido do real". Fomos substituindo e alterando o espaço de aparência com uma mediação da vida por meios tecnológicos que nos permitem ver, sentir e saber: livros, jornais, cinema, televisão, internet, meios tecnológicos que fornecem mais informação, que permitem chegar mais longe no espaço e no tempo, mas que fornecem informação cada vez menos dependente da presença pública.

Poderão as imagens substituir a presença pública? Será que podemos pedir mais às imagens? Houve 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 é que eles nos permitam discutir a visibilidade da história e, talvez, a nossa visibilidade.

Um dos motivos porque é interessante a relação entre fotografia e arte é porque não há arte sem presença do corpo (mesmo a mais conceptual, virtual, imaterial, das obras, só é arte quando nos confronta no corpo, mesmo que com um mínimo de sentir, mesmo com um sentir em falta). O medium fotográfico tende para a imaterialização e uma mediação sem corpo, mas tece um conjunto de relações que convocam a presença. O espaço onde nos confrontamos com os objectos artísticos é um espaço aberto à presença, às relações e possibilidades de nos ligarmos num espaço comum. Neste sentido a experiência estética que usa a fotografia é relevante para pensar e fazer outras experiências da imagem fotográfica. E se a alguns artistas não interessa “o político” isso não significa que as obras que produzem não sejam capazes de solicitar a nossa presença, de “irritar” as fronteiras do espaço público e do político. O trabalho das imagens justas é o de uma aprendizagem permanente. 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, transformava a aparente neutralidade das imagens e como a liberdade da arte passa pelo esforço por ver e ser visto como arte. O que é uma valiosa lição de cidadania.

As obras de Neto, Barroca e Blaufuks podem não ser explicitamente políticas, ou não ter essa intencionalidade, mas 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 e a visualidade, na sua componente política, enquanto campo que vê e permite ver. Elas funcionam como espaços de aparência (vêm e deixam ver-se, mostram o seu ver), a evidência e as regras de criação desse espaço estão igualmente presentes.

O modo como os artistas se relacionam com o material visual de “arquivo” e com o próprio arquivo é variado. Okwui Enwezor, no texto elaborado para o catálogo da exposição “Archive Fever”, 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. 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 de “ataque” dos artistas interessados em questionar quer a pertinência do documento ou do arquivo, quer as limitações 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 – reprodução, apropriação, interpretação – originando modos de reconfiguração e interrogação das estruturas arquivísticas e dos materiais de arquivo. Uma terceira hipótese relaciona-se com o tráfego dos documentos fotográficos/ 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 aqui a questão do poder dos arquivos e a questão do poder da imagem: o sua produção e utilização pela história, pela “memória colectiva”, pela cultura popular. Aquilo que é justo perguntar é se o arquivo precisa de ajuda (e da ajuda da arte) para perceber as qualidades que estão nas fotografias de arquivo? Não chega a aproximação ao conteúdo, sabemos-lo. O trabalho artístico sobre as imagens públicas, sobre o arquivo visual,

indicia as diferentes práticas discursivas da fotografia, os diferentes usos do arquivo e diferentes possibilidades de interrogar o documento. Vimo-lo em José Luís Neto, com trabalho sobre a materialidade do negativo, imagens da justiça, a transição entre a monarquia e a república, o jornalismo fotográfico de Joshua Benoliel, o gesto fotográfico, a identidade, a matriz. Em Daniel Barroca que opera sobre imagens encontradas, forçando ligações, forçando a inscrição do olhar e a limitação da visibilidade, forçando o conhecimento sobre a figura dos soldados desconhecidos, as dificuldades do discurso privado. Vimo-lo nas narrativas de Blaufuks, nos seus quase epigramas, na memória pública e privada do Holocausto em ecoando em Portugal.³⁰⁸

³⁰⁸ Da mesma forma os trabalhos de Filipa César, ou Susana Sousa Dias articulam os temas 'delicados' da história do degredo dos homossexuais, ou da prisão política e das práticas de tortura da PIDE. Os registos orais em Filipa César e a opacidade do arquivo, o trabalho de duração fílmica sobre foto de cadastro dos prisioneiros, no trabalho de Sousa Dias, indiciam as questões de uma experiência dos materiais e do testemunho, que não cabe no âmbito da nossa investigação.

SEGUNDA PARTE (ESTUDOS DE CASOS - USOS DO ARQUIVO)

Sendo formalmente muito diferentes entre si, as práticas artísticas que estudámos, tem em comum para além do facto de usarem documentos visuais de arquivo(s) o interesse na política.

“O mundo é feito de superfícies superpostas, arquivos ou estratos. Por isso o mundo é saber. Mas os estratos são atravessados por uma fissura central, que reparte de um lado os quadros visuais, de outro, as curvas sonoras; o enunciável e o visível em cada estrato, as duas formas irreduzíveis do saber, Luz e Linguagem, dois vastos meios de exterioridade onde se depositam, respectivamente, as visibilidades e os enunciados. Nós estamos, então, presos num duplo movimento. Penetramos de estrato em estrato, de faixa em faixa, atravessamos as superfícies, os quadros e as curvas, acompanhamos a fissura, para tentar atingir um interior do mundo: como diz Melville, procuramos uma câmara central, com medo de que ali não haja ninguém, e a alma humana revele um vazio imenso e aterrorizante (quem pensaria em procurar a vida nos arquivos?)”

Gilles Deleuze. Foucault. 1991, p. 124.

CAPÍTULO 5 - IN-ARQUIVÁVEL: ESTUDOS EM ALLAN SEKULA

Fig. 19 - Allan Sekula: *Crew portraits* from the series *Ship of Fools*, 1999-2010.



Compreender a estratégia de criar uma “imagem” in-arquivável exige compreender de que tipo de arquivo escapam essas mesmas imagens. O que equivale a perguntar: em Sekula o que é um arquivo e que estratégias de dissensão face a esse arquivo são praticadas? Antecipemos já uma resposta que argumentaremos ao longo deste capítulo: Sekula crítica o arquivo que podemos designar como “institucional” e afirma uma estratégia de criação de imagens in-arquiváveis. De facto, tanto quanto com uma “imagem” somos confrontados com um conjunto de operações e ações de fuga e resistência, isto é que visam não poder ser capturadas por um tipo de “arquivo” institucional. Como afirmou o autor: “Podemos extrair uma sequência do arquivo mas não podemos introduzir uma sequência no arquivo”. O autor ilumina assim um aspeto essencial da sua concepção de arquivo: os diferentes mecanismos de ordenação e reordenação interiores ao próprio arquivo, e a

ordem ou “programa” que cada imagem que queira resistir ao arquivo pode encerrar.

Diferentes operações convergem para o “in-arquivável”: as imagens são continuamente processadas. Esse estar em processo da imagem torna-a inassimilável por categorias fixas do arquivo institucional. Por outro lado, esse processo é de longa duração, recusando assim a fixação temporal num “isto foi” passado e constituindo-se como um “em curso” que atravessa diferentemente a temporalidade. Outra estratégia usada na criação das imagens, para recusar a sua eventual apropriação pela instituição artística e cultural, é a rejeição de um estilo, que é deste ponto de vista, uma unidade que serve um propósito classificatório. A operação do in-arquivável situa-se assim numa dobra de in-visibility: revela mecanismos invisíveis do arquivo institucional.

Allan Sekula argumenta (seguindo, segundo o próprio, em espírito e letra o ensinamento de Raymond Williams de que “Culture is ordinary”) que a fotografia é ordinária. Sekula diz algo que nos pode guiar na análise do seu trabalho: as fotos normais não desaparecem por existirem fotos extraordinárias. O que a instituição artística se esforça por produzir é o excepcional através do ordinário. Da massa de fotografias democraticamente feitas, diz Sekula, procede-se através dos mecanismos de selecção da qualidade artística para criar uma imagem de arte: imagens que se podem expor. Mas as imagens normais prevalecem, elas estão ligadas às técnicas de identificação dos cidadãos, às tecnologias forenses, ao mapeamento e construção das tipologias científicas ou pseudo-científicas. Olhando para a história da fotografia e para os arquivos, Sekula salienta uma série de oposições que merecem ser estudadas:

- i. A oposição entre o honorífico e o repressivo – a fotografia modelou um retrato correcto, burguês, de respeito social, por um lado; por outro usou o constrangimento do corpo (já não para a promoção) mas para a repressão; a fotografia descobre-se como instrumento de inspecção e de restrição do movimento.

ii. A oposição entre identificação e tipologia (entre actividade forense e criminologia) – entre as fotografias que podem ser usadas para investigar e identificar algo específico e a fotografia usada como instrumento para produzir generalidades e tipos.

iii. A oposição entre óptico e estatístico. Aquilo que é dado a ver e a possibilidade de formatar a visão por uma existência estatística.

O interesse teórico de Sekula pelo arquivo começa em 1974 com um ensaio sobre Edward Steichen.

A questão da identificação e da tipologia é o tema de um ensaio chave de Allan Sekula, de 1986, intitulado “The body and the archive”. Neste ensaio, Sekula traça a história da fotografia como meio instrumental desde 1893. São referenciados os trabalhos de Bertillon, Galton, Lombroso, Quételet. Documentando o enredo complexo das “boas intenções” pseudo-científicas que foram sendo usadas e consolidaram uma forma de ver policial sobre a identidade e o tipo, Sekula sublinha a infiltração dessas técnicas no quotidiano.

Fig. 20 - Walker Evans: *Labor Anonymous*, 1946. Portfolio publicado na revista Fortune, November 1946, pp. 152-53.



Poder-se-ia considerar que toda a fotografia está presa entre dois extremos, a contribuição para o arquivo (para a criação da “correção social e política”) e a construção da diferença e do excepcional que as artes, e o espectáculo,

Fig. 21 - Allan Sekula: *Untitled Slide Sequence*, 1972.



criam e celebram. Sekula procura uma alternativa e sublinha o trabalho de Walker Evans, a quem chama “o autor mais engajado na condição do realismo fotográfico”. Em 1938, na obra “American Photographs” Evans indicia o seu interesse pela relação da fotografia com a produção da identidade e do tipo. Da reflexão sobre a identificação e a tipologia, é a tese de Sekula, Walker Evans cria um modelo alternativo ao arquivo, um contra-arquivo, utilizando sequências de imagens que produzem um discurso fotográfico dificilmente redutível à lógica do arquivo e abrem a possibilidade de documentar, de fazer aparecer fotograficamente, a vida de todos os dias.

A vida quotidiana apresenta-se com dificuldade: é a vida de uma sociedade dita massificada. A quem interessa a vida das massas, se elas são as pessoas comuns e agem como tal? As fotografias comuns, das pessoas comuns, em actividades diárias, que só de podem representar a si próprias, interessam à arte ou ao arquivo, ou não há dimensão institucional para essas imagens?

Sekula escolhe ele próprio trabalhar a partir da tensão entre ordinário e extraordinário, entre arquivo e arte, para tecer a condição da fotografia vulgar. Num encontro sobre o trabalho de Sekula, Homi Bhabha disse, comentando o

trabalho do artista, que este 'resiste à nostalgia e ao heroísmo numa tentativa de retratar o horror quotidiano do que é necessário para sobreviver'. Sekula desloca-se para o quotidiano, para a normalidade, e se, talvez concordasse com a citação de Brecht de 'a fotografia da fábrica nada diz da sua realidade' ainda assim teria algo a dizer e a mostrar sobre a realidade quotidiana.

Allan Sekula usa a imagem e a palavra. O ensaio é uma das formas que escolhidas para inscrever a sua posição crítica sobre o presente. Um tema essencial do quotidiano é 'o trabalho'. Construir um campo de visibilidade para 'o trabalho' e para 'os trabalhadores' é uma tarefa exigente. Não se pode ter dúvidas de que o tema é político, que o se diz/mostra sobre o trabalho vai ser confrontado e criticado, que a representação do trabalho afecta muitos interesses desencontrados: os dos trabalhadores, patrões, empresários, desempregados, famílias, sociedade.

Na questão de "como dar visibilidade" a arte sabe algumas coisas complicadas e muitas vezes paralisantes, por exemplo, que a representação

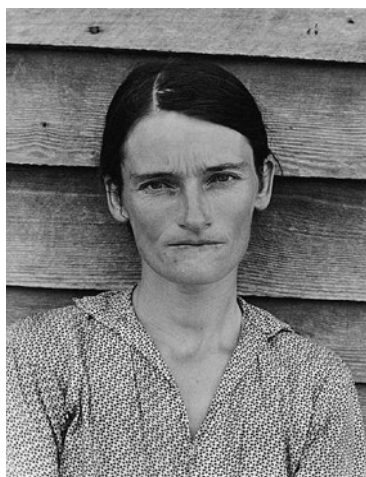


Fig. 22 - Walker Evans: *Alabama Cotton Tenant Farmer Wife*, 1936.



Fig. 23 - Allan Sekula: *Aerospace folk tales*, 1972.

exige reconhecimento; que a representação do outro está cheia de perversidades; que o realismo foi utilizado ao longo do século XX de modo mais ou menos abominável pelos políticos.

O trabalho de Allan Sekula é esquivo, no sentido em que não se deixa classificar, e inevitável. É difícil para o arquivo institucional e difícil para a arte. As imagens que constrói parecem, à primeira vista, banais, nada de extraordinário, pouca distinção, como é pedido a uma imagem comum, e o texto em que se organizam demasiado complexo para a sociedade do espectáculo.

Fig. 24 - Allan Sekula: da série *Waiting for Tear Gas*, 1999 / 2000.

Fotografia da sequência de 81 diapositivos, de 35 mm.



A globalização e a perda da tessitura social, os protestos contra o WTO em Seattle em 1999, os voluntários que limpam a porcaria feita pelo Prestige, os contentores, o Gughenheim de Bilbao, a Corbis de Bill Gates, cruzam-se com a história de um espaço líquido, perigoso, objecto de cobiça e exploração incessante, que Sekula analisa como fundamento da história do capitalismo. No interior desta teia existem trabalhadores. São uma presença constante no trabalho de Sekula.

Os cenários de perda são familiares, em *Aerospace Folktales* (1973), Sekula fotografa o pai desempregado, a casa, o carro, a família, a empresa. As referências à tradição da fotografia documental da FSA (ao arquivo) estão presentes de forma enviesada, não há miséria, só a necessidade de limpar, de controlar, de arrumar o interior do lar. Há a entrevista aos pais: a ilustração

Fig. 25 - Allan Sekula: *Volunteer watching, volunteer smiling (Isla de Ons, 12/19/02)*.

Da série: *Black Tide / Marea Negra*, 2002-03



alienada do engenheiro espacial-desempregado, e o sentido de realidade da mãe-doméstica de Sekula. É um trabalho num suporte difícil, para ser publicado.

Allan Sekula filma e fotografa-se a si próprio e aos colegas, estudantes-trabalhadores, na 'fotonovela' 'This ain't China' (1974). Projecto sobre a evidente falta de qualidade teatral do mundo, sobre um mundo risível e sério, sobre pizzas mal feitas, rebeliões armadas, linhas de produção e gestos sem objectos. Objecto performativo de uma juventude marxista nos EUA. A ficção ancorada na vida dos tarefeiros .

Habitados que estamos (como espectadores que somos) a ver objectos únicos ou a procurar o único na série; a tentar reconhecer o estilo dos artistas, temos dificuldades, com os projectos longos e complexos de Sekula, com a sua "falta de estilo". No trabalho crítico a comparação com outros trabalhos impõe-se porque o 'discurso' que Sekula cria é sempre uma resposta a condições prévias, se os artistas nunca partem da tela branca, em Sekula essa condição de ligação ao mundo é tão explícita que falar do trabalho é falar da tradição da fotografia documental, Lewis Hine, Walker Evans, da fotografia artística contemporânea, Andreas Gursky, Jeff Wall, do fotojornalismo que se faz (de encenação e performance, de acontecimento e pós-acontecimento), das fotos de polícia, da condição e do valor do trabalho no nosso mundo de "capitalismo avançado", de economia. Em Sekula o texto, o discurso, a sequência, a imagem e palavra que liga, é fundamental para que as imagens possam sair do arquivo e afectar o presente.

O trabalho artístico que usa o arquivo chama a atenção para o teor de realidade necessário à construção da aparência. Essa construção como vimos

antes não corresponde à visibilidade. O que alguns artistas procuram no arquivo é reforçar o teor de realidade do mundo procurando afectar a visibilidade, usando a conservação do arquivo para tentar a permanência. É no sentido de uma resistência a um passado imposto ao presente, que condiciona o presente, que o arquivo é importante para Allan Sekula.

O título do ensaio de Allan Sekula "Reading the archive" tem um subtítulo que é imediatamente sugestivo: "Photography between labour and capital"; de um lado o trabalho/os trabalhadores de outro o capital, a fotografia entre as duas partes. O ensaio parte, da investigação sobre um próspero estúdio fotográfico, o Shedden Studio, na região mineira de Cape Breton, em actividade entre 1948 e 1968. Sekula procura reconstituir o modo como fotógrafo Leslie Shedden trabalha para os seus clientes: para a empresa proprietária da mina de carvão e para os seus mineiros. Interrogando as relações que se estabelecem (económicas e políticas, sociais, culturais) entre os diferentes intervenientes.

O que interessa a Sekula é tornar compreensíveis, sobretudo à escala humana, as relações entre economia e poder político. O conhecimento das relações económicas abstratas não é suficiente para compreender o modo como a fotografia cria um mundo imaginário e o passa como realidade. Qual é a realidade sensível da economia? O objectivo do ensaio é compreender as relações entre as questões económicas e a cultura fotográfica. Como é usada a fotografia para legitimar e manter as relações de poder existentes? 'Como são preservadas, transformadas, obliteradas, as memórias históricas e sociais pela fotografia? Que futuros são prometidos, que futuros são esquecidos?' Embora fundamentais essas questões são simplesmente eclipsadas ou nunca feitas, como nos diz Sekula³⁰⁹. Há um apagamento do sentido político da fotografia.

Allan Sekula pergunta-se sobre a possibilidade de transmissão/transacção dos arquivos fotográficos: como pode ser dado o arquivo fotográfico num livro? Como publicar um arquivo fotográfico? O que resulta dessa

³⁰⁹ Sekula, Allan. 1999. "Reading an Archive." In *Visual Culture*, ed. Stuart Hall, Jessica Evans, 181–92. London: SAGE Publications; the Open University.

publicação? O modelo para o arquivo fotográfico é o do arquivo quantitativo de imagens. Os arquivos são propriedade de instituições ou de indivíduos, é a propriedade destes "territórios de imagens" que lhes garante alguma coerência, alguma consistência. Quando são vendidos não é só a dimensão material que é transacionada mas também o "sentido". Esta "disponibilidade semântica" é similar à de outros bens no mercado.

Essa liberalização do sentido corresponde a uma "abstracção de complexidade e riqueza de uso" e a uma "perda de contexto"³¹⁰. As fotos perdem a sua especificidade e o arquivo funciona como uma espécie de "lavandaria" de sentido³¹¹. Sekula dá exemplos: a imagem corporativa e a imagem de família são equivalentes no arquivo. Há diferentes tipos de arquivos fotográficos: corporativos, governamentais, museológicos, sociedades históricas, arquivos familiares, de artista, privados... mas há algo que possuem em comum: *"archives establish a relation of abstract visual equivalence between pictures. Within the regime of the sovereign image, the underlying currents of power are hard to detect, except to the shock of montage, when pictures from antagonistic categories are juxtaposed in a polemic and disorienting way"*³¹².

A "verdade" da fotografia não é independente do seu contexto: se pouco se perde na tradução/translação das fotografias de um suporte para outro, materialmente as imagens podem ser muito semelhantes, como acentua o autor, apesar do "sentimento de realidade" permanecer, o sentido depende fortemente do contexto. A fotografia é sempre incompleta, fragmentária, faz parte de um enunciado.

O arquivo possui uma constituição paradigmática, desarticulando a imagem fotográfica do seu enunciado. Os arquivos, continua Sekula, não são neutros, incorporam o poder da acumulação, da colecção e da potência de classificação. São afins do museu, do arquivo policial, do catálogo botânico, da

³¹⁰ Idem, p.:183

³¹¹ Idem.

³¹² Idem., p.:184

biblioteca.... estão ligados ao prazer desses lugares e à sua verdade. *"As for the truths, their philosophical basis lies in an aggressive empiricism, bent on achieving a universal inventory of appearance."*³¹³ Desejo de completude. Este tipo de conhecimento só pode ser organizado burocraticamente: é, para Sekula, um conhecimento (sofisticado?) da classe dirigente, não construído por uma classe trabalhadora.

Sekula refere o o carácter contraditório dos arquivos, já que estes parecem estar entre a narração e categorização, entre a cronologia e inventário³¹⁴: O arquivo promove um sentido libertado do uso, as imagens surgem por isso atomizadas. O modelo de verdade prevalecente estabelece-se com imagens homogeneizadas – ordenadas taxionomicamente "autor, género, técnica, iconografia, assunto..." e diacronicamente "cronologia de produção ou aquisição". O arquivo parece ser inerente à prática fotográfica – o carácter isolado dos objectos fotográficos possibilita o seu rearranjo permanente e o seu regresso ao arquivo. E em qualquer momento vemos o aparelho de selecção e interpretação tornar-se transparente.

Sekula considera que poderiam ser imagináveis dois livros saindo do arquivo de Shedden, um com documentos históricos, outro com "objectos estéticos". Um para um uso histórico corporizado na educação de massas, com a fotografia como documento de autoridade, fotografia como documento apropriado para a história positivista e elemento da construção historicista: progresso, evolução, etc. Evidenciando a 'posição transcendente oferecida pelo presente.' O uso estético poderia surgir através de duas estratégias: i) a de uma lógica romântica, de busca das origens, da coerência de uma voz autoral, com uma forte relação com mercado arte. (Sekula desenvolve alguns argumentos em relação a esta posição estética para o caso que estamos a analisar.) ii) e uma estratégia pós-romântica que privilegiaria a subjectividade do colecionador, conhecedor ou espectador sobre a do autor, com o tratamento das fotos como "objectos encontrados". Um tratamento construído

³¹³ Idem., p.:185

³¹⁴ Idem..

em volta de uma suposta superioridade do olhar do espectador face a um olhar anterior (e inferior...).

As palavras e as imagens são as forças para imaginar um qualquer futuro político. Fantasia, conformismo, ideologia do consenso e crise da crítica: o pensamento político contemporâneo confronta-se com inúmeras armadilhas e outras tantas dificuldades, entre elas a da fragilidade da imaginação, como capacidade humana de projectar algo ainda inexistente, como capacidade política.

O arquivo é uma máquina poderosa por guardar em si palavras e imagens. Quais são as possibilidades de que o arquivo sirva a imaginação política? De que se possa falar de uma política (e não de uma polícia) de arquivo? "How do we invent our lives out of a limited range of possibilities ...?"³¹⁵ A questão de Allan Sekula pressupõe a difícil arte de inventar uma vida alternativa às formas de vida que temos e levamos. Este "nós" leva-nos à vida de todos os dias e à interrogação sobre o que se consegue imaginar, o que se consegue ver, o que é ocultado (e por extensão a como se é constrangido, a como aparecer), como reivindicar. A estas questões somam-se as dificuldades relacionadas com o papel da "arte" no "esclarecimento" contemporâneo: o papel do artista, os meios de que dispõe, a posição que ocupa, e o facto de que se estes problemas forem colocadas exclusivamente no contexto das instituições da cultura de elite eles não serão mais do que questões retóricas...

Para Sekula a extensão do campo da arte e a possibilidade de transformação social concreta, passa pelo uso de meios documentais. O artista realça, contudo, a necessidade de afastar quer o cliché da "verdade fotográfica", quer o "carácter inequívoco da prova da câmara", que associados a uma teoria do realismo fotográfico positivista, servem uma "naturalização" ideológica" do olho do espectador³¹⁶. Para Sekula a verdade é mais do que um estilo convincente, o artista afirma a necessidade de uma desconstrução

³¹⁵ Allan Sekula *Dismantling Modernism* p. 862

³¹⁶ "[...] the camera serves to ideologically naturalize the eye of the observer" .. Sekula, Allan. 1978. "Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on Documentary Photography)." *The Massachusetts Review*.

crítica, existente, por exemplo, no trabalho de John Heartfield, e a necessidade e a complexidade de uma crítica política do documentário norte-americano (Progressive Era e New Deal) de que são exemplo as relações com a política, a estetização nostálgica do trabalho nos anos 30, o uso do documentário por várias corporações. A instituição artística só reconhece o documental como arte quando representando a expressão do artista, ou seja, 'quando a função referencial colapsa na função expressiva', como diz Sekula, exemplificando com o trabalho de Diane Arbus³¹⁷. A imagem única é incapaz de criar um discurso documental, a sua "protecção" e mistificação é apoiada no olhar genial do fotógrafo.

"The initial question are these: How do we invent our lives out of a limited range of possibilities, and how are our lives invented for us by those in power?"³¹⁸ A questão de Sekula - usando um "nós" comunitário pressupõe aqueles que querem inventar uma vida e conhecer as limitações dos que impõem formas de vida partindo do seu poder - pode parecer simples, mas arrasta consigo as dificuldades da vida quotidiana: com que podemos sonhar, o que conseguimos ver, o que nos é ocultado, como somos constrangidos, como podemos agir, como podemos reivindicar? Que perigos existem na adaptação e no conforto, o que ignoramos?

Como colocar as perguntas não exclusivamente no contexto das instituições da arte? Como abrir o contexto para que sejam mais do que questões retóricas? A extensão deste campo e a possibilidade de transformação social concreta usa meios documentais, mas Sekula realça a necessidade de afastar o folclore da "verdade fotográfica", através da crítica ao carácter inequívoco da prova da câmara.

A teoria do realismo fotográfico emerge directamente do positivismo: "[...] *the camera serves to ideologically naturalize the eye of the observer.*" por isso diz que: "*pictorial presentation and legalistic 'fact', the genre has simultaneously contributed much to spectacle, to retinal excitation, to*

³¹⁷ *Idem.*

³¹⁸ Sekula, Allan. 1978. "Dismantling Modernism, Reinventing Documentary." *Op. cit.*, p.: 862

voyeurism, to terror, envy and nostalgia and only a little to the understanding of the social world."³¹⁹

Como produzir uma arte que permita mais do que afirmações-pseudo-políticas? Sekula afirma que a questão é evitada no mundo da arte e que o documental só é visto como arte enquanto visão-expressão do artista. A representação da expressão é apoiada na produção de "imagens únicas". A sequência documental parece pressupor um discurso, uma voz muito mais difícil de commodificar. Se a "imagem única" é incapaz de criar um discurso documental, se sujeita às demandas do mercado de arte e à apropriação ideológica, Allan Sekula responde com a necessidade de um realismocrítico ancorado numa resistência ao arquivo institucional.

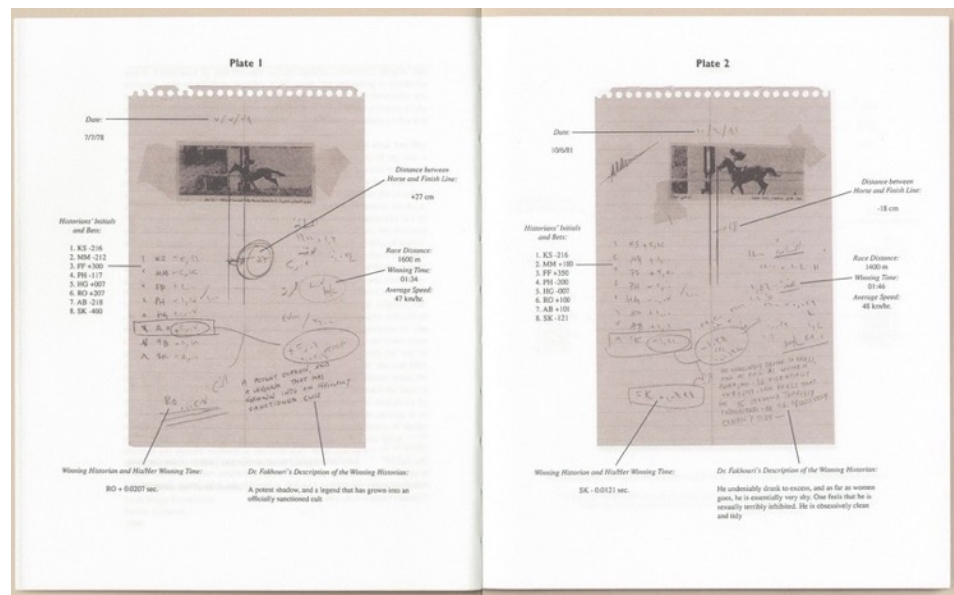
³¹⁹ *Idem.* p.864

CAPÍTULO 6 - SOBRE-ARQUIVO: ESTUDOS EM WALID RAAD/ATLAS GROUP

“Three weeks later I went to the gallery to see my mounted display, and this is what I confronted. I found myself facing the reduction in scale of every single one of my artworks to 1/100th of their original size. Each and every artwork I had done now appeared to me as a miniature object.” e-flux journal #51 january 2014 Walid Raad

Entre 1999 e 2004 Walid Raad³²⁰ usou o pseudónimo Atlas Group, uma colectividade autoral destinada a criar um arquivo para a história recente do Líbano. O arquivo/Atlas Group conserva as histórias do Dr. Faol Fakhouri um “famoso historiador das guerras civis libanesas”. Ou a identificação por marca e modelo dos carros-bomba que explodiram no Líbano. As histórias e factos

Fig.26 - Atlas Group/Walid Raad: *Missing Lebanese Wars*, plates 1 e 2, 1998.

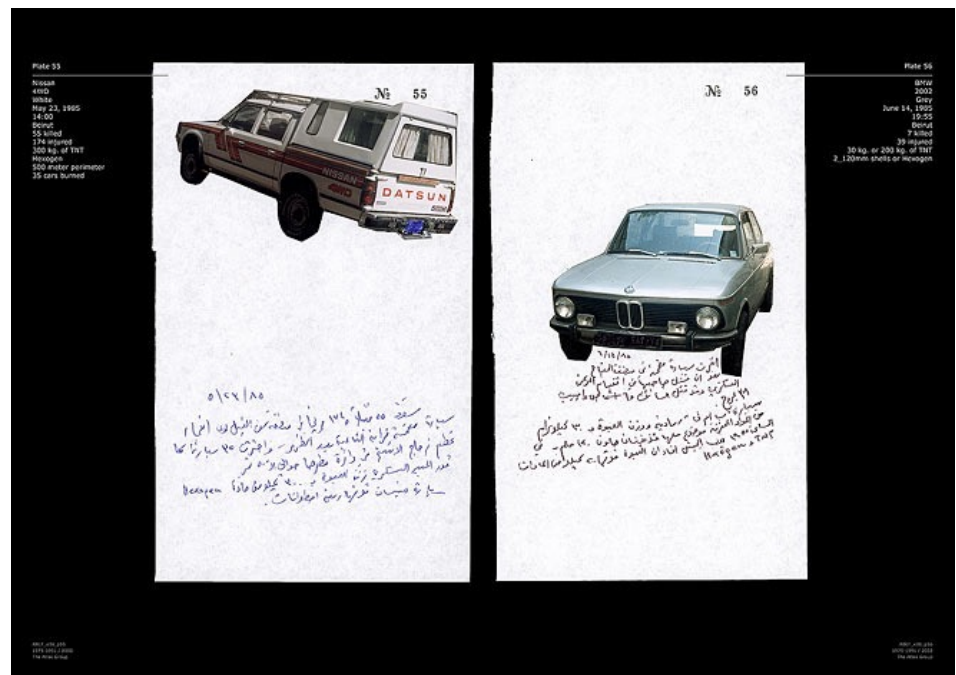


guardados são pouco comuns num arquivo de guerra. Primeiro exemplo: um inventário contendo recortes de 145 fotografias de carros, idênticos na marca, modelo, cor, aos carros feitos explodir entre 1975 e 1991, em guerras libanesas. Legendas em árabe pormenorizando a data, local, número de vítimas, perímetro de destruição e tipo de explosivo utilizado no atentado.

³²⁰ Walid Raad (nascido 1967 em Chbanieh, no Líbano) reside nos EUA.

As ‘estórias’ criadas por Raad deixam de ser ficções assim que as vemos como objectos artísticos que cruzam a zona de senso comum, a zona que todos os dias vemos no jornal televisivo, para transformarem a percepção que temos da história exótica do Líbano ou de qualquer outro país do Médio Oriente. O trabalho rigoroso de Raad continua numa procura de mediações complicadas, sofisticadas, em que alguma coisa se incrusta no real. Walid Raad usa uma profusão de meios, linguagem e procedimentos que vai buscar a diferentes contextos culturais (o museu, a academia...). O uso dos ‘artefactos académicos’ confere autoridade às suas apresentações: power-point, quadros informativos. A relação com os objectos e as imagens não é nunca a de uma mera troca ou transmissão. Os objectos são peças para o mundo, destinadas a sarar os ‘buracos negros’³²¹.

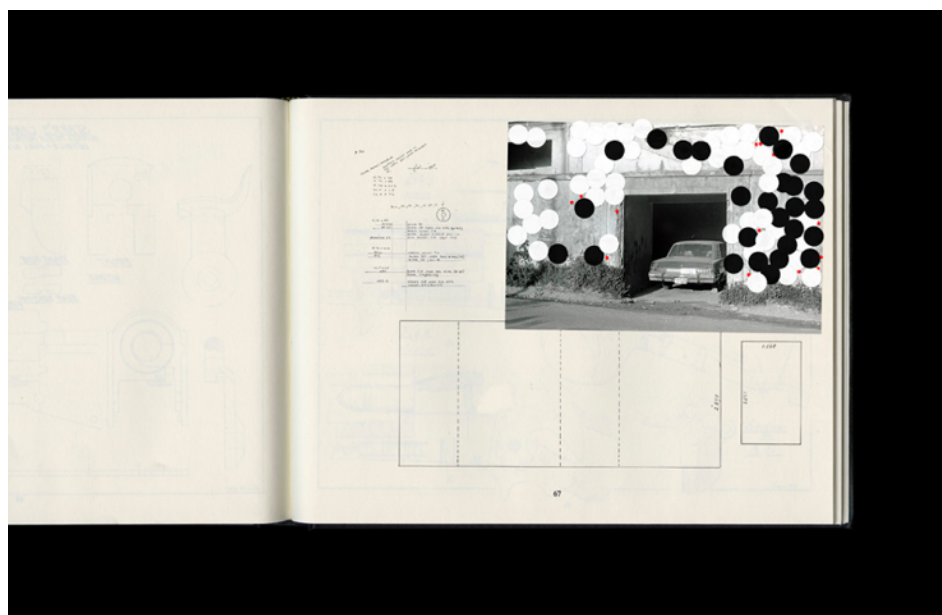
Fig. 27 - Walid Raad (Fadl Fakhouri from the Atlas Group Archive): *Already Been in a Lake of Fire: Notebook volume 38*, páginas nº 55 e 56, 1998.



Há a história dos historiadores-apostadores que Raad conta: personagens que gostam de jogar, de apostar em corridas de cavalos, mas não nos cavalos que correm, apostam antes nos documentos que ficam da corrida, mais especificamente em imagens de photo-finishing. Esses personagens apostam

³²¹ “O meu trabalho é reparar os buracos negros do mundo” Jornal Público entrevista Vanessa Rato /Walid Raad05/12/2008 - 00:00 (atualizado às 00:00 de 09/01/2009)

Fig.28 - Walid Raad/Atlas Group: *Let's be honest, the weather helped*, 1998.



em quantos frames a máquina de registo se 'enganou'. Se virmos a documentação que resulta desta recolha percebemos que a máquina nunca acerta, o nariz do cavalo fica sempre aquém ou além da linha imaginária da meta. Metáfora para o registo histórico que está sempre um pouco aquém ou além do que acontece no momento x.

A ilusão é sempre uma provocação no trabalho de Raad: a ilusão deixa e não se deixa ver. Por exemplo no Index XXV1 'Artists', de 2010, uma lista quase invisível, escrita com letras em vinil branco, mas com uma aparência oficial, de artistas libaneses do século passado "enviada por artistas do futuro...por meios telepáticos e/ou através da inserção de tecnologias futuras"³²².

Numa entrevista realizada em Lisboa a quando da exposição do seu trabalho na Culturgest,³²³ Walid Raad explicou que em parte o seu trabalho tem que ver com a transformação do mundo em informação. Para que o arquivo possa emergir tem que existir informação. O Atlas Group precisou de encontrar vestígios, de os coleccionar, para depois criar o projecto Arquivo "É

³²² <http://www.theartnewspaper.com/articles/Artist-interview-Walid-Raad-a-mediator-between-worlds/28352>. "Playful wit is spliced with serious concerns about a culture in long-term trauma and the works it produces, with Raad suggesting that "colours, lines, shapes and forms... deploy defensive measures, hide, take refuge, camouflage and dissimulate", or, as he suggests in his video at the Louvre, historical artefacts can transform in transit."

³²³ "O meu trabalho é reparar os buracos negros do mundo" Jornal Público. Entrevista Vanessa Rato/Walid Raad. 05/12/2008

a transformação do mundo em informação que permite a emergência do arquivo, porque depois [de ter a informação] é preciso pensar na sua classificação.”³²⁴ No seu desdobramento, na multiplicação de operações possíveis. O Atlas Group sabe que houve uma guerra no Líbano “que produziu traços e que alguém tem que indexá-los”. Os traços que são classificados no Arquivo não são contudo os convencionais. As classificações de uma corrida de cavalos ou informação sobre motores de carros são informação, mas lateral aos eventos, “o problema [do Atlas Group] é tratar ainda o mundo como informação, mesmo sendo informação tangencial.” Raad explica que assim que se transforma o mundo em informação já se entrou no jogo. O jogo, claro, de quem tem razões, motivos e poder para permitir que um artista saiba mais sobre o tipo de carro que explodiu e a quantidade de TNT usada do que sobre quem foram os autores ‘daquilo’.

A máquina-arquivo criada por Walid Raad combina documentos gráficos, notas, levantamentos topográficos, levantamentos fotográficos, arquivos fotográficos. Ao contrário da ‘arquivística tradicional’ qualquer registo pode ser transformado em informação arquivável, qualquer informação fornece dados. Raad não esquece os princípios de autoridade do arquivo, a proveniência, o fundo, a doação, a colecção: elementos necessários para a verificação do arquivo. Tudo pode ser transformado em informação - tudo pode ser arquivável.

A História do Líbano, que um arquivo deveria poder ajudar a escrever, está em suspenso, não há como saber o que pode ser, o que deve ser essa história, porque ainda não vencedores, nem vencidos e a instabilidade dos tempos de guerra vive-se no quotidiano. Não se escrevem manuais de História do Líbano para as crianças da escola porque não há acordo sobre essa História. Não foi possível construir a visibilidade dos documentos, dos registos em video, em fotografia ou em papel.

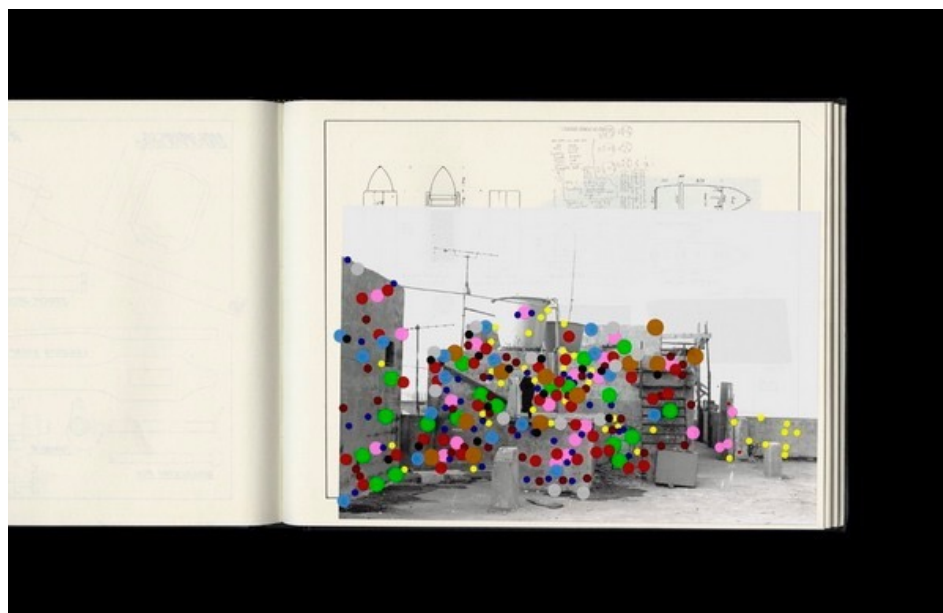
Raad/Atlas Group cria a visibilidade da qualidade documental: visível é aquilo que imaginamos como materialidade documental. Os trabalhos de

³²⁴ Idem.

Walid Raad possuem a vertigem do mise-en-abyme. Há a verdade de um mise-en-abyme. Há um documento, documentado num documento...

Por outro lado há uma espécie de vitalidade do documento do documento, o documento não perde energia na sua reprodução, o efeito ilusionista e o jogo de espelhos cria algo de diferente, que as ruínas nuas de um registo documental não teriam, são documentos salpicados de pontos e círculos vermelhos, amarelos, coloridos. Há quase uma espécie de alegria circense. Mas é risível e trágico. Os círculos e pontos identificam as marcas dos tiros e a proveniência de fabricação das balas. (Quem fabricou as balas que estão assinaladas? Ver legenda.)

Fig.29 - Walid Raad/Atlas Group: *Let's be honest, the weather helped*, 1998.



O paradoxo da guerra e do circo não pode deixar de ficar com o espectador: não voltaremos a ver as ruínas do mesmo modo. Há um momento semelhante num excerto do filme de Alexander Kluge "Notícias da Antiguidade Ideológica [Marx, Eisenstein, Das Kapital]", além passa, numa rua qualquer, há um still, percorremos os pormenores, cada pormenor é um material, uma forma, um modo de produção, o resultado de uma recepção pragmática, um desenho prévio, uma invenção. É difícil voltar a ver a rua da mesma forma distraída.

A verificação é construída dentro do documento. Não é difícil acreditar no que se está a ver, pelo contrário a máquina imagética documentada é verdadeira. É uma retórica de denotação com elementos interiores ao documento e ao arquivo. O 'documento' diz: vejam o que a fotografia mostra: mostra Y e se voltarmos à imagem lá está o Y. É a construção de uma máquina referencial dentro do documento, de uma máquina de realidade. É uma máquina que pode dar o que não foi representado, o que foi deixado inaparente embora visível: por exemplo os efeitos, as marcas de bombardeamento nas paredes nos troncos das árvores, no chão - transformado em efeito gráfico. A ficção do que já/ainda não é 'real' sublinha a perda, o nada, a negação, os buracos de balas, o vazio, os que foram engolidos pelo mar.

O jogo estético da visibilidade da guerra é dado, começa, com as evidências, parcelares, de cenas de crimes: só possuímos pedaços, índices, os carros bomba-desapareceram na explosão, só é possível ver o que resta do motor e reconstruir um conjunto de notas. São a totalidade das notas que marcam a montagem em simultâneo de 100 carros dos mais de 3000 carros que explodiram no período das guerras em Beirute. Ao recorrer à série o Atlas Group obriga-nos a fazer operações. Uma grelha, uma tabela fornece operações, dados e incógnitas para cálculos: para fazer contas aos mortos, aos quilos de explosivos, à regularidade com que as explosões ocorreram - operações não contemplativas, mas estéticas.³²⁵

Sabemos que a montagem e a colagem, vistas como formas de fractura e choque perceptivo, foram essencialmente trabalhadas pelas vanguardas; afastados da utopia vanguardista alguns dos que trabalham a partir da ideia de

³²⁵ <http://www.fact.co.uk/projects/funny,-how-thin-the-line-is-documents-from-the-atlas-group-archive/my-neck-is-thinner-than-a-hair.aspx>. Sobre a obra "My Neck Is Thinner Than A Hair: "The only part that remains intact after a car bomb explodes is the engine. Landing on balconies, roofs or adjacent streets, the engine is projected tens and sometimes hundreds of metres away from the original site of the bomb. During the wars, photo-journalists competed to be the first to find and photograph the engines. In Beirut, Walid Raad gathered one hundred photographs produced by photo-journalists from the archives of An-Nahar Research Centre and The Arab Documentation Centre." Este tipo de informação 'para-textual' acompanha os trabalhos de Atlas Group/Raad, há muitas incongruências entre as informações fornecidas. Aumentando a entropia em torno das obras.

“arquivo” usam a monotonia, a repetição a acumulação, quer dizer usam o modo arquivístico como linguagem, chamando a atenção para a massa de documentos que produzimos e para a incapacidade de estabelecermos com eles relações³²⁶. Os métodos da colagem e a montagem utilizam o choque, a fractura, procuram o estranhamento e o dinamismo, a interrupção, operam de modo sintagmático; o arquivo é serial, didático, visa a homogeneização dos

Fig. 30 - Atlas Group: *I Only Wish That I Could Weep*, DVD, 8 min., 2000. Video still.

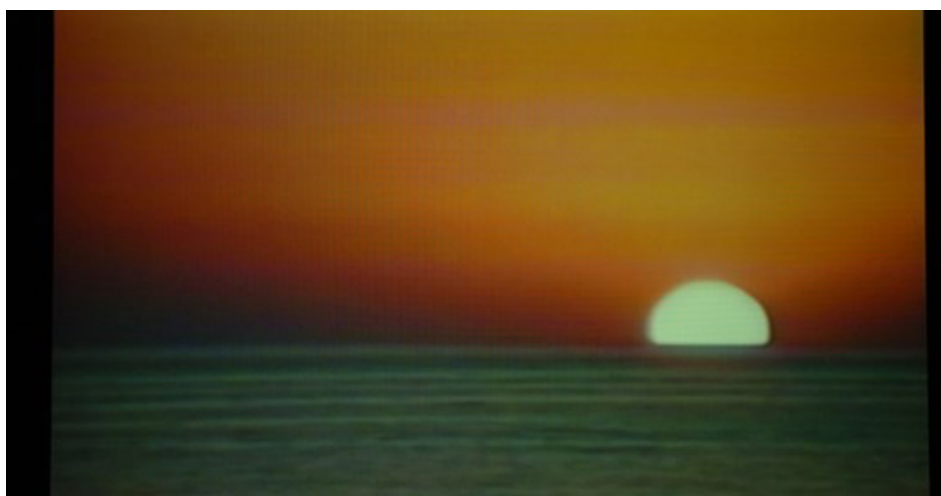


Fig. 31 - Atlas Group: *I Only Wish That I Could Weep*, DVD, 8 min., 2000. Video still.



materiais, funciona de modo paradigmático. O Atlas Group articula as duas possibilidades de modo não antagónico.

O detalhe e a imagem geral: o exercício sobre o detalhe existe e pode ser generalizado, pode ser esteticizado, a imagem geral o enquadramento é

³²⁶ Benjamin Buchloh. ver cit.

pobre, são as imagens feitas pelos voluntários do Atlas Group são imagens pobres, desinteressantes: recortadas numa correcção de perspectiva abrem a possibilidade de um exercício estético sobre a arquitectura da cidade (mas ficamos sem conseguir decidir se serão exercícios sobre o passado, ou para o futuro).

O trabalho de Walid Raad possui uma forte dimensão discursiva. As palavras são fundamentais, o discurso é fundamental, as palavras também se arquivam, mesmo que as palavras sejam as que o Dr. Farouki nos mostre nas ocidentalizadas montras de Beirute, ou na notas que um historiador escreveu em árabe: todas as palavras que entendemos e não entendemos. Os vídeos também se arquivam: O que viu o operador #17? Círculos cor de rosa. Era um colecionador de pores-de-sol.³²⁷

Renée Green num ensaio sobre as questões do arquivo pergunta “De que modo é o documento suficiente para representar essas histórias em que o que parece existir é um “fractura, uma descontinuidade... um apagamento.”³²⁸ É uma questão fundamental em Raad, a do o fracasso da história e a ‘retirada’ da tradição depois de uma grande catástrofe. Se o trabalho de Raad responde a uma história que não foi feita, responde de modo ainda mais contundente à possibilidade de ‘ressuscitar’ a tradição que se perde depois da catástrofe. Como voltar à tradição? Impossível, o trauma é sempre um vazio. A repetição? Raad explica como esse trauma ao ser tratado pela repetição mais não faz do que criar uma imagem sem reflexo real. Explica que o cinema inventou uma figura com essas características: a figura do vampiro. O vampiro é um ser com uma aparência semelhante à humana, só quando o vampiro é apanhado num espelho e a vítima vê uma única figura reflectida, a sua, percebe (com os

³²⁷ I Only Wish That I Could Weep. This video is attributed to a Lebanese army intelligence officer, Operator #17, who was assigned to monitor the Corniche, a seaside boardwalk in Beirut. From 1997, and for some unknown reason, the officer decided to videotape the sunset instead of his assigned targets. This video, donated by Operator #17 to The Atlas Group in 2002 for preservation and display, consists of a compilation of his sunset footage.

³²⁸ Renée Green: ver cita.

espectadores) que está perante um vampiro. Assim também a 'falsa' tradição: na sua superfície uma imagem, mas uma imagem incapaz de se reflectir. A tese e o texto de Jalal Toufic, 'The withdrawal of tradition past a surpassing disaster' responde à necessidade de ressurreição das imagens depois da perda da tradição e cultura: uma catástrofe quebra a tradição. Mesmo quando aparentemente a tradição é retomada depois de um acontecimento histórico traumático, ela é como um referente sem imagem reflectida torna-se "morta-viva", pronta a sugar a vitalidade e por isso é necessário que os artistas, escritores, realizadores, historiadores, religiosos, as ressuscitem. A ressurreição de uma imagem é diferente da sua apropriação ou citação... "After the surpassing disaster, while the documentation of the referent is for the future, the presentation of the withdrawal is an urgent task for the present."³²⁹. É evidente que não é uma posição consensual, para Benjamin Hutchens

"The scholar who believes that he or she has recovered forgotten memories in the dusty archive might consider that s/he has thereby confirmed the authoritative power to consign such memories to oblivion. Any research that stems from this recovery will rarely (if ever) revitalize cultural memory; instead, it will produce yet another archival "document" posted to the deadletter office. If a memory-event is "historical," if it has the (Kantian) dignity of recording history, then it must be in the archive—hence the need to record folk songs and oral narratives so that they, too, will have the dignity of "being remembered."³³⁰

o arquivo aniquila a memória transformando-a em mera documentação, o arquivo conserva mas através de um acto de destruição: destruição essa que não se apresenta no arquivo.

O arquivo do Atlas Group/Raad cria margens, outras narrativas, as formas de 'organização' parecem mimetizar as do arquivo 'maior' mas pensamos que apenas para o por em causa. Tudo pode ser arquivado, mas quando o arquivo é intensificado, quando qualquer coisa é informação, dá-se ao documento a margem de 'non-sense' necessária para o desentendimento. Criam-se objectos a-significantes, outras narrativas podem ser contadas. A exposição do 'arquivo'

³²⁹ Jalal Toufic, *The withdrawal of tradition past a surpassing disaster*. P.: 60

³³⁰ Hutchens, B C. 2007. "Techniques of Forgetting? Hypo-Amnesic History and the An-Archive." *SubStance* 36: 37–55. p.:30-40

cria processos intensivos. Tudo é político: a cor, o recorte, as imagens de 'photo-finish' de corridas de cavalos, o por-do-sol, a tipografia de uma montra, motores retorcidos que urram. Linhas-de-fuga que permitem que o arquivo maior, o da historiografia ocidental se confronte com outra máquina a funcionar. O arquivo-menor simplifica/complica o acesso, dá visibilidade e permanência a objectos que se constituem como elementos de um espaço de aparência.

CAPÍTULO 7 - O ARQUIVO MEDIÁTICO DESCODIFICADO: ESTUDOS EM ANTONI MUNTADAS

A operação central sobre o arquivo realizada por Muntadas pode ser aprendida como uma desconstrução do arquivo mediático. Partimos de um olhar não sistemático sobre algumas obras de Antoni Muntadas³³¹ para discutir questões que relacionam as práticas artísticas contemporâneas com o uso do “material-imagem” proveniente dos mass media, das colecções e arquivos.

Nas obras de Muntadas o que interessa são sempre as operações. Tradução e translação – translation – são dois termos distintos em português (no inglês equivalem-se). A questão da deslocação, da translação, da tradução, é a de fazer pensar a relação entre A e A'. O que ocorre nessa trajetória? A que operações submetemos A para produzir A'?

Por isso os elementos de partida, as imagens mediáticas, são espoletadores, motivadores que fornecem uma base (um terceiro elemento no processo que liga o artista com os espectadores) para descodificar e compreender o que o que acontece no arquivo, por exemplo na passagem de uma língua para outra, ou no interior das produções discursivas ou visuais.

Muntadas nunca se refere a uma verdade ‘profunda’, pelo que a descoberta de factores ocultos na comunicação mediática será uma espécie de paradoxo do seu trabalho. Muntadas aproxima, desacelera, compõe, para ver melhor as operações, para ver melhor com as operações dos arquivos. As superfícies são muito mais detalhadas do que um olhar distante consegue imaginar.

O empenho, como é sublinhado pelo artista, é fundamental para perceber o que está “entre”: entre os quadros, as linhas, as instituições. Este estar entre é o espaço de presença/ausência que fornece a materialidade das peças: as molduras, os écrans... os bastidores. A questão não é apenas ver por detrás, ou o que está oculto (embora isso também possa acontecer) mas ver o que está a acontecer “entre”.

³³¹ Antoni Muntadas nasceu em 1942 em Barcelona. Reside em Nova Iorque desde 1972. A partir dos anos 70, começa a trabalhar com diferentes suportes electrónicos de imagem. Uma versão deste capítulo foi publicada previamente nos Cadernos PAR.

A produção artística de Muntadas possui um cariz participativo: as operações de intermedialidade, de tradução, de propaganda, são o seu "referente", visam uma aproximação do espectador à obra através de um trabalho de atenção/compreensão das diferentes mediações.

Quer em séries anteriores, quer na série 'On Translation', encontramos-nos no interior de um processo. Por esse motivo, podemos dizer que aquilo que Muntadas produz artisticamente não visa o esclarecimento, a produção de um significado ou a representação de algo; ele procura antes conhecer a infiltração e o trabalho dos códigos. Um exemplo deste tipo de trabalho poderia ser "Political Advertisement VIII :1952–2012", realizado em conjunto com Marshall Reese, sobre as campanhas eleitorais para a presidência dos EUA. Em "Political Advertisement VIII :1952–2012", anúncios televisivos de diferentes campanhas produzidas entre 1952 e a actualidade são montados em sequência sem mais explicações. As imagens vão variando de estilo, cor, ritmo, e o efeito é o de uma acumulação que revela a colagem dos discursos políticos aos códigos estéticos de diferentes épocas. Não se procura transmitir uma mensagem anti-política ou anti-propagandística. Ao evidenciar as técnicas de produção do discurso para os eleitores, clarifica-se a importância dessas técnicas de propaganda, desses códigos na escrita e na leitura da mensagem. Nesse sentido, poderíamos dizer estar perante uma operação de metalinguagem. Arlindo Machado³³² refere duas funções da linguagem em Muntadas: a poética (da reciclagem) e a metalinguística. A metalinguagem é um segundo nível de significação da linguagem que procura uma articulação mais óbvia do significado.

A operação de metalinguagem torna "claro" o código, de modo a facilitar a apreensão do significado. Em Muntadas, a finalidade da operação de metalinguagem não é a clarificação do significado da mensagem, mas a evidência dos modos de produção/codificação dos media, dos "efeitos de verdade", dos clichés que, enquanto espectadores, aceitamos como bons. A

³³² MACHADO, A. (2002) "Muntadas entre el arte y los media." Muntadas Con/textos. R. Alonso. Buenos Aires: Ediciones Simurg: 111-116.

'metalinguagem' em Muntadas é facilitadora da apreensão do significado, mas essa apreensão revela-se secundária, o significado é o efeito de imposição de um código prévio que é unívoco. O que se revela é que o código sufocou outros potenciais sentidos que talvez fossem mais pertinentes para a nossa vida. Não há uma mensagem nova, ou a redescoberta de uma mensagem antiga e esquecida, há operações que revelam a espessura dos códigos que conformam a realidade. Quando Muntadas se diz um realista é esta a sua realidade. Antoni Muntadas é um dos pioneiros da 'media art'³³³, o que poderia fazer crer um artista essencialmente interessado no *medium* ou no aparato mediático, mas Muntadas diz-se, recusando esta 'classificação', um artista a quem interessa o real. Considera-se uma espécie de realista e descreve duas possibilidades de realismo: a dos artistas que, funcionando como mediadores da realidade, procuram o contacto directo com o referente, por exemplo, no tratamento da paisagem; e os que olham a realidade a partir de "imagens já feitas" e, trabalhando essas representações, produzem "mediascapes"³³⁴.

É esta a sua janela: o ambiente mediatizado em que vivemos proporciona a Muntadas a matéria com que trabalha. Por outro lado, o uso dos meios nas suas obras e projectos é sempre contingente: não é o uso de um medium (seja televisão, a web, o correio ou a imprensa) enquanto suporte artístico que motiva os seus projectos, mas, pelo contrário, são os projectos que acabam por solicitar o uso de um ou outro meio/suporte/ canal. Este espaço de investigação artística e de produção estética deu origem a uma obra que trabalha os media, que os 'amplia', os reduz, que os lê entre a trama ou as linhas, mas que não fica presa à especificidade de um *medium*, nem se abre a

³³³ Como refere Machado (Idem.), Muntadas não recusa a tarefa de fazer media art, porque é neste campo que algumas respostas são possíveis, dentro das/nas próprias instituições que produzem a "cultura de massas" e não fora delas.

³³⁴ Conferência de Antoni Muntadas "Sobre los medios: crítica y alternativa", [on-line] http://www.dailymotion.com/video/x4509s_muntadassobre-los-mediosscr%C3%ADtica-y_school.

uma 'remediação'³³⁵ inconsequente. Há uma dialéctica entre a crítica dos media e o uso dos próprios meios, que se vai estabelecendo de modo casuístico, proporcionando abertura suficiente aos projectos para que estes mantenham pertinência crítica e eficácia³³⁶. Assim, por exemplo, quando usa o correio, como meio de intervenção artística para pensar o modo como a fotografia jornalística de imprensa é interpretado em 'On Subjectivity', de 1978, Muntadas produz uma peça em que as imagens circulam em espaços de mediação que se relacionam, forçosamente, com diferentes contextos: imagens jornalísticas, históricas, publicadas na revista *Life* (*The Best of Life*), são enviadas a diferentes pessoas pelo correio, por onde aparentemente nunca circulariam de forma privada, e, depois de comentadas, são reenviadas ao artista. Esses contributos são organizados num registo-livro e exibidos em diferentes contextos expositivos, reaparecendo na actualidade. O dispositivo de exposição apresenta as fotos, as cartas, os envelopes e uma outra publicação: as mesmas imagens circulam num novo espaço de visibilidade pública, num novo espaço de contacto, suscitando novos comentários. Poderíamos pensar que a peça perderia eficácia à medida em que a distância histórica vai aumentando e a relação com as fotos e com os comentários 'subjectivos' vai mudando, mas novas formas de codificação vão produzindo leituras necessariamente actualizadas dessa intervenção: hoje, quando fazemos circular muito mais rotineiramente imagens públicas por caixas de e-mail privadas, não podemos deixar de considerar a ironia e algum desencanto da peça como muito certos.

O trabalho artístico de Antoni Muntadas revela o "filtro" dos muitos dispositivos da nossa vida e a nossa participação no seu funcionamento. A sua

³³⁵ Conceito de Cf. BOLTER, J. and R. GRUSIN (1997). *Remediation: understanding new media*. Cambridge, Massachusetts. refere-se ao modo como o conteúdo de um *medium* é sempre outro *medium*, oscilando entre a transparência e a opacidade, a imediaticidade e a hipermediação. Vários artistas trabalham, obviamente este conceito.

³³⁶ Quando questionado sobre o uso dos "novos media", o artista respondeu: "A palavra "novas" quer dizer que amanhã já são velhas. Novas tecnologias é um espectro de novos meios que existem, mas o que fazem é se adicionarem aos demais. Para mim é importante quando tenho um projeto e decido que meio vou utilizar. Nunca começo por isso. Mas sim com as idéias e o contexto. É a proposta em si que me leva a decidir que meio vou utilizar." Fundação Ibere Camargo (2008), "Atenção: percepção requer envolvimento! Entrevista com Antoni Muntadas".

Fig.32 - Muntadas: picture collection.



arte não procura uma espécie de experiência imediata ou uma espécie de linguagem universal.³³⁷ O seu trabalho visa produzir relações, operações, entre meios, objectos, pessoas, espaços, tempos³³⁸. Estas possibilidades operacionais vão-se relacionando, em cada nova apresentação, com as abordagens do contexto e do tempo histórico em que se exibem. A complexidade da leitura das intervenções de Muntadas relaciona-se com o carácter operacional das peças envolvendo diferentes pessoas, instituições, espaços, com a "falta de estilo" e a sua especificidade. A nossa análise centra-se numa intervenção da série 'On Translation' (1995 - até ao presente). A série é composta por diferentes projectos, alguns dos quais vão sendo reapresentados, em diferentes contextos, com significativas variações. Adiante discutimos a peça 'The Picture Collection', que está encaixada numa intervenção da série 'On Translation', salientando alguns aspectos que nos parecem importantes no trabalho do artista. Interessa-nos 1) o modo como as

³³⁷ "I want to dispel the notion that when art mediates, it makes us all just human. I want to challenge the idea that art does not mediate. That it speaks directly. Or, that when art speaks it does so in a universal "nonlanguage." A afirmação de Barbara Kirshenblatt-Gimblett no seu ensaio 'Confusing Pleasures' é, cremos, partilhada pelo artista. , MUNTADAS, O. ROFES, et al. (1999). Muntadas : On Translation: the Audience. Rotterdam, Witte de With, Center for Contemporary Art.

³³⁸ Como diz Arlindo Machado "O que Muntadas faz é um exercício de objectivação e subjectivação das imagens, ao submete-las a um processo de circulação e multiplicação de pontos de vista." O que interessa são os dispositivos de imagem, formas de produção, circulação e recepção.P.:115

imagens preservadas, produzidas pelos meios de informação visual, são reutilizadas pelo artista; 2) perceber como essa prática se enquadra nas práticas de apropriação em arte; 3) de que modo evoluiu de uma “metalinguagem” para uma prática artística intervencionista.

IMAGENS PRESERVADAS

De modo diferentes das imagens de arte, que possuem características que tradicionalmente se ligam a uma experiência de posse e valorização material e simbólica que as conserva, as imagens produzidas pelos mass media são marcadas pela sua actualidade, imediaticidade e volatilidade, por um sentido de urgência (muitas vezes manipulado) e pelo consumo. Embora ao longo do século XX estas distinções tenham sido abaladas pelas técnicas de reprodutibilidade, essa “ideologia” mais ou menos cristalizada continuou presente. As questões artísticas ligadas à apropriação, citação e uso de imagens dos media sublinharam a interrogação sobre o valor político e económico das imagens dos mass media e da arte. Diferentes artistas usaram de modo mais ou menos óbvio imagens dos media, inscrevendo o consumo, a informação e o quotidiano na arte ³³⁹. ‘The Picture Collection’, o trabalho que usamos aqui como objecto de análise, é uma intervenção de Muntadas na publicação ‘On Translation: The Audience: The Publication’³⁴⁰. ‘On Translation: The Audience’ foi apresentado entre 19 de Outubro de 1998 e 7 de Novembro de 1999 em Roterdão. Em cada mês desse ano um placard móvel era colocado num espaço de passagem entre uma instituição artística ou cultural da cidade e o exterior público. O placard apresentava sempre um tríptico de imagens que articulavam uma obra, um mediador e um público. No final, os trípticos foram apresentados no Witte de With com mais um tríptico criado para esse espaço³⁴¹. Na ‘The Picture Collection’ são usadas 17 imagens, sem legendas, do arquivo da New York Public Library, interpoladas uma em cada 3 folhas. Não é uma intervenção de grande impacto estético, é pobre, imagens vulgares de

³³⁹ Vejam-se, por exemplo, as obras fortemente políticas de Hans Haacke.

³⁴⁰ Muntadas : On Translation 150-155.

³⁴¹ Idem., pp.:130 e seg.

revistas, com pouca qualidade, gente anónima que lê, toca piano, faz fila para uma exposição, um público com óculos 3-d, um grupo que ouve uma palestra.

São reproduzidas sem qualidades especiais, a preto e branco, reenquadradas no limite da página, imagens banais. Não contam uma história, nem são uma amostra coerente do arquivo da New York Public Library.³⁴² Vieram da colecção da biblioteca para a “colecção” de Muntadas e, daí, para as páginas desta publicação.³⁴³ Porque foram estas as imagens escolhidas para a “colecção” de Muntadas? Como é que as olhamos na sua banalidade estética? Para o historiador K. Pomian,³⁴⁴ as condições que um objecto de colecção tem de satisfazer são “[...]que esse objecto seja útil ou esteja carregado de significado, [privados] destas condições são privados de valor; de facto, já não são objectos, mas desperdícios. As imagens da colecção de Muntadas servem uma função, esse é o seu valor. De resto são desperdícios. Se a semântica ajuda a classificar os grupos de imagens, a sua evidente banalidade só poderia ser funcionalizada se fosse possível activar a percepção dos leitores. Neste caso, Muntadas apela a essa percepção através de um efeito de espelho: aquelas imagens reflectem a imagem de um público empenhado em qualquer coisa. Um público que vê, lê ou ouve, que procura o calor do grupo, ou a concentração de um canto solitário, ou o abraço amoroso, como nas fotos seleccionadas, mas que não se vê a ser visto como objecto de interesse para alguém. As audiências vêem algo, mas não se vêem a si mesmas. Somos nós enquanto massas. “The Picture Collection” compõe-se de imagens fotográficas datadas, imprecisas, familiares ou quase exóticas; é através de uma operação de resgate que aquelas imagens deixam de ser desperdícios, elas fazem algo (mesmo que sejam imagens pobres, ou talvez

³⁴² É uma colecção de milhares de fotografias. Uma selecção de cerca de 700 000 estão digitalizadas on-line em <http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/index.cfm>. Este arquivo é estudado como um caso de contaminação e dificuldade de categorização das imagens fotográficas dentro das instituições culturais pelo crítico Douglas CRIMP no ensaio “The Museum’s Old / The Library’s New Subject”. 1993. On the Museum’s Ruins.

³⁴³ “The images presented along the book have been selected by Muntadas according to key words (‘audiences’, ‘spectators’, ‘readers’, ‘listeners’) from the collection of the New York Public Library.” MUNTADAS, O. ROFES, et al. (1999). Muntadas: On Translation: the Audience.

³⁴⁴ POMIAN, K. 1984. Colecção. Enciclopédia Einaudi.

por isso mesmo), recordam-nos a nossa condição de espectadores anónimos. Alguém “nos” fotografou de modo anónimo a ver um quadro, a ouvir uma lição: é documentação banal em imagens de todos os dias. É uma operação que permite a constatação de que somos leitores, espectadores e ouvintes, mas não estamos atentos à imagem que fazem de nós. Somos diferentes

Fig. 33 - Muntadas *picture collection*.



daqueles que estamos a ver? A dimensão de espectador é menos passiva do que podemos imaginar. Numa destas fotos vemos um cinema ao ar livre, um público de automóveis, no ecrã, Charleston Heston é Moisés dirigindo-se a uma audiência invisível. As audiências existem? As estatísticas dizem que sim. Cada imagem seleccionada poderia servir para contar uma estória diferente sobre o público. As colecções de imagens fazem parte integrante dos trabalhos de Muntadas, imagens recolhidas dos espaços de difusão: revistas, jornais, livros, imagens da televisão e do cinema. Mas também imagens que sinalizam o espaço quotidiano, por exemplo, as das brochuras de segurança dos aviões em que Muntadas viaja, e que coleciona desde os anos setenta, ou as recolhas fotográficas da “sinalética” usada nos wc’s. Imagens que vemos todos os dias.

ARTE E APROPRIAÇÃO

As imagens existem, repetem-se com variações, são analisadas e podem ser utilizadas de forma estética de modo a tornarem-se veículos para as operações de percepção. Uma arte da apropriação que faz uso da informação visual prévia é algo que encontramos de modo recorrente na arte do séc. XX. Várias questões, estéticas, económicas, culturais, legais são colocadas por este tipo de prática artística. Por exemplo, o modo como essa prática questiona a representação/apresentação; uma coisa deixa de estar em lugar doutra, passa a estar por si própria, conduzindo a uma reavaliação das condições e intenções do fazer artístico. Ou, outro exemplo, podemos ver a imagem apropriada na sua condição de 'ready-made', sublinhando o facto de que as imagens dependem sempre das circunstâncias em que se encontram. É uma arte que insiste nas relações fortuitas - de desejo, inconscientes ou conscientes, de recordação, de alheamento - que mantemos com as imagens. Revemos nas obras de apropriação as multiplicações, a possibilidade de escrever com imagens, o mesmo e a diferença significativa de uma mudança de contexto, de espaço, de tempo-duração. A apropriação cria uma linguagem-imagem muitas vezes feita de clichés, não muito diferente da linguagem-palavra. O modo como são usadas, tanto como o que nos dizem, fazem com que sejam objectos estéticos. As imagens (fixas e em movimento, os sons e as palavras) do nosso colectivo produzem efeitos ao serem resgatadas dos espaços de armazenagem (de arquivo, de colecção) para os espaços temporalmente específicos da intervenção artística.

Numa intervenção didáctica em Granada,³⁴⁵ em 2008, para um público de estudantes, Muntadas falou das suas afinidades com John Heartfield, com Michelangelo Antonioni, com The Ant Farm. A sua aproximação a cada um destes artistas deixa pistas de leitura para a sua prática artística. Podemos procurar outras imagens de um "álbum de família" empenhado na crítica política, social, económica, institucional. Por exemplo: a colagem de Richard

³⁴⁵ Conferência de Antoni Muntadas "Sobre los medios: crítica y alternativa", disponível em: http://www.dailymotion.com/video/x4509s_muntadassobre-los-medioscr%C3%ADtica-y_school

Hamilton, 'Just what is it that makes today's homes so different' (1956); o artigo de Dan Graham, 'Homes for América' (Arts Magazine, Dez.-Jan. 1966-67); a colecção de Marcel Broodthaers, 'Musée d'Art Moderne, Département des Aigles' (várias apresentações, 1968-1971); Victor Burgin, 'What does possession mean to you?' (Poster, 1000 cópias coladas nas ruas do centro de Newcastle upon Tyne, 1976). São muitas as aproximações possíveis, mas uma é importante: nenhuma destas obras se fecha no ciclo da auto-referencialidade.

"A PERCEÇÃO REQUER EMPENHO": UMA PRÁTICA ARTÍSTICA INTERVENCIONISTA

"Aquilo que não entra em você sensorialmente, virá pelo processo intelectual. Mas nunca há uma confrontação intelectual a priori. Isso pode acontecer com um texto, mas não com um espaço tridimensional, um ambiente, uma instalação ou ainda num livro com imagens".³⁴⁶ Os trabalhos de Muntadas usam a apropriação, fragmentação e reenquadramento de texto e imagens. São trabalhos artísticos que visam a experiência estética e a transformação do que é mostrado, operando entre o que é dito e não-dito, entre visível e invisível, entre espaços.³⁴⁷ Diz Muntadas:

"O meu trabalho funda-se sobre fenómenos contemporâneos. Do exterior social ao interior pessoal, a informação pública é filtrada e torna-se uma informação privada. Reajo um pouco à informação tratada pelos media, como a uma reacção química... Interiorizar o que vem do exterior é um aspecto fundamental da pesquisa e da preparação do trabalho, o que representa um processo lento." ³⁴⁸

Alguns comentadores ³⁴⁹ do trabalho de Muntadas falam de um trabalho de desaceleração dos media. A sensação de desaceleração existe como um desdobramento das relações presentes nos materiais visuais, mas sente-se

³⁴⁶ Palestra de Muntadas ("Espaços da memória", Centro Cultural São Paulo – 15/10/05), disponível em: [http:// forumpermanente. incubadora.fapesp.br/ portal/.painel/palestras/integra_muntadas](http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.painel/palestras/integra_muntadas)

³⁴⁷ Estas dualidade são salientadas, por exemplo, por Anne-Marie Duguet.

³⁴⁸ Palestra de Muntadas ("Espaços da memória". Centro Cultural São Paulo – 15/10/05), disponível em: [http:// forumpermanente. incubadora.fapesp.br/ portal/.painel/palestras/integra_muntadas](http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.painel/palestras/integra_muntadas)

³⁴⁹ MORGAN, R. 'Actividade de abrandamento dos media'. Muntadas, A. and R. Alonso (2002). Muntadas : con-textos : una antología crítica.

mais uma forma multiplicada por outras possibilidades (que não as dadas pelo funcionamento dos media), do que propriamente uma forma lenta. Há artistas da lentidão, não é esta a estratégia de Muntadas: há uma espécie de secura, de objectividade no 'zoom-in' para a espessura do medium (por exemplo, 'Between the lines', 1979) que revela outras possibilidades para experienciar os media, ou a cidade, ou o museu. Aquilo que torna o seu trabalho pessoal é, não um estilo,³⁵⁰ mas um conjunto de assuntos, projectos, de processos de trabalho, de estratégias. Os espaços de construção de uma aparência visual são importantes na medida que permitem a prossecução dos projectos, são um meio e não um fim. Por vezes, a finalidade da obra é trabalhar a nossa implicação.

Isso acontece em intervenções desafectadas, como 'The Picture Collection', ou, por exemplo, como no trabalho "Gestos", uma intervenção na revista brasileira Galáxia: "Gestos é uma série de fotos que o artista catalão Antoni Muntadas realizou durante a guerra do Iraque. Trata-se da reciclagem de fotos veiculadas em jornais aos quais o artista teve acesso. O recorte é preciso: gestos e poses através dos quais George W. Bush, Tony Blair, Saddam Hussein, Collin Powell, Jacques Chirac, Gerhard Schroeder, S. Berlusconi e tantos outros políticos marcaram sua presença e identificaram seus posicionamentos em relação ao conflito"³⁵¹ Os gestos são de diferentes protagonistas políticos, o contexto é o da guerra do Iraque. É um discurso sem voz, com gestos repetidos e gestos originais: a quem pertence esse gesto que se apresenta em diferentes imagens? Outros artistas fizeram trabalhos semelhantes, por exemplo, Hans-Peter Feldman, de apropriação de imagem e recorte de gestos, a diferença em "Gestos" está na apresentação no espaço de uma revista, numa grelha que podemos comparar, numa pauta que

³⁵⁰ O estilo é algo que Muntadas julga mais ou menos irrelevante: "Não estou interessado no estilo; estou interessado no discurso do trabalho, e, por isso, às vezes

os trabalhos podem ser visualmente muito diferentes. É algo que não me preocupa, muito pelo contrário."

³⁵¹ Muntadas, A. (2003). "Gestos". In Galáxia : revista transdisciplinar de comunicação, semiótica, cultura.

Fig.34 - Antoni Muntadas: *Gestes*, 2003.
 Projecto publicado na revista *Galáxia*.
 Revista do Programa de Pós-Graduação
 em Comunicação e Semiótica, nº 6, 2003,
 pp. 232-240.



podemos ensaiar e na especificidade do contexto histórico. De algum modo, um exercício com um objectivo semelhante ao “The Picture Collection”, ou seja, vermos uma espécie de anonimato em que ecoa a nossa dimensão colectiva, pública e política. Muntadas explica o modo como desenvolve os seus trabalhos:

“ [...] trabalhos são construções e que variam de um para o outro. Eles seguem um processo parecido, que é esse processo de tempo, em que há uma série de fases que vão se desenvolvendo. As enumero antes:

- verificação de contexto,
- uso do meio : a priori, nunca parto de um meio, o meio se decide durante o processo. Ou seja, eu não começo um projecto estabelecendo se vai ser uma série fotográfica, um livro, elementos arquitetónicos, pois isso se desenvolve a partir do processo, pois chega um momento em que há uma química, em que se cria um curto-circuito em que estabelece o tipo de exibição.”³⁵²

Por exemplo, referindo-se a um projecto pertencente à mesma série “On Translation: Trem Urbano”³⁵³ de 2005, Muntadas explica que as “estratégias de apropriação, handy-made, etc., existem, mas eu creio que são coisas mais

³⁵² [http:// forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.painel/palestras/integra_muntadas](http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.painel/palestras/integra_muntadas)

³⁵³ Jack Delano (1914 –1997) foi um fotógrafo norte-americano da Farm Security Administration, estabelecido desde 1946 em Porto Rico.

Fig.35: Muntadas: *On translation: el Tren Urbano*, 2005.
Encarte de jornal, dimens. 28x43 cm; 12 pp.; 5000 exemplares.



complexas do que apropriar-se.”³⁵⁴ Muntadas não escolhe primeiro as imagens de Jack Delano, e depois o contexto dado por Porto Rico, mas o contrário. A leitura é assim bastante mais problemática, o que é específico torna-se parte do contexto geral, accionando diferentes níveis de leitura. Se o nosso primeiro contacto com as obras de Muntadas é estético, de imediato surgem as questões sobre a relação das peças com o “real”: “Estou de acordo que há em meu trabalho uma série de estereótipos: sociologia, o distanciamento com a questão visual, etc. Eu assumo tudo isso, porque é parte da tradução ou da interpretação. [...] Em parte, faço os trabalhos para tentar entender como funcionam as coisas. Eu acho que a arte segue sendo meio de conhecimento.”³⁵⁵

Na série ‘On Translation’, a tradução é o conceito que permite interrogar não só as questões formais, materiais e políticas da nossa linguagem-ambiente, do nosso meio, mas também trabalhar com diferentes elementos de texto e imagem. É a geográficos. transformação que as linguagens (a

³⁵⁴ *Idem.*

³⁵⁵ http://iberecamargo.org.br/content/revista_nova/entrevista_integra.asp?id=211

tecnologia, os media) operam de uma coisa noutra que é vital no processo de comunicação artístico. O artista cria um espaço estético e crítico de relações quase óbvias, expõe a faceta banal de uma estética ligada ao quotidiano, ao social, que depende de operações de leitura concretas. É nesse espaço que Muntadas define os estados transitórios que lhe interessam. Há um momento que faz impulsionar a série 'On Translation': num workshop em que o artista participa, alguém está a fazer uma tradução simultânea e aquilo que na língua de partida é sério, ou neutro, resulta algo divertido na língua de chegada. Este(s) espaço(s) de transitoriedade, com os seus desvios e os seus deslizes, é o espaço artístico de Muntadas. É nesse estado movente que podemos testar a nossa condição de espectadores empenhados³⁵⁶. O empenho, como é sublinhado pelo artista, é fundamental para perceber o que está "entre": entre os quadros, as linhas, as instituições. A questão não é apenas ver por detrás, ou o que está oculto (embora isso também possa acontecer), mas ver o que está a acontecer "entre". Muntadas coloca a questão da produção artística como fundamentalmente participativa: as operações de intermedialidade, de tradução, são a sua matéria, visam uma aproximação do espectador ao mundo através de um trabalho de atenção.

³⁵⁶ "Atenção: a percepção requer empenho" é uma intervenção textual-visual do artista, que tem sido usada em diferentes línguas e espaços geográficos.

CONCLUSÕES

“Nunca há um documento da cultura que não seja, ao mesmo tempo, um documento da barbárie. E, assim como ele não está livre da barbárie, assim também não está o processo da sua transmissão, transmissão na qual ele passou de um vencedor a outro. Por isso o materialista histórico, na medida do possível, se afasta dessa transmissão. Ele considera como sua tarefa escovar a história a contrapelo.” Tese VII, Walter Benjamin

Nesta conclusão daremos conta do termo a que esta investigação conduziu e do caminho nela percorrido. Procuraremos ainda, complementarmente, apontar direções futuras para a investigação. Mas, comecemos por um breve exame dos precedentes desta investigação.

Esta investigação começou com o termo de outra, uma dissertação de mestrado sobre as Re-fotos de Fernando Lemos. Quando estudámos a obra fotográfica de Fernando Lemos chegámos a alguns conceitos e distinções que na realidade não nos satisfaziam. Movíamos-nos então num quadro que podemos designar como “esteticista” de compreensão da obra, quadro que não permitia iluminar a dimensão radicalmente política de algumas obras de arte. Os conceitos operativos que usávamos então eram os de “documento” e “obra”. Assim como o historiador tradicional converte a obra em documento também o artista converteria, mas pelo contrário, o documento em obra. Essa hipótese inicial fracassava diante da radicalidade dos gestos políticos do artista. O seu gesto é estético, noético e político. Esse quadro interpretativo “esteticista” fracassava também diante da necessidade de compreender a história, e o modo como esses gestos participam da construção de uma história. Documentar e transmitir são duas operações materiais históricas. São operações que constituem tangivelmente um “arquivo” histórico. Procurámos agora pensar o tempo histórico através do conceito arquivo, e as práticas artísticas como usos singulares desse arquivo. Mas, o enquadramento é agora resolutamente político. Essa necessidade deriva, parece-nos, do próprio objeto a investigar.

A investigação aqui apresentada nasceu de uma motivação pessoal (já apresentada), mas ela confina com um problema comum político e também a

um interesse comum. Esta investigação insere-se num atual interesse pelo tema do arquivo, interesse que é testemunhado por várias publicações recentes. Nem sempre tivemos acesso a essas publicações e nem sempre tivemos acesso (presencial) às obras artísticas. Estas limitações da investigação foram suficientemente contornadas pela consulta da bibliografia fundamental e pelo acesso a comentadores e a fontes secundárias, entrevistas a Raad, Muntadas e Sekula e catálogos sobre as suas obras. cremos, por isso, que esta investigação pode constituir-se eventualmente como um material significativo para outras investigações, e por outros investigadores.

Esta investigação do “Programa de Artes Visuais e Intermedia” é uma investigação de carácter teórico, requerendo uma metodologia de confrontação e crítica bibliográfica e de estudos de caso. Usamos pois uma metodologia própria das Humanidades. O nosso objeto de estudo é constituído pelas práticas de uso do arquivo por três artistas contemporâneos: Allan Sekula, Walid Raad e Antoni Muntadas.

O uso artístico e político do(s) arquivo(s), ainda que diferenciado nos três artistas, forneceu-nos um campo para a problematização e a conceptualização teóricas do que significa hoje, ou seja na atualidade, um espaço de aparência política. O arquivo constitui, ainda que parcialmente, um espaço de aparência política. E isto em dois sentidos: no arquivo inscreve-se o ‘marco’ e o marcante e define-se um espaço do ser-em-comum, um espaço historicamente delimitado. É um regime de visibilidade e permanência. Por isso, as novas abordagens da história obrigam, assim o cremos, a pensar as linguagens do arquivo. Ou seja, longe da disciplina e metodologia arquivística dos historiadores tradicionais os artistas possuem outra relação com o tempo histórico e com o arquivo histórico. Inquietou-nos sempre a forma como os artistas olham para o “isto foi” do passado renunciando a qualquer ficção de linearidade histórica. Inquietou-nos sempre o modo como o uso do arquivo – ou de diferentes aspetos do arquivo pelos artistas – é revelador de outro tempo e de outras formas de ação nesse tempo. Como escreveu Arendt a tarefa do presente é a de restaurar o sentido do passado fora do quadro

interpretativo da tradição. Por isso só é possível uma história fragmentária, que atualiza o potencial desses momentos-fragmentos passados para iluminar o nosso presente. Inevitavelmente colocam-se várias questões: O que fazem esses usos (artístico e político) ao arquivo? Como é que estas diferentes formas de uso do arquivo iluminam o nosso presente? Que passado é ativado por elas? Como se inscrevem esses usos na aparência política? Damos a estas e a outras questões a forma sintética e mais operativa de uma hipótese.

A nossa hipótese, sinopticamente, é que estas práticas artísticas, através de operações de dissensão, introduzem na aparência pública regimes menores de visibilidade e permanência. Com operações artísticas distintas, por um lado, criticam os regimes predominantes de visibilidade e permanência, por outro abrem pelo seu trabalho uma outra, 'menor', visibilidade e permanência.

Apesar das muitas diferenças existentes entre os trabalhos dos três artistas podemos encontrar um denominador comum. O denominador comum aos três artistas é uma prática artística e política de dissensão sobre o arquivo. Usamos o conceito de Jacques Rancière para dar conta de um movimento literal – a dissensão é a primeira liberdade, como afirma Arendt – mas também um movimento estético e noético presente nestas obras: inauguram outro sentir e outro pensar. É nessa outra e desviante "partilha", partilha do sentir e do pensar, que operam os nossos três artistas. Essa é a fragilidade e força destes trabalhos. Eles não alteram tanto os estados do mundo como incitam as subjetividades a um movimento de desterritorialização, para usar os termos de Gilles Deleuze, ou seja, a um movimento que não é capturado pela lógica imobilizadora das identidades estabelecidas por um sensível partilhado.

A tese apresenta-se dividida em duas partes. Na primeira parte estabelece-se o problema e esclarecem-se as distinções e os conceitos que serão operacionalizados. Na segunda parte estudam-se casos singulares de uso (artístico e político) do arquivo e propõem-se novos conceitos para compreender esses usos. Nos três artistas a visibilidade e a permanência da aparência pública são reformuladas.

A primeira parte encontra-se dividida em quatro capítulos. No primeiro capítulo, alinhamos a nossa reflexão com a de Rosalyn Deutsche de modo a problematizar o espaço e a esfera pública. Articulam-se os conceitos “espaço de aparência”, “visibilidade” e “permanência” no quadro de uma teoria política da história. Estes três conceitos formam conjuntamente com o conceito de dissensão/desentendimento o enquadramento teórico geral da investigação. Assim como os três primeiros conceitos surgem de uma releitura³⁵⁷ de Hannah Arendt o conceito dissensão/desentendimento é apropriado dos trabalhos de Jacques Rancière. O conceito dissensão/desentendimento permite compreender num espaço de aparência a emergência da política, como agir disruptor do comum.

Seguidamente apresenta-se o conceito arquivo como um regime histórico de visibilidade e permanência e introduz-se a questão das práticas artísticas sobre o arquivo. A sequência dos dois últimos capítulos da primeira parte da tese é marcada pela passagem de uma tematização do arquivo maior para o arquivo menor. O primeiro, o arquivo maior, é um arquivo homogeneizador e identitário, o segundo resulta das práticas artísticas de dissensão.

Na análise dos estudos de caso propomos três conceitos novos para compreender as práticas de uso do arquivo pelos artistas selecionados. Não demos conta das múltiplas estratégias de resistir ao arquivo maior. Tentámos antes apreender e compreender o gesto operativo central que anima as obras de Sekula, Muntadas e Raad. Por exemplo, em qualquer um dos artistas por nós tratado existem elementos que transitam de uma obra para outra, que são apropriados num processo contínuo. Esse processo pode ser entendido como mais uma estratégia de resistência ao arquivo maior, alargando o marco de leitura/visibilidade das obras. Walid Raad apresenta uma prática de sobre-arquivamento, e com esta a possibilidade de intensificar a máquina arquivística, criando documentos excêntricos e plausíveis em simultâneo, funcionando como uma ‘fuga’ ao arquivo historiográfico ocidental. Antoni

³⁵⁷ A releitura dos conceitos propostos por Hannah Arendt foi feita através de um ponto de vista fornecido por Jacques Rancière. Fundamentalmente, o conceito “comum” do autor permitiu rever as análises de Arendt.

Muntadas segue uma prática de descodificação do arquivo mediático. O seu trabalho projectual fornece os elementos metalinguísticos para pensar a relevância e os constrangimentos dos códigos mediáticos, sendo um trabalho dentro das instituições o trabalho de decifração através de operações artísticas revela a necessidade de confronto com o contexto. Allan Sekula desenvolve uma prática de produção de “imagens” inarquiváveis. O arquivo que procura tornar ‘menor’ é o arquivo do ‘poder’, o arquivo em sentido foucaultiano de constrangimento dos gestos e dos corpos (a que chamamos institucional, por estar tão consolidado historicamente). Através de um ‘realismo crítico’, e dos seus ensaios imagéticos, Sekula resiste dentro da política governação, da ‘polícia’, à possibilidade de ‘engordar’ o arquivo da dominação.

Os três autores permitem compreender outra distribuição da visibilidade e permanência. Dizemos “outra” distribuição porque é uma distribuição que se opõe, se desvia, conflitua com o arquivo maior. O “arquivo maior” é um arquivo histórico e cultural, homogeneizador e identitário. Quer seja o arquivo institucional visado por Sekula, quer seja o arquivo mediático visado por Muntadas, quer seja o arquivo disciplinar ocidental de Raad trata-se sempre de figurações desse arquivo maior. Mas, o gesto dos artistas não é apenas crítico, minando o arquivo maior. O gesto é também afirmativo. Apesar de serem gestos de dissensão, os gestos dos artistas – descodificar o arquivo, criar o inarquivável ou sobrearquivar - são gestos que fortalecem um espaço do aparecer político. Porquê? Porque abrem o espaço de aparência a presenças estranhas e em segundo lugar porque fortalecem um pensamento crítico. Apresentam uma história provisória e menor feita apenas dos lances em que essa história é contada, a contrapelo.

Figura	Página
1	15
<p>Allan Sekula: Retrato da pintora Lubov Khoudyakova no seu estúdio, Novorossisk, 1998/2000. Da série <i>Titanic's wake</i>; díptico, dimens. 173x66 cm.</p>	
2	57
<p>Allan Sekula and Noël Burch: <i>The Forgotten Space</i>, 2010. Film still. Film essay; Film essay; realização: Allan Sekula & Noël Burch, dur. 112 min..</p>	
3	81
<p>Atlas Group / Walid Raad: <i>Sweet talk: a Photographic Document of Beirut</i>, 2002. Plates 1, 2, 3 e 4.</p>	
4	111
<p>Atlas Group/Walid Raad: <i>Files Type AGP</i>. Mixed media. [s.d]. <i>Type AGCP files</i> designa os documentos que foram produzidos pelos elementos do Atlas Group.</p>	
5	120
<p>Capa de publicação de Rudolfo Xavier da Silva: <i>Os Reclusos de 1914</i>. Estudo Estatístico e Antropológico, 1926. Edição: Lisboa, Oficinas Gráficas da Cadeia Nacional.</p>	
6	120
<p>Joshua Benoliel: negativo 22474, Penitenciária de Lisboa; 5 Fevereiro 1913. Cerimónia de abolição do capuz na penitenciária de Lisboa. Esta fotografia realizada no anfiteatro da penitenciária de Lisboa mostra um momento prévio à cerimónia de abolição de obrigatoriedade de utilização do capuz.</p>	
7	121
<p>José Luís Neto: da série 22474, 2000. Impressão sobre papel, gelatina e prata; dimens. 41x31 cm.</p>	
8	123
<p>José Luís Neto: da série 22475, 2003. Impressão sobre papel, gelatina e prata. Dimens. 41x31 cm.</p>	
9	124
<p>Daniel Barroca: Verdun, 2003. Dv pal, b/w, stereo, 9'. Film stills.</p>	
10	125
<p>Daniel Barroca: Verdun, 2003. Daniel Barroca: <i>Soldier Playing with Dead Lizard</i>, 2008. Film still. (ed.). Berlin: Künstlerthaus Bethanien, Fundação Gulbenkian.</p>	

Figura		Página
11	Daniel Barroca: <i>Soldier Playing with Dead Lizard</i> , 2008. 8 channel video installation, dv pal, b/w, sound, loop. Registos montagem da exposição em: Küntlerhaus Bethanien, Berlin, 2009; CIAJG, Guimarães, 2013.	126
12	Autor não identificado: fotografias do campo de Terezin. Fotografias (díptico) publicadas em W. G. Sebald (2001) <i>Austerlitz</i> . Lisboa: Teorema. Pp. 262, 263.	128
13	Daniel Blaufuks: <i>Terezin</i> , 2007. Dimens. 80x100 cm.	128
14	Daniel Blaufuks: <i>Terezin</i> , 2007. Dimens. 100x160 cm.	129
15	Daniel Blaufuks: <i>Terezin</i> , 2007. Dimens. 100x160 cm.	129
16	Daniel Blaufuks: <i>Sob Céus Estranhos</i> , 2007. Livro e dvd. Lisboa: Tinta da China.	130
17	Daniel Blaufuks: <i>Sob Céus Estranhos</i> , 2007. Livro e dvd. Lisboa: Tinta da China.	130
18	Daniel Blaufuks: <i>Sob Céus Estranhos</i> , 2007. Livro e dvd. Lisboa: Tinta da China. Página do sítio do artista na internet, disponível em: http://www.danielblaufuks.com/webmac/uss/index.htm	131
19	Allan Sekula: <i>Crew portraits from the series Ship of Fools</i> , 1999-2010.	137
20	Walker Evans: <i>Labor Anonymous</i> , 1946. Portfolio publicado na revista <i>Fortune</i> , November 1946, pp. 152-53.	139
21	Allan Sekula: <i>Untitled Slide Sequence</i> , 1972. Dimens. 192,1 x 272,4 cm.	140
22	Walker Evans: <i>Alabama Cotton Tenant Farmer Wife</i> , 1936.	141

Figura		Página
23	Allan Sekula: da série <i>Aerospace folk tales</i> , 1972.	141
24	Allan Sekula: da série <i>Waiting for Tear Gas</i> , 1999 / 2000. Fotografia da sequência de 81 diapositivos, 35 mm.	142
25	Allan Sekula, <i>Marea: Volunteer watching, volunteer smiling (Isla de Ons, 12/19/02)</i> . Da série <i>Black Tide / Marea Negra</i> , 2002-03.	143
26	Walid Raad : <i>Missing Lebanese Wars</i> , plates 1-2, 1998.	150
27	Walid Raad (Fadl Fakhouri from the Atlas Group Archive): <i>Already Been in a Lake of Fire: Notebook volume 38</i> , páginas nº 55 e 56, 1998.	151
28	Walid Raad/Atlas Group: <i>Let's be honest, the weather helped</i> , 1998.	152
29	Walid Raad/Atlas Group: <i>Let's be honest, the weather helped</i> , 1998.	154
30	Atlas Group: <i>I Only Wish That I Could Weep</i> , DVD, 8 min., 2000. Video still.	156
31	Atlas Group: <i>I Only Wish That I Could Weep</i> , DVD, 8 min., 2000. Video still.	156
32	Muntadas: <i>picture collection</i>	161
33	Muntadas: <i>picture collection</i>	164
34	Muntadas: <i>Gestes</i> , 2003. Projecto publicado na revista <i>Galáxia. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica</i> , nº 6, 2003, pp. 232-240.	171
35	Muntadas: <i>On translation: el Tren Urbano</i> , 2005. Encarte de jornal, dimens. 28x43 cm; 12 pp.; 5000 exemplares.	172

BIBLIOGRAFIA

Appadurai, A. 2003. "Illusion of Permanence: Interview with Arjun Appadurai by Perspecta." *Perspecta* 34: 44–52. http://www.jstor.org/stable/1567314?seq=1#page_scan_tab_contents.

Arendt, Hannah. 2008. *Homens Em Tempos Sombrios*. S. Paulo: Companhia das Letras.

Arendt, Hannah. 2000. "The Concept of History: Ancient and Modern (1958)." In *The Portable Hannah Arendt*, edited by Peter Baehr, 278–310. London: Penguin.

Arendt, Hannah. 2006. *Entre O Passado E O Futuro. Oito Exercícios Sobre O Pensamento Político*. Lisboa: Relógio d'Água.

Arendt, Hannah. 2001. *A Condição Humana*. Lisboa: Relógio d'Água.

Arendt, Hannah. 1999. *A Vida Do Espírito - vol.1-Pensar*. Instituto Piaget.

Assy, Bethania. 2004. "Doxa: Dignifying the Public Space in Hannah Arendt." *Theory@buffalo*. wings.buffalo.edu/theory/archive/Assy.pdf.

Assy, Bethânia. 2004. "Prolegomenon for an Ethics of Visibility in Hannah Arendt." *Kriterion*.

Augé, Marc, and Chris Darke. 2005. *Muntadas on Translation : I Giardini, Stand By, Listening, Warning, La Mesa de Negociación II, On View, The Interview, The Bookstore, El Aplauso, The Internet, Project, The Bank*. Barcelona: Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas.

Azoulay, Ariella. 2008. *The Civil Contract of Photography*. New York: ZoneBooks.

Baetens, Jan, and Hilde van Gelder. 2006. *Critical Realism in Contemporary Art: Around Allan Sekula's Photography*. Lieven Gevaert Series, v. 4. Leuven: Leuven University.

Baqué, Dominique. 2004. *Pour Un Nouvel Art Politique*. De L'art Contemporain Au Documentaire. Flammarion. Paris.

- Barroca, Daniel. 2008. "Soldier Playing with Dead Lizard." Edited by Künstlerthaus Bethanien. Berlin: Künstlerthaus Bethanien, Fundação Gulbenkian.
- Benhabib, Seyla. 2003. *The Reluctant Modernism of Hannah Arendt. Modernity and Political Thought*. Oxford: Rowman & Littlefield.
- Benjamin, Walter. 2006. *A Modernidade*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Benjamin, Walter. 2010. "Teses sobre o conceito de História". *O Anjo da História*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Benjamin, Walter. 1992. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem E Política*. Antropos. Lisboa: Relógio d'Água.
- Blaufuks, Daniel. 2007. *Sob Céus Estranhos: Uma História de Exílio*. Lisboa: Tinta da China.
- Blaufuks, Daniel. 2010. *Terezin*. Gottingen, Lisboa: Steidl, Tinta-da-China.
- Blaufuks, Daniel, Sandra Vieira Jurgens [entrevista]. Em <http://danielblaufuks.com/webmac/text/jurgens.html> (Consult.online, Dez. 2010).
- Borren, Marieke. 2008. "Towards an Arendtian Politics of In/visibility: On Stateless Refugees and Undocumented Aliens." *Ethical Perspectives: Journal of the European Ethics Network* 15 (2): 213–37.
- Brea, José Luis. 2005. *Estudios Visuales : La Epistemología de La Visualidad En La Era de La Globalización*. Estudios Visuales, 1. Madrid: Akal Ediciones
- Brennan, Teresa, and Martin Jay. 1996. *Vision in Context : Historical and Contemporary Perspectives on Sight*. New York: Routledge.
- Brighenti, Andrea. 2007. "Visibility: A Category for the Social Sciences." *Current Sociology* Vol. 55 (3). Sage: 323–42.
- Brighenti, Andrea Mubi. 2010. *Visibility in Social Theory and Social Research*. New York: Palgrave Macmillan.
- Boucher, Marie-Pierre. 2009. "La Mise En Scène Des Archives Par Les Artistes Contemporains." Université de Montréal - Faculté des arts et des sciences.
- Buchloh, Benjamin. 1999. "Atlas/Archive." In *The Optic of Walter Benjamin*, edited by Alex Coles.

Buchloh, Benjamin H D. 1999. "Gerhard Richter's Atlas: The Anomic Archive." October, 117–45.

Cambier, Alain. 2006. "Hannah Arendt: La Part de L' Art Dans La Constitution D' Un Monde Commun D' Apparence." Apparence (s),.

Castro, Edgardo. 2009. *Vocabulário de Foucault - Um Percurso Pelos Seus Temas, Conceitos E Autores*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.

Cockburn, Alexander, Jeffrey St. Clair, and Allan Sekula. 2000. *Five Days That Shook the World : Seattle and beyond*. London: Verso.

Cook, Terry. 1997. "What Is Past Is Prologue: A History of Archival Ideas Since 1898, and the Future Paradigm Shift." *Archivaria*; *Archivaria* 43. <http://journals.sfu.ca/archivar/index.php/archivaria/article/view/12175>.

Cook, Terry, and Joan M Schwartz. 2002. "Archives, Records, and Power: From (Postmodern) Theory to (Archival) Performance." *Archival Science* 2: 171–85. <http://dx.doi.org/10.1023/A:1021345117190>.

Cramerotti, A. 2009. *Aesthetic Journalism: How to Inform Without Informing*. Intellect, Limited. <http://books.google.pt/books?id=cyKb7dQrmlAC>.

Crimp, Douglas. n.d. *On the Museum's Ruins*. Edited by MIT Press. Cambridge.

Curtis, Kimberley. 1999. *Our Sense of the Real: Aesthetic Experience and Arendtian Politics*. Cornell University Press.

Curtis, Neal. 2004. "Art and the Immemorial." *Space and Culture* 7 (3). Sage Publications: 302–12.

D'Afonseca, Vanessa da Cunha Prado. 2007. "Coisas-Pensamento. Da Mundaneidade Da Arte Em Hannah Arendt" II Colóquio de Psicologia Da Arte - A Correspondência Das Artes E a Unidade Dos Sentidos. São Paulo. <http://www.ip.usp.br/laboratorios/lapa/versaoportugues/2c3a.pdf>.

D'Entreves, Maurizio. 2001. *The Political Philosophy of Hannah Arendt*. London: Taylor & Francis.

D'Entreves, Maurizio. 1989. "Agency, Identity and Culture: Hannah Arendt's Conception of Citizenship." *PRAXIS International*.

- Dean, Tacita. 2004. "Historical Fiction: The Art of Matthew Buckingham." *Artforum International*. 42 (7). New York, N.Y.: Artforum International Magazine: 146.
- Deleuze, Gilles. 1997. "O Maior Filme Irlandês (Film de Beckett)." In *Crítica E Clínica*. São Paulo: Editora 34. pp.:33–35
- Deleuze, Gilles. 1987. *Foucault*. Lisboa: Ed. Vega.
- Deleuze, Gilles. 2003. "Post-Scriptum Para as Sociedades de Controlo." In *Conversações, Fim de Século*, 239–46.
- Deleuze, G., and C. Parnet. 2004. *Diálogos*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- Deleuze, G., F. Guattari. 1992. *O Que É a Filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34.
- Deleuze, G., Guattari, F. 2003. *Kafka: para uma literatura menor*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Deleuze, Gilles, Félix Guattari. 2007. *Mil Platôs Capitalismo E Esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34.
- Deranty, Jean-Philippe (ed.by). 2010. *Jacques Rancière: Key Concepts*. Durham: Acumen.
- Derrida, Jacques. 2001. *Mal de Arquivo Uma Impressão Freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumari.
- Deutsche, Rosalyn. 2008. "Agorafobia." Barcelona: MACBA.
- Deutsche, Rosalyn. n.d. "The Question of 'Public Space.'" [https://iwalewapublicspace.files.wordpress.com/2012/02/rosalyn-deutsche--the-question-of-public-space .pdf](https://iwalewapublicspace.files.wordpress.com/2012/02/rosalyn-deutsche--the-question-of-public-space.pdf).
- Deutsche, Rosalyn. 1998. *Evictions: Art and Spatial Politics*. Cambridge: The MIT Press.
- Didi-Huberman, G., and Et. Al. 2008. *Alfredo Jaar. La Política de Las Imágenes*. Santiago: Metales Pesados.
- Edwards, Steve. 2014. "In Allan Sekula's Wake." *Photographies* 7 (1): 113–16.
- Enwezor, Okwui. 2008. "Archive Fever: Photography Between History and Monument." In *Archive Fever : Uses of the Document in Contemporary Art*,

edited by Okwui Enwezor and International Center of Photography. New York: International Center of Photography ; Steidl Publishers.

Ernst, Wolfgang. 2004. "The Archive as Metaphor." *Open: Cahiers on Art and the Public Domain*. Rotterdam , Amsterdam e New York: NAI Publishers, SKOR, 46–53.

Ernst, Wolfgang. 2004. "A Visual Archive of Cinematographic Topics: Sorting and Storing Images." In *Harun Farocki Working on the Sightlines*, edited by Harun Farocki and T. Elsässer. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Featherstone, Mike. 2006. "Archive." *Theory, Culture & Society* 23.

Foster, Hal. 1996. *The Return of the Real : The Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge, Mass.: MIT Press.

Foster, Hal. 2000. "Gerhard Richter's Atlas: The Anomic Archive." In *Photography and Painting in the Work of Gerhard Richter*, edited by Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

Foster, Hal. 2002. *Design and Crime : And Other Diatribes*. London: Verso.

Foucault, Michel. 1997. *Vigiar e Punir* . Petrópolis: Editora Vozes.

Foucault, Michel. 2005. *Arqueologia Do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

Frazer, E. 2009. "Hannah Arendt: The Risks of the Public Realm." *Critical Review of International Social and Political Philosophy* 12 (2): 203–23.

Fraser, Nancy. 2000. "Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy." In *The Cultural Studies Reader*, edited by Simon During. London [u.a.]: Routledge.

Frosh, Paul. 2003. *The Image Factory : Consumer Culture, Photography and the Visual Content Industry*. New Technologies/new Cultures Series. London; New York: Berg.

Fundação Iberê Camargo. 2008. "Entrevista Com Antoni Muntadas - Atenção: Percepção Requer Envolvimento!" *Lugares: Revista de Arte Contemporânea* . Fundação Iberê Camargo. http://www.iberecamargo.org.br/content/revista_nova/entrevista_integra.asp?id=211.

- Galende, Federico. 2012. *Rancière, Una Introducción*. [E-book] Buenos Aires: Editorial Quadrata.
- Gelder, Hilde van, and Helen Westgeest. 2011. *Photography Theory in Historical Perspective: Case Studies from Contemporary Art*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Godfrey, M. 2007. "The Artist as Historian." *October*, no. 120: 140–72.
- Gordon, N. 2002. "On Visibility and Power: An Arendtian Corrective of Foucault." *Human Studies* 25 (2): 125–45.
- Guasch, Anna Maria. 2010. *Arte Y Archivo, 1920-2010: Genealogías, Tipologías Y Discontinuidades*. Madrid: Ediciones Akal.
- Guerrero, Centro José. 2008. *MUNTADAS, La Construcción Del Miedo Y La Pérdida de Lo Público*. Granada. Guerrero, Centro José.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. 2010. *Produção de Presença: O que o Sentido Não Consegue Transmitir*. PUC-Rio. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, Lda.
- Kolbowski, S, and W. Raad. 2006. *Between Artists*. A.R.T.
- Kristeva, Julia. 2001. *Hannah Arendt: Life Is Narrative*. Toronto: University of Toronto.
- Lacerda, Aline Lopes de. 2008. "A Fotografia Nos Arquivos: A Produção de Documentos Fotográficos Da Fundação Rockefeller Durante O Combate à Febre Amarela No Brasil." Universidade De São Paulo.
- Lepecki, A. 2006. "'After All, This Terror Was Not without Reason' - Unfiled Notes on the Atlas Group Archive." *TDR: The Drama Review- Journal of Performance Studies* 50 (3): 88
- Machado, Arlindo. 2002. "Muntadas Entre El Arte Y Los Media." In *Muntadas Con/textos*, edited by Rodrigo Alonso, 111–16. Buenos Aires: Ediciones Simurg.
- Merewether, Charles. 2006. *The Archive*. London; Cambridge, Mass.: Whitechapel ; MIT Press.
- Mirzoeff, Nicholas. 2011. *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*, [e-book]. Durham: Duke University Press.
- Morey, Miguel. 2014. *Escritos Sobre Foucault*. Madrid: Sexto Piso.

- Mouffe, Chantal. 2008. "Art as an Agonistic Intervention in Public Spacee." Open 14 (Art as a public issue: how art and its institutions reinvent the public dimension). Rotterdam.
- Muntadas, Antoni, and Rodrigo Alonso. 2002. *Muntadas : Con-Textos : Una Antología Crítica*. Buenos Aires: Simurg : Cátedra La Ferla (UBA).
- Muntadas, Antoni, and Nelson Brissac. 2008. "Palestra de Antoni Muntadas, com Comentários de Nelson Brissac."
- Neto, José Luís. 2003. 22474. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Osborne, Thomas. 1999. "The Ordinarity of the Archive." *History of the Human Sciences* 12: 51–64. <http://hhs.sagepub.com/cgi/content/abstract/12/2/51>.
- Paes, Marilena Leite. 1997. *Arquivo: Teoria E Prática*. FGV Editora
- Papastergiadis, Nikos. 2010. *Spatial Aesthetics, Art, Place, and the Everyday*. Amsterdam: Institute of Network Cultures .
- Pomian, K.1984. "Coleção". *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda
- Raad, Walid, e Vanessa Rato. 2008. "O Meu Trabalho é Reparar Os Buracos Negros Do Mundo." *Público*, Dezembro 5.
- Rancière, Jacques. 1996. *O Desentendimento*. S. Paulo: Editora 34 .
- Rancière, Jacques. 2006. *O ódio à Democracia*. Lisboa: Mareantes Editora.
- Rancière, J. 2008. "As Desventuras Do Pensamento Crítico." In *Crítica Do Contemporâneo Política/ Politics*. Porto: Fundação de Serralves
- Rancière, Jacques. 2010. *O Espectador Emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Rancière, Jacques. 2010. *Estética e Política. A Partilha Do Sensível*. Porto: Dafne Editora.
- Rancière, Jacques. 2011. *O Destino das Imagens*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Rancière, Jacques. 2011. *El malestar en la estética*. Buenos Aires, Capital Intelectual.

Rancièrre, Jacques. 2013. *Figuras de La Historia*. [E-book]. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora

Revel, Judith. 2005. *Michel Foucault: conceitos essenciais*. São Carlos, SP: Claraluz Editora.

Riegl, Alois. 1987. *El Culto Moderno a Los Monumentos* [1903]. Madrid: Visor.

Sánchez, M. J. 2013. "Juicio Reflexionante Y Espacio Público. Una Aproximación Al Pensamiento de Hannah Arendt." *Intersticios*, no. 38. México.

Sarlo, Beatriz. 2005. *Tiempo Pasado: Cultura de La Memoria Y Giro Subjetivo : Una Discusión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores Argentina.

Schwartz, Joan M. 1995. "'We Make Our Tools and Our Tools Make Us': Lessons from Photographs for the Practice, Politics, and Poetics of Diplomats." *Archivaria* 40: 40–74. <http://journals.sfu.ca/archivar/index.php/archivaria/article/view/12096>.

Seel, Martin. 2007. "Un Passo Al Interior de La Estética." *Estudios de Filosofia*, no. 34: 117–32.

Seel, Martin. 2010. *Estética Del Aparecer*. Madrid: Katz Editores.

Sekula, Allan. 1978. "Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on Documentary Photography)." *The Massachusetts Review*. *The Massachusetts Review*, Vol. 19, No. 4, Photography (Winter, 1978), pp. 859-883

Sekula, Allan. 1997. "El Cuerpo Y El Archivo." In *Indiferencia Y Singularidad*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani Barcelona.

Sekula, Allan. 1999. "Reading an Archive." In *Visual Culture*, edited by Stuart Hall Jessica Evans, 181–92. London: Thousand Oaks : SAGE Publications in association with the Open University.

Sekula, Allan. 1995. *Fish Story*. Allan Sekula. Witte de With, Center for Contemporary Art, Rotterdam [Exposición]. [Rotterdam]: Richter.

Sekula, Allan. 1999. *Dismal Science : Photo Works 1972-1996*. Illinois: University Galleries of Illinois State University.

Silveirinha, Maria João. 2010. "Esfera Pública." In *Conceitos de Comunicação Política*, edited by João Carlos Correia, Gil Baptista Ferreira, Paula do Espírito Santo, 33–42.

Spieker, Sven. 2008. *The Big Archive : Art from Bureaucracy*. Cambridge, Mass.: MIT Press.

Stallabrass, J. 1996. *Gargantua : Manufactured Mass Culture*. London: Verso.

Steedman, C. 2001. *Dust: The Archive and Cultural History*. Manchester University Press.

Stiegler, B. (2004). "Le desir asphyxie, ou comment l'industrie culturelle détruit l'individu." *Le Monde Diplomatique.*, 51(603), 24.

Tagg, J. 2009. *The Disciplinary Frame: Photographic Truths and the Capture of Meaning*. University of Minnesota Press.

Tassin, Etienne. 2012. "On Political Subjectivation: Althusser/Rancière/Foucault/Arendt/Deleuze." *Revista de Estudios Sociales*, no. 43: 36–49. doi: 10.7440/res43.2012.04.

Tassin, Étienne. 1997. "La Question de L'apparence." In *Politique et Pensée, Colloque Hannah Arendt Paris.*, edited by P. et Rivages, 69–95. Paris.

Tavani, Elena. 2013. "Hannah Arendt -- Aesthetics and Politics of Appearance." In *Proceedings of the European Society for Aesthetics*. Vol.5, 466.

Thompson, John B. 2008. "A Nova Visibilidade." *Matrizes* 1 (2): 15–38.

Toufic, Jalal. 2009. *The Withdrawal of Tradition Past a Surpassing Disaster*.

Villa, Dana. 2000. *The Cambridge Companion to Hannah Arendt*. University Press Cambridge.

Voirol, Olivier. 2005. "« Présentation » Visibilité et Invisibilité : Une Introduction." *Réseaux* 1 (129-130): 9–36. doi:10.3917/res.129.0009.

