

O arquivo como história natural
The archive as natural history

João Oliveira Duarte

Universidade de Lisboa – CLEPUL

joaooliveiraduarte@gmail.com

RESUMO

A partir de momentos privilegiados da história de arte contemporânea (Tacita Dean, Boris Mikhailov, Blossfeldt, entre outros), o nosso ensaio interroga as relações entre arquivo e história natural tendo como base uma noção particular: a noção de resto, que tentámos formular a partir de alguns motivos na obra daqueles artistas contemporâneos. Seja na indistinção entre objecto natural e técnico, seja na suspensão temporal em que aqueles objectos se situam – algures entre a iminência e a catástrofe –, o arquivo encontra a história natural quando, na sua impassibilidade, cria um objecto que não é nem natural nem, também, histórico, inaugurando, desta forma, uma estranha temporalidade que tanto é a abertura incondicional ao futuro como, também, uma catástrofe desde sempre anunciada.

Palavras-chave: arte contemporânea, catástrofe, história

ABSTRACT

Through privileged moments in contemporary art history (Tacita Dean, Boris Mikhailov, Blossfeldt, among others), our essay tries to grasp the relationship between archive and natural history. Having as a focal point a particular concept, the notion of remainder, it points to an indistinction between natural and technical object. The archive becomes natural history through a temporal suspension – lost between an imminence and a catastrophe –, while creating an object that leaves both nature and history. Creating a strange temporality, the encounter between archive and natural history

creates an unconditional opening of the future but, also, a catastrophe that is always already imminent.

Keywords: contemporary art; catastrophe; history

Só quem fosse capaz de contemplar o seu próprio passado como fruto da contrariedade e da necessidade estaria em condições de, em cada momento presente, tirar dele o máximo partido. Pois aquilo que vivemos um dia é, na melhor das hipóteses, comparável àquela bela estátua a que o transporte quebrou todos os membros, e agora mais não tem para oferecer do que o precioso bloco a partir do qual terá de ser esculpida a forma do futuro¹

Poetas troyanos

Ya nada de lo que podía ser vuestro

Existe

Ni templos ni jardines

Ni poesia

Sois libres

Admirables poetas troyanos²

Como um cão! – exclamou ele, para que a vergonha lhe sobrevivesse.³

1. Como o tribunal de Kafka, também o arquivo nada te pede. “Porque razão havia, então, de pretender alguma coisa de ti? O tribunal nada quer de ti. O tribunal acolhe-te quando vens e despede-se de ti quando partes”⁴. Na sua superfície plana, neste

¹ Walter Benjamin, “Rua de Sentido Único” in *Imagens de Pensamento*, Lisboa, Assírio&Alvim, 2004, p. 40

² Roberto Bolaño, *La Universidad Desconocida*, Madrid, Anagrama, 2007, p. 235.

³ Franz Kafka, *O Processo*, Lisboa, Relógio d’Água, 2015, p. 224.

⁴ Franz Kafka, *O Processo*, Lisboa, Relógio d’água, 2015, p. 218

oceano de que fala Arlette Farge⁵, o arquivo permanece impassível: espalhado neste mar que cresce de forma imparável, um murmúrio, que quase não conseguimos distinguir, encontra zonas intensivas e de divisão, zonas de atrito, barreiras mais ou menos transponíveis, limiares, locais de passagem, jogos espelhares, regularidades enunciativas, como pretendia Foucault, pequenas e grandes diferenças, aproximações e distâncias; acusações e pequenos lamentos, palavras mais ou menos acesas, imagens de que não conhecemos a história mas que, por um qualquer acaso, sobreviveram e escaparam à noite do mundo, até mesmo ausências, lugares vazios onde outrora deveria ter existido qualquer coisa, tudo isso tem lugar no arquivo que permanece, face ao pequeno ou grande acontecimento, ao objecto natural ou ao objecto histórico, numa espécie de indiferença. No seu sonho burocrático, ele não *determina* nem escolhe, aceita a chegada de qualquer coisa e coloca-a num determinado lugar – e mesmo aí ele não chega ainda a decidir: o *Provenienprinzip*⁶, de que nos fala Sven Spieker, implica que a organização do arquivo deve seguir fielmente o registo que, por sua vez, é pensado a partir da possibilidade da sua arquivagem. Sonho burocrático cujo correlato seria a própria vida no seu tumulto, nas suas divisões, nos seus confrontos e disparates. De facto, durante todo o século XIX o arquivo deixa de se referir ao que é digno de memória para se tornar microscopista, rente ao dizível e ao visível e, de certa forma, indiferente à importância, relativa ou não, dos vários acontecimentos que nele entram: tanto encontra lugar para o regicídio como para o pequeno crime, a pequena transgressão, o delito comum que parecia condenado a desaparecer no infinito rumor do tempo e da história. Esta imanência do arquivo à vida, que sem dúvida determina esta última a partir dos “enquadramentos” disciplinares e em todos os seus acontecimentos microscópicos como desde sempre destinada ao primeiro, tem como consequência, sem

⁵ “This comparison with the natural and unpredictable forces is not arbitrary. When working in the archive you will find yourself thinking of this exploration as a dive, a submersion, perhaps even a drowning... you feel immersed in something vast, oceanic”, Arlette Farge, *The Allure of the archives*, New Haven & Londres, Yale University Press, 2013, p. 4.

⁶ Como refere Sven Spieker: “In 1881, the so-called *Provenienprinzip* or principle of provenance (PP) was introduced at the Privy State Archive in Berlin. It stipulated that archival files were to be arranged in strict accordance with the order in which they had accumulated in the place where they had originated *before* being transferred to the archive (...)Oriented topographically rather than semantically, the archive arranged according to the PP collects not what exists in an extra- archival outside but what has already been collected, arranged, and organized *in another place*” (Sven Spieker, *The Big Archive. Art from bureaucracy*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2008, p. 17)

dúvida, todos os dispositivos de que, de facto, não se separa – ou, de forma mais rigorosa, pressupõe-nos, dado que é dentro do âmbito disciplinar que o arquivo se vai constituir. Quando Allan Sekula analisa o famoso chefe da polícia parisiense e a função “discursiva” da fotografia dentro dos métodos biométricos que começam, por esta altura, a ser implementados no estudo e na prevenção do crime, ele aponta, seguindo aliás os estudos de Foucault sobre o dispositivo panóptico, para essa indistinção entre, por um lado, o arquivo e as suas técnicas de captura e de controlo e, por outro lado, a vida em todos os seus pequenos movimentos. Da mesma forma, quando o próprio Foucault analisa a discursificação do sexo, que surge no cruzamento do dispositivo confessional e do problema da população, ele encontra uma “arquivagem geral” onde, ao lado dos vários dispositivos de controlo, surgidos para, na imanência do discurso, ir estabelecendo cortes dentro do rumor imparável de palavras pronunciadas – lugares privilegiados, funções de legitimação, etc. –, se dá a ler uma injunção a falar, a dizer, injunção imparável onde até os mínimos detalhes, os pensamentos mais evanescentes e insignificantes, devem ser meticulosamente registados, arquivados. O arquivo surge, desta forma, não apenas, como pretende John Tagg, no âmbito de uma “articulação institucional, discursiva e política”⁷, mas, na própria astúcia do arquivo, na sua imanência à vida e aos acontecimentos mais insignificantes e nos seus diversos mecanismos de controlo e produção, também do lado de um rumor imparável, um “oceano”, como pretendia Farge, de documentos, imagens e objectos⁸.

⁷ “I tis, rather, to insist that the record photograph’s compelling weight was never *phenomenological* – to use Barthes’s term – but always *discursive* and that the status of the document and the power effects of its evidence were produced only in the field of an institutional, discursive and political articulation” (John Tagg, “the Pencil of History: photography, history, archive” in *The Disciplinary Frame. Photographic truths and the capture of meaning*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2009, p. 224-225)

⁸ Uma nota de rodapé não chega, certamente, para analisar o problema das relações entre arquivo e dispositivos de controlo. Achille Mbembe, por exemplo, fala de um estatuto do documento de arquivo que resultaria de uma selecção e de uma exclusão de todos aqueles que não seriam “arquiváveis” (The archive, therefore, is fundamentally a matter of discrimination and of selection, which, in the end, results in the granting of a privileged status to certain written documents, and the refusal of the same status to other, thereby judged “unarchivable”. The archive is, therefore, not a piece of data, but a status” Achille Mbembe, “The Power of the Archive and its Limits” in *Refiguring the Archive*, Dordrecht, Kluwer Academic Publishers, 2002, p.20). Hutchens, no mesmo sentido, ao abordar o tema da contra-memória (“Techniques of Forgetting? Hypo-Amnesic History and the An-Archive” in *Substance*, #113, vol. 36, nº2, University of Winsconsin, 2007 pp. 37-55) acaba por conferir ao arquivo uma determinação política constitutiva que apenas o an-arquivo, na medida em que “recorda”, contra o arquivo, a “incessante violência histórica” (Benjamin Hutchens, *ibidem*, p.38) consegue colocar em causa. No mesmo sentido,

2. Em *Teignmouth Electron*, livro que resulta da investigação que fez sobre a morte de Donald Crowhurst, Tacita Dean fala de uma “loucura temporal”, uma “loucura do tempo”. Este fenómeno, que Dean diz ser comum entre marinheiros, acontece quando, em alto mar, o tempo não é registado com todo o rigor possível. Na ausência de pontos de referência temporais ou espaciais, o marinheiro é “engolido” pela superfície lisa do mar, soçobra face às forças inumanas: Ulisses perde qualquer possibilidade de retorno, qualquer nostalgia por casa, já não ouve o canto mágico das sereias mas apenas o seu silêncio; Ulisses enlouquece. Possivelmente, é desta “loucura temporal” que se trata nas imagens presentes em *Teignmouth Electron*: abandonado numa praia de Cayman Brac, no mar das Caraíbas, o trimarã com que Donald Crowhurst tentou dar a volta ao mundo – e onde encontrou a morte em 1969 – torna-se indistinguível da própria vegetação, como se sempre tivesse feito parte da paisagem. Esta indistinção, em que aquele objecto, construído por Crowhurst, adquire características naturais, em que nos surge, não destacado da paisagem natural como um objecto técnico, mas como algo de desconhecido, um “fóssil” a que fosse necessário determinar o sentido, a história e o modo como chegou àquele lugar, ao mesmo tempo natural e bizarro, próximo de nós mas falando-nos numa língua impronunciável, é o lugar em que o arquivo se transforma em história natural.

como aliás já vimos, tanto John Tagg como Allan Sekula analisam a fotografia do ponto de vista discursivo, tornando-se o arquivo o resultado dos vários dispositivos disciplinares que surgiram no século XIX. Contra a redução do arquivo a esta violência “arquivística” é preciso colocar em destaque, no entanto, que o sonho burocrático das disciplinas, na medida em que pretende tornar-se imanente à própria vida, acaba por criar o seu próprio exterior. Não será este, aliás, o gesto do próprio Foucault – cujas análises tanto influenciam o discurso sobre a fotografia e o arquivo – quando, a partir *do* arquivo, a partir do sonho burocrático e da sua astúcia própria, retoma de outro lugar os documentos e os textos que compõem o arquivo? Como se a tensão que se faz jogar no arquivo, tensão entre uma “pulsão” disciplinar e uma outra “pulsão”, inseparável, sem dúvida, mas não equivalente, “pulsão” para dizer e dar a ver, para deixar falar e tornar visível, tensão que coloca em jogo momentos dissimétricos, nunca ajustados, fosse exactamente o lugar a partir do qual podemos interrogar, na própria astúcia do arquivo que, na sua impassibilidade, pretende tudo arquivar sem distinção, pretende não deixar de fora nem mesmo aquilo que o coloca em causa enquanto violência constitutiva, o próprio arquivo.



Tacita Dean, *Teignmouth Electron*, 1999

3. Em 1929, Karl Blossfeldt edita o seu conjunto de fotografias intitulado *Urformen der Kunst*. O que encontramos neste conjunto de imagens de plantas é um gesto em face do qual Tacita Dean se coloca, de certa forma, no extremo oposto. De facto, aquilo com que nelas somos confrontados é uma espécie de síntese entre natureza e cultura, entre objecto natural – a planta – e objecto artificial, técnico e histórico – a escultura ou o design, por exemplo. De ressonâncias goethianas – basta lembrar a *Urpflanze*, de cujo gesto não andaré longe – trata-se, neste caso, da constituição de uma



Urformen der Kunst, Aesculus Parviflora

“ciência do sensível e do singular” onde o originário é a linha de variação que sintetiza o objecto natural e o objecto artístico, limiar e limite imaginativo e metamórfico onde ambos se aproximam um do outro sem, todavia, se identificarem e onde o singular não é deduzido mas, pelo contrário, é o lugar onde o originário, no seu devir, se dá. Desta forma, é cada objecto

singular que se vai transformar num *modo* de singularização e o originário nada mais é, de facto, que a linha de variação contínua de cada um deles. Gesto, no entanto, que permanece ambíguo: ele não andarรก distante das pesquisas de Etienne Marey – aí onde este decompõe o movimento, aquele amplia a imagem; ambos têm como efeito, é certo, um certo estranhamento, um certo invisível que se daria finalmente a ver; mas ambos se incluem, igualmente, no esforço de racionalização de que fala Mary Ann Doane, esforço de racionalização esse que, como se sabe, encontra nas disciplinas do século XIX a sua vertente política⁹ e a sua lógica discursiva.

Se o gesto de Blossfeldt, Marey ou Muybridge encontra, ao mesmo tempo, o campo imagético, não dado mas necessariamente construído, de uma síntese entre natureza e história ou cultura, em objectos que permanecem numa indeterminação quanto à sua constituição, eles encontram-no, também, através desse limiar disciplinar que, quase literalmente no caso de Blossfeldt, se transforma num olhar microscópico e subtil, que captura pequenas diferenças, variações mínimas de sentido. Desta forma, este gesto goethiano encontra um paralelo, uma espécie de sombra que o acompanha, na própria injunção à racionalização do real. Ele será, na realidade, inseparável deste

⁹ “Hence, the concept of the point has a double valence: it is the support of rationalization (for Marey) and simultaneously the embodiment of the contingency that acts as a resistance to rationalization (for Peirce). It is both the ultimate abstraction and the ultimate indicator of the concrete, the particular, the present instant in its absolute singularity” (Mary Ann Doane, *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, the Archive*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2002, p. 218.). Talvez um dos exemplos maiores do cruzamento entre ciência, arte e dispositivos disciplinares sejam as famosas fotografias de Charcot no La Salpêtrière onde os diversos momentos da “loucura” são capturados. Um gesto no mesmo sentido é-nos contado por Agamben relativamente a Gilles de la Tourette que, no seu *Etude Cliniques et Physiologiques sur la Marche*, de 1886, tenta analisar o gesto humano de um ponto de vista puramente científico, inserindo-se desde logo nessa ideia de constituição de uma patologia geral da sociedade (Giorgio Agamben, *Infancy and History. The Destruction of Experience*, Nova Iorque, Verso, 1993). Uma nota mais para referir o livro de James Elkins *Six Stories from the End of Representation. Images in Painting, Photography, Astronomy, Microscopy, Particle Physics and Quantum Mechanics*, e para sublinhar que fica aquém do seu próprio gesto. Na realidade, a ideia de um estudo que aprofundasse a função da imagem em campos tão díspares como a física quântica e a pintura continua a ter, ainda hoje, um grande interesse para uma análise que encarasse todas essas disciplinas de um ponto de vista não limitado aos pressupostos e protocolos que cada uma se dá. Na realidade, o ponto de partida de encarar cada uma dessas disciplinas como um campo delimitado com as suas regras de leitura e de legitimação discursiva parece esquecer, ou pelo menos não tomar em consideração, o campo aberto pelas análises da chamada “tecnociência”, isto é, aqueles limiares em que ciência e política se cruzam e em que o regime discursivo tem de ser encontrado, não na estabilidade de um campo científico com a sua axiomática rígida, mas na imanência que a própria imagem cria – pensemos, por exemplo, nas imagens de satélite que são “usadas” pelo exército ou pela polícia. Pensemos, por exemplo, em *Sound Mirrors*, de Tacita Dean, ao qual teremos de voltar e que toma por objecto os antecedentes técnicos do radar contemporâneo: nestas “imagens sonoras” encontramos o ponto de indistinção entre discursos que chegam de campos puramente técnicos e científicos mas também políticos e, no caso de Dean, artísticos.

último, na medida em que encontra neste a sua “condição de possibilidade” – mas também excessivo quanto à sua condição, na medida em que a indeterminação da própria imagem permite que a condição não retorne sobre si própria, que a imagem contenha sempre mais, constitua sempre um evento.

Voltemos, no entanto, a *Teignmouth Electron*, porque aí encontramos, como já tentámos realçar, uma conjugação diferente das relações que se estabelecem entre o campo natural e o campo histórico. De facto, se em Blossfeldt encontramos uma síntese entre ambos os domínios através de limiares que os atravessam e os conjugam, em *Teignmouth Electron*, pelo contrário, ambos os campos parecem tocar-se apenas nos extremos: é no extremo da história, através da ideia de catástrofe, que esta captura a natureza; esta última, por sua vez, também apenas no seu extremo, no seu carácter repetitivo, encontra a história para a esvaziar, de seguida, de qualquer finalidade. É necessário ver, aliás, que a proximidade que possa existir entre ambos os gestos nasce exactamente de uma distância abismal quanto aos pressupostos de ambos: se, de um lado, existe o momento feliz da síntese entre ambos os campos que os concentra, de forma irradiante, num dado objecto singular; do outro lado, do lado de Tacita Dean, encontramos a distância intransponível entre história e natureza, distância essa que impõe que elas apenas se toquem na sua extremidade e que qualquer objecto, longe de consistir no centro irradiante em que história e natureza se unificam na sua diferença, apenas é natural na medida em que é expulso da história e é apenas histórico ao ser expulso da natureza – surgindo, desta forma, como um resto, aquilo que resta de uma história que já não é nossa, aquilo que sobrevive à sua própria história: um despojo expulso tanto da natureza quanto da história e que, quase literalmente em *Teignmouth Electron*, dá à costa.

4. Referindo-se à sua instalação da década de oitenta do século passado, *The Man Who Never Threw Anything Away*, Ilya Kabakov aludia ao colapso de qualquer possibilidade, a vidas desprovidas de qualquer futuro ou de qualquer presente, vidas sem esperança, que permaneciam suspensas e em suspenso - numa suspensão que, como iremos ver, marca a sua entrada numa história natural.

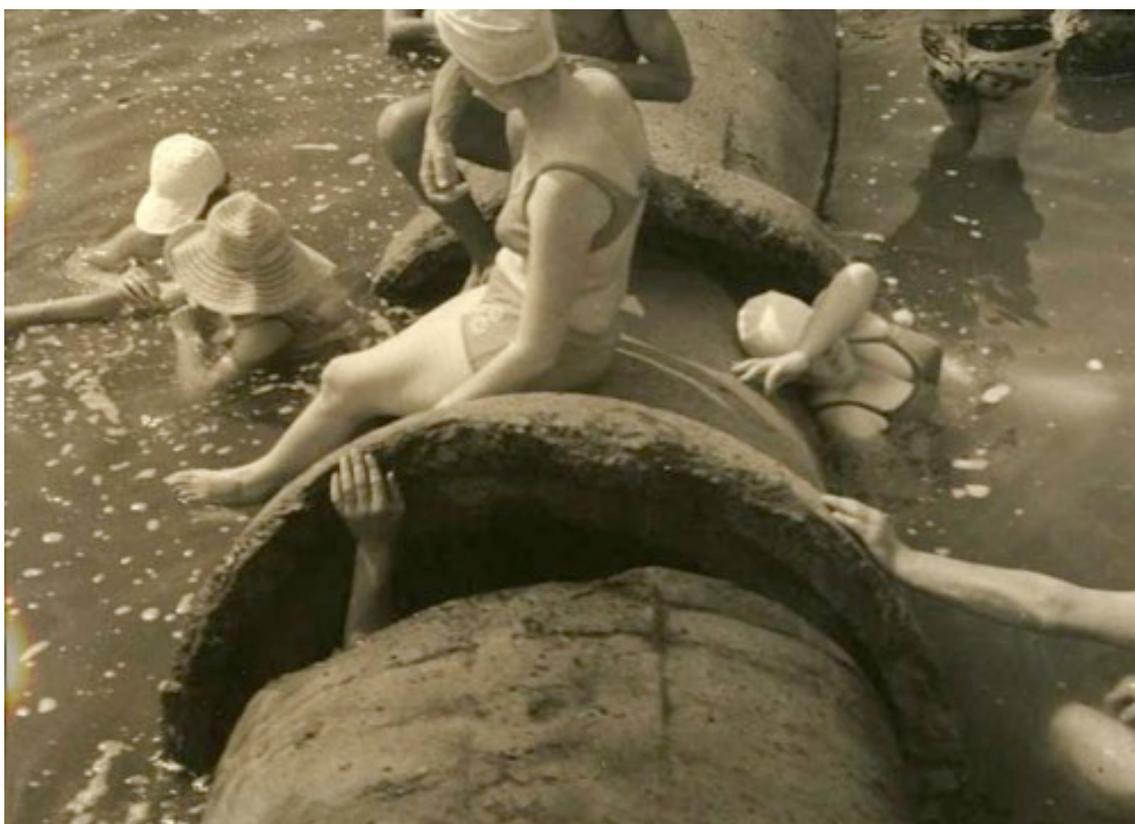
“Qualquer homem deve esperar um futuro melhor, que o seu destino possa mudar. Mas o que é realmente interessante é que esta vida é uma vida sem esperança. É esta a pior condição que o homem soviético criou: vida sem esperança, sem uma janela. O quotidiano está trancado, fechado... Para a minha mãe, mas também para qualquer um, este anseio e este pessimismo permeavam a vida diária. Tudo não é nem muito bom nem muito mau [...] é uma vida absolutamente sem perspectiva, sem a possibilidade de mudança”

É possível ler neste gesto – tal como em Mikhailov – uma crítica política e ideológica ao regime soviético, a constituição de um contra-arquivo que, fazendo uso dos mesmos meios retóricos, arquiva de outra forma o regime – basta realçar *Red Series* (1968), de Mikhailov, com a presença dos símbolos soviéticos, ou o uso que Kabakov faz da propaganda. No entanto, não é apenas este ponto de vista crítico e ideológico que aqui nos interessa porque, de facto, ele parece insuficiente para compreender o gesto de ambos. Merewether sublinha que a presença do lixo em *The Man Who Never Threw Anything Away* é sinal dessa vida empobrecida¹⁰ que se vivia no regime soviético – mas esta mesma vida empobrecida deve ser compreendida não apenas de um ponto de vista puramente económico e político mas a partir dessas vidas sem esperança de que fala Kabakov, desse quotidiano fechado, trancado. Basta notar, aliás, a quase ausência dos meios clássicos de crítica política e ideológica – além de uma ou outra referência em Mikhailov (*Unfinished Dissertation*, por exemplo) e de dispositivos irónicos que passam pela utilização dos próprios meios retóricos do regime.

Em *Salt Lake*, série fotográfica de 1986 encontramos esta tensão entre um dispositivo crítico e irónico e essas vidas sem esperança, de que fala Kabakov, levado a um ponto de ebulição. Por um lado, um conjunto de banhistas partilha o espaço com um horizonte de chaminés fabris, esgotos e detritos – permitindo, desta forma, inaugurar todo um contra-discurso, um contra-arquivo que vai conotar a fotografia com um lado político, irónico sem dúvida, e onde ela vai surgir como documento. Mas é necessário

¹⁰ “The story of «The man who never threw anything away» reminds us of the impoverished environment of the Soviet Union in which even the lowliest thing could be precious, and therefore the consequent logic of madness in which nothing was thrown away. Accumulations of the discarded and useless can undermine the valorization of remembrance, as opposed to forgetting, as much as they render absurd the process of making meaningful” (Charles Merewether, “Introduction. Art and the Archive” in *The Archive*, Ed. Charles Merewether, Londres, Whitechapel, 2006, p. 11.

colocar em destaque três aspectos que permitem ler de outra forma essas imagens. Em primeiro lugar, a ausência de referências explícitas ao regime soviético – ainda presente, por exemplo, em *Suzie*, onde nos é permitido ler o cotidiano tendo como pano de fundo a realidade política e social do regime. Em segundo lugar, a banalidade dos gestos – um conjunto de pessoas num cenário de férias, não fosse a presença dos esgotos e das chaminés. Em terceiro lugar, o clima de felicidade estival que se dá a ver nas imagens – e que contrasta, como facilmente se percebe, com o ambiente fabril, com os esgotos e as chaminés.



Boris Mikhailov, Salt Lake, 1986

5. Como na primeira fotografia de *Unfinished Dissertation*, tudo aqui é cinzento – nem totalmente bom nem demasiado mau. Um dos maiores méritos de Mikhailov é conseguir pensar com todo o rigor possível essa radical ausência de *Stimmung* – ausência de cor, de tonalidade, ausência de *mondo*, de sentido, de centro irradiante. É nessa ausência que essas vidas sem esperança de que falava Kabakov permanecem suspensas – suspensas de uma catástrofe que já se deu ou que permanece na iminência.

61

Quando, em *A Origem do Drama Barroco Alemão*, Walter Benjamin analisa o homem religioso do Barroco, ele encontra a correlação, a cumplicidade, entre essa ausência de *Stimmung* e a suspensão – na forma de uma escatologia que se tornou vazia e que, suspensa sobre o mundo, ameaça destruí-lo.

“O homem religioso do barroco prende-se tão fortemente ao mundo porque sente que com ele é *arrastado para uma queda de água*. Não existe uma escatologia barroca; por isso, o que existe é um mecanismo que *acumula* e *exalta* tudo o que é terreno antes de o entregar à morte. O além é esvaziado de tudo aquilo que possa conter o mínimo sopro mundano, e o barroco extrai dele uma panóplia de coisas que até aí se furtavam [...] trazendo-as, na fase do seu apogeu, violentamente à luz do dia para esvaziar um derradeiro céu que, na sua vacuidade, será capaz de um dia destruir a terra com a violência de uma catástrofe.”¹¹

No entanto, não ouvir na suspensão do tempo em que essas vidas sem esperança se conservam nenhuma forma de eternidade. Iminência, sem dúvida: que algo aconteça, que a suspensão liberte toda a sua violência, que o veredicto chegue – mas como saber se ele de facto chegou ou não? E com que critério? Não terá ele já chegado? Nestas imagens dá-se a ver a iminência do que se encontra por vir, a iminência, paradoxal, do que já aconteceu ou, pelo contrário, é esta mesma iminência tornada indistinta da própria vida, que permanece sempre e desde sempre nesta suspensão? O que talvez seja pior, o que talvez seja, de facto, o pior: que nada aconteça, que o veredicto permaneça na sua suspensão, no seu inacabamento, na iminência da sua chegada, que ele impenda sobre estas vidas sem esperança e que estas se estendam, por sua vez, ao infinito; iminência do que nunca chegará, do que nunca acabará por chegar, do que permanecerá sempre na sua chegada. Uma catástrofe declarada permanente não se deixa esperar – e talvez não tenhamos forma de decidir, isto é, também, de colocar a salvo; talvez só o insalvável exija uma resposta.

Reside aqui, nessa correlação entre suspensão, iminência e catástrofe uma das possibilidades de leitura do pequeno texto de Benjamin que Mikhailov coloca na primeira imagem de *Unfinished Dissertation*:

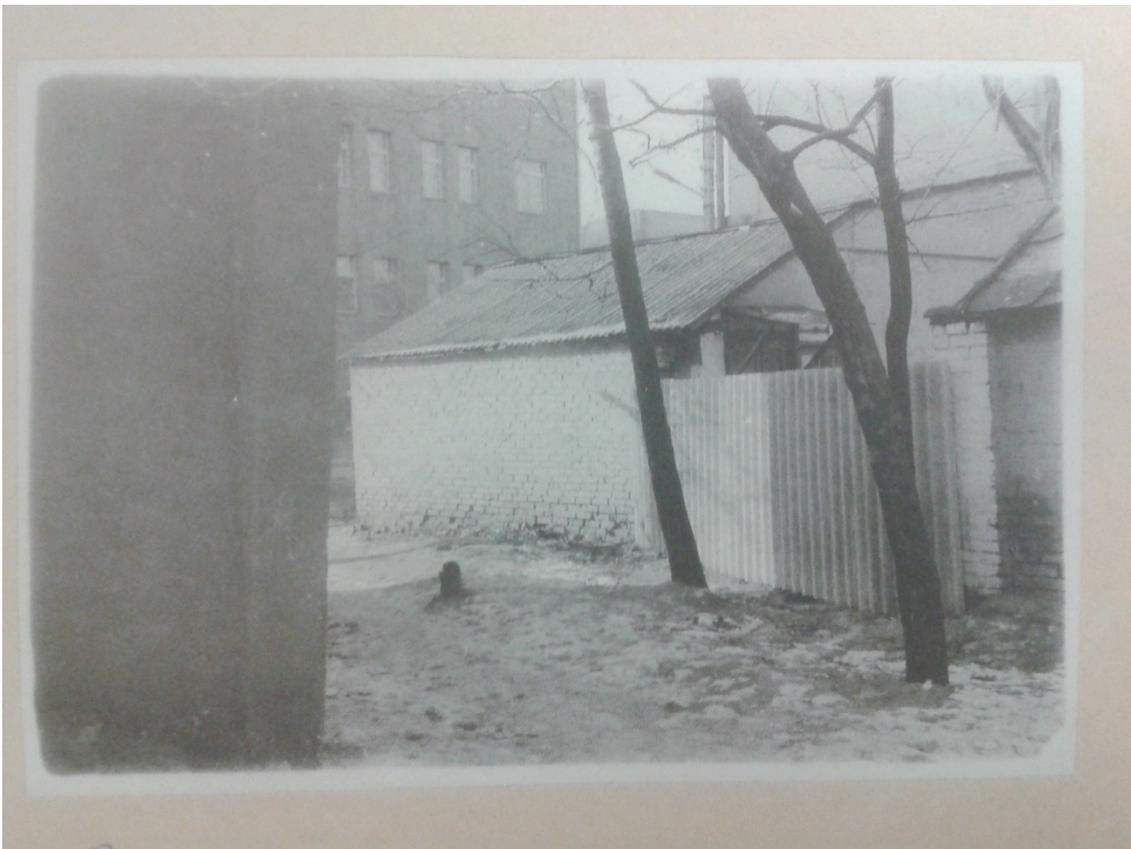
¹¹ Walter Benjamin, *Origem do Drama Barroco Alemão*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004, p. 59. Sublinhados nossos.

“Benjamin. Traumkitsch. (Dreamkitsch)

The dream no longer reveals the blue horizon.

Everything is gray now.

The dreams have evolved into the road towards banality”¹²



O pequeno texto que acompanha a imagem – pequeno texto de Benjamin sobre o surrealismo, inaugurando desta forma uma relação que seria necessário explorar em todas as suas dimensões – torna problemática a relação entre cotidiano, banal e sonho. Há aqui duas dimensões que é necessário colocar em devido destaque. Em primeiro lugar, essa remissão do banal e do cotidiano ao sonho que, na realidade, é capturado pelo primeiro. De facto, não apenas o sonho já não revela o horizonte azul como, além disso, ele próprio consiste numa *queda* no banal. O sonho tornou-se banal, ou seja, essas vidas sem esperança não se movem em qualquer horizonte, encontra-se subtraídas a qualquer possibilidade. Mas, segundo movimento, é o banal e o cotidiano que, dessa

¹² Boris Mikhailov, *Unfinished Dissertation*, Zurique, Scalo, 1998, p. 7.

forma, se tornam indiscerníveis do sonho. É neste sentido, aliás, que o quotidiano se torna inacessível. Como num sonho, ele apenas é acessível de um ponto de vista interior – que se desconhece – ou da exterioridade da vigília cuja distância indecomponível é marca da inacessibilidade. Mas o gesto de Mikhailov é, na realidade, mais radical e não se limita a colocar em jogo uma dialéctica entre sonho e vigília: ele faz colapsar o sonho no banal e descobre o ponto de indiscernibilidade entre ambos. Este limiar entre ambos é a segunda dimensão da imagem e é necessário interrogar o que se encontra em causa nela.

Num dos primeiros textos de *Rua de Sentido Único*, Walter Benjamin encontra uma zona de limiar entre vigília e sonho que é marcada por uma tensão. Nos momentos em que não se dá uma passagem entre o mundo nocturno e o mundo diurno, em que o primeiro se estende sobre o segundo, não se deve, diz Benjamin, contar sonhos.

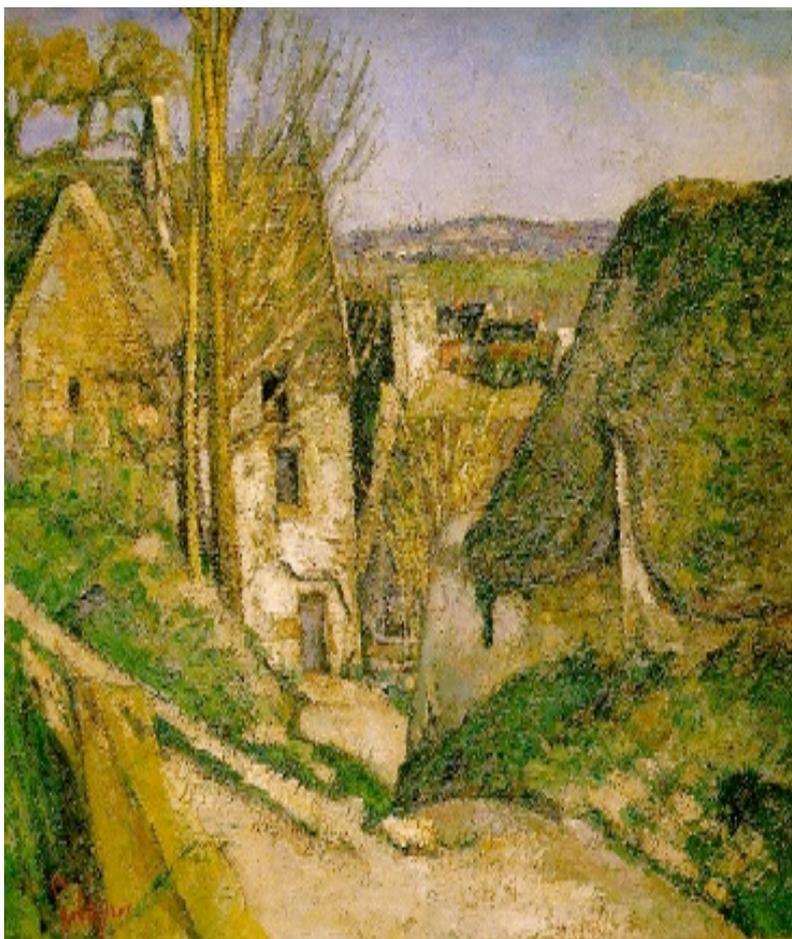
“Nesse estado, o relato dos sonhos é fatal, porque o indivíduo, em parte ainda entregue ao universo onírico, o trai nas palavras que usa e tem de contar com a sua vingança. (...) Pois só da outra margem, em pleno dia, se deve interpelar o sonho a partir de uma recordação distanciada. A esse além do sonho só se pode chegar através de uma purificação análoga à da lavagem, mas totalmente diferente dela, pois passa pelo estômago. Quem está em jejum fala do sonho como se falasse ainda de dentro do sonho”¹³

Em que consiste, de facto, essa vingança do sonho e a traição para com ele quando contamos sonhos em jejum? A nossa hipótese é a de que a resposta a esta pergunta se encontra na última frase do texto: a vingança do sonho é falarmos ainda de dentro dele, isto é, encontrarmo-nos expostos ao seu olhar inumano.

E não é inumano, na realidade, aquilo que se dá a ver na imagem? Em primeiro plano uma parede atrás da qual se parece esconder o fotógrafo – índice da proibição de tirar fotografias no regime soviético, sem dúvida. Mas não apenas isto: é preciso também compreender a imagem a partir dessa zona de limiar entre vigília e sonho como se a imagem “falasse ainda de dentro do sonho”.

¹³ Walter Benjamin, “Rua de Sentido Único” in *Imagens de Pensamento*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004, p. 10.

6. De que se trata, na realidade? De um crime. O ligeiro recuo do fotógrafo relativamente à casa vista em segundo plano, ao caminho de neve com as suas marcas, confere à imagem não uma aura enigmática mas o carácter indicial do crime. Proximidade e distância, por exemplo, face ao quadro de Cézanne. Neste, a casa do enforcado não está nem demasiado perto nem demasiado longe.



Cézanne, La Maison du Pendu, 1873

No primeiro caso, ela transformar-se-ia numa casa vulgar, normal; demasiado longe, ela perder-se-ia na paisagem. Pelo contrário, a distância exacta a que se coloca insere-a no momento anterior a ser engolida pela vegetação circundante – porque a queda no natural, tal como em *Teignmouth Electron*, não se faz esperar. Este momento suspenso no tempo, em que entre a casa do enforcado e a vegetação se estabelece uma zona de partilha onde os limites de ambos se tornam indeterminados, captura tanto a casa como a vegetação a partir de um buraco negro móvel – a janela? A tonalidade escura do quadro? As sombras que despontam aqui e ali? – que ameaça engolir toda a composição. Toda a ameaça, toda a iminência daquilo que, de facto, já aconteceu, decorre desse jogo que é estabelecido entre a distância espacial a que a casa está, o facto

de não se mostrar de frente, face a face, e o saber *visível* de que se trata da casa de um enforcado, de que ali ocorreu um “crime”, isto é, uma vida culpada. É nesta medida que, de um ponto de vista de uma história natural, desta indeterminação entre natureza e história que também já encontramos em Tacita Dean, a inacessibilidade dos objectos quotidianos, longe de ser a marca de uma aura perdida, de uma lonjura de onde os objectos nos interpelariam, é antes a marca indicial de um crime que permanece, como na casa de Cézanne ou na primeira imagem de *Unfinished Dissertation*, sempre iminente. É preciso realçar, desta forma, que a entrada de um objecto no âmbito da história natural torna-o inacessível ao indeterminá-lo quanto à sua pertença ao campo histórico ou ao campo natural. Esta inacessibilidade (que decorre também da indistinção entre sonho e vigília) não é aquela do objecto aurático mas o lugar, talvez, em que a aura se transforma no traço indicial de um crime.

Em Mikhailov, no entanto, o crime é de outro género – e passa muito mais por um entendimento de uma vida biológica enquanto ausência de vestígios. Porque, de facto, o que se encontra em causa em Mikhailov é esta pulsão “an-arquivística”, esta rasura de qualquer vestígios, de qualquer marca ou traço, a limpeza de que fala no prefácio a *Case History*. E, no mesmo sentido, apesar de estar em causa a diferença entre digital e analógico, Tacita Dean fala do horror que é, para ela, a possibilidade de apagar uma imagem no momento em que é tirada.

“To be actually able to delete an image in the moment of its inception is quite an enormous thing. It pushes beyond democracy and becomes almost totalitarian. It (parallels the way) society is trying to organize itself to get rid of anything that is dysfunctional or not up to the standard. It’s a horrifying concept for me if I think about it”¹⁴

O que é que há de tão horrível neste gesto tão comum, tão banal? Porque se trata, em última análise, de rasurar o próprio arquivo, de acabar com ele, de limpar todos os acidentes, todas as cesuras, tudo quanto resta de um tempo e de uma sociedade – porque o arquivo, parece dizer-nos Tacita Dean, coincide com aquilo que resta, com um resto que é necessário pensar e pensar, exactamente, tendo como pano de fundo esta pulsão

¹⁴ Cit. in “Photography found and lost: on Tacita Dean’s *Floh*” in *October 114*, Massachusetts, The MIT Press, Outubro 2015, p. 114.

an-arquivística do qual, paradoxalmente, não se separa. De facto, esta ideia de um apagamento das imagens no preciso momento da sua criação, esta possibilidade técnica do digital, não é neutra: ela permite que a “imagem”, digamos assim, que um tempo, uma pessoa ou uma sociedade cria de si própria *retorne* sobre si, pretenda, por fim, “auto-produzir-se” rasurando e apagando tudo quanto é da ordem do acidental, do não-voluntário, do resto – da sobrevivência. Mas mesmo este gesto de apagamento, mesmo esta rasura que pretende retornar sobre si, conserva-se, isto é, também, arquiva-se, *enquanto* gesto de apagamento – a rasura, o vazio, um certo espaçamento na imagem permanece, isto é, lança-se tanto para o passado quanto para o futuro. Esta astúcia um tanto ou quanto louca do arquivo, este salto que abre a dimensão impossível do futuro e do fantasma – como pretendia, aliás, Derrida no seu livro sobre o arquivo – é inseparável, desta forma, da própria pulsão de morte, do próprio apagamento dos vestígios e dos traços. Esta compulsão à repetição, contida neste pequeno gesto de apagar uma imagem, através da qual um dado tempo pretende permanecer preso para sempre à sua própria imagem, *repetir* essa imagem, é a própria abertura à diferença, à variação e ao futuro.

Aquilo que se torna interessante, tanto em Tacita Dean como em Mikhailov, é essa ideia de que a inacessibilidade dos objectos decorre tanto do carácter indicial dos mesmos como, também, da pulsão “anarquivística” que trabalha de dentro, como defende Derrida, o próprio arquivo.

7. É a partir desta problemática que gostaríamos de interrogar *Floh*, de Tacita Dean. Composto por um conjunto de fotografias que Dean foi encontrando, ao acaso, em feiras da ladra, ele integra as imagens no preciso momento em que exalam um último suspiro de vida. O que é que, de facto, une este conjunto de fotografias que chegam de diversos lugares, de diversos tempos, que sobreviveram ao momento em que foram tiradas mas, igualmente, ao momento da sua destruição? Como se, na realidade, a sua sobrevivência permanecesse um enigma dirigido a nós, suplementado, aliás, pelo silêncio de Dean quanto à história particular das imagens, como se elas, por um estranho acaso, tivessem sobrevivido apesar delas próprias; como se elas estivessem na

realidade destinadas a desaparecer e integrassem este destino na própria imagem, o que as une, por fim, é esse carácter enigmático do acidente, do resto.

No seu livro dedicado a Marcel Broodthaers, Rosalind Krauss alertava para o facto de este, contrariamente às pesquisas sobre a especificidade do *médium* tidas na mesma altura pelo minimalismo, usar o vídeo como forma de libertar as potencialidades inscritas na técnica¹⁵ - *retornando* ao passado de forma a perceber as potencialidades revolucionárias inscritas na própria técnica: um estudo sobre a potência, então, e não sobre uma especificidade, uma “essência”, qualquer. Há um gesto semelhante, sem dúvida, por parte de Tacita Dean – mas é necessário problematizar esta aderência demasiado fácil e demasiado rápida, nem que seja porque há um lado mais soturno em Dean do que em Broodthaers. O gesto que leva a *Teignmouth Electron*, e que reúne não apenas este livro, mas texto, fotografias, uma pesquisa intensa sobre Donald Crowhurst e um filme, *Disappearance at Sea*, pode ser usado para compreender *Floh*. De facto, no primeiro caso, o que se encontra em causa é menos uma pesquisa sobre o *médium* do que uma ideia de errância e de limite. A morte de Donald Crowhurst não funciona como um limite inultrapassável que viria completar a vida, que viria dar uma última imagem – mesmo que vazia. Ela não totaliza nem completa – pelo contrário, ela abre na própria vida de Crowhurst a dimensão de um impensado, de um resto sobrevivente que não é a continuação da vida depois da morte mas a abertura, na própria vida e enquanto vida e morte, de uma errância. É esta vida-e-morte, a dimensão da sobrevivência enquanto impensado, que não permite qualquer narrativa linear e que faz com que o tempo fique fora dos eixos – como a loucura do tempo de que fala em *Teignmouth Electron*. Não se encontra aqui em causa, desta forma, uma pesquisa sobre o *médium*, na forma da sua especificidade ou das suas potencialidades, mas uma pesquisa rigorosa sobre essa dimensão da sobrevivência, essa dimensão onde instinto de morte e arquivo, onde instinto de morte e salvação, se cruzam, interpenetram e, em última análise, se tornam indistinguíveis. Tomemos como exemplo *Sound Mirrors*, pequeno filme de 1999 sobre

¹⁵ “In so parting company with structuralist film’s modernismo, Broodthaers was not denying film as a medium. He was, rather, understanding this medium in the light of the openness promised by early film, an openness woven into the very mesh of the image, as the flickering irresolution of the illusion of the movement produced the experience of sight itself as dilated” (Rosalind Krauss, *A Voyage on the North Sea. Art in the age of the post-medium condition*, Londres, Thames & Hudson, 1999, p. 44.)

estruturas militares anteriores ao radar e cujo objectivo era conseguir ouvir a chegada de aviões militares inimigos. Múltiplos gestos se encontram aqui reunidos.

Um gesto sobre a obsolescência, sem dúvida, sobre estes restos técnicos rapidamente ultrapassados pelo radar e que, de facto, nunca funcionaram correctamente. Tacita Dean não parece aqui aludir a uma inutilidade – o seu gesto chega de outro lugar. A figura do colecionador, tal como foi pensada por Benjamin no seu ensaio sobre Fuchs, tem como pressuposto uma inutilização do meio técnico: qualquer coisa só entra na colecção a partir do momento em que já não seja utilizável, a partir do seu fim, quando foi suplantada por outro meio técnico – como neste caso – ou quando a necessidade que preenchia, o fim para que foi feito, já não se verifica. Este pensamento, que encara o meio técnico como algo subsumido a fins que lhe são exteriores – no ensaio sobre Fuchs, no entanto, as coisas são bastante mais complicadas nem que seja porque se trata, em última análise, de permitir um pensamento das ligações extemporâneas e excêntricas entre objectos – não parece, no entanto, verificar-se em *Sound Mirrors*. Não se trata de inutilidade ou de inutilização – ou trata-se, apenas, de forma derivada – nem que seja porque Tacita Dean *usa* efectivamente essas estruturas militares e joga, inclusivamente, com o *fim* com que foram feitas. Mas confere-lhes um uso diferencial, desde sempre anacrónico. Estas estruturas, na realidade, nunca preencheram a função com que foram feitas – mas, arrisquemos, nunca nenhum meio técnico o faz. Este anacronismo do meio técnico em relação a si mesmo, este suplemento a partir do qual o fim é “criado” pelo meio, e não ao contrário, e em que o suplemento é sempre excessivo em relação ao fim, chegando sempre demasiado tarde ou demasiado cedo, é perfeitamente visível nestas estruturas cuja função é sinalizar o próprio tempo como técnica, como anacronia.

“for me, obsolescence is a state of normality. Everything that excites me no longer functions in its own time. The one thing I have noticed is that so often I am attracted to things conceived in the decade of my birth. I court anachronism – things that were once futuristic but are now out of date – and I wonder if the

objects and buildings I seek were ever, in fact, content in their own time, as if obsolescence was invited at their conception”¹⁶

É aqui, de facto, que se encontra uma subtileza em relação ao que diz Rosalind Krauss sobre Broodthaers. Se este último, seguindo a sua hipótese, *retorna* aos primórdios do cinema de forma a conseguir explorar as potencialidades inscritas nele enquanto *médium*, Tacita Dean, com *Sound Mirrors*, não retorna aos primórdios, à história inicial do radar, mas instala-se na cesura que se situa entre este e as estruturas militares, esses espelhos de som, que o antecedem. Não para notar ou realçar a continuidade entre ambas, para ver que entre ambos se inscreve apenas um aperfeiçoamento técnico, mas para, na paragem que instaura, no uso anacrónico que defende, cavar uma diferença intransponível que faz com que, de facto, essas estruturas surjam como “fósseis” de outro tempo. É, digamos assim, o ponto de vista próprio à história natural: para esta, entre ambos os objectos, entre o radar e essas estruturas, não existe continuidade nem pode existir – porque, em última análise, o tempo está constantemente a travar, a parar, os objectos estão sempre a saltar fora da história e a ir de encontro, encontro catastrófico, talvez, à natureza. É só neste gesto, só nesta descontinuidade que estabelece entre ambos, que Tacita Dean pode, em primeiro lugar, resgatar estas estruturas militares ao passado – torná-las “inúteis” na medida em que a continuidade com o radar se desfaz e não porque elas deixem de ter utilidade – e, ao mesmo tempo, comprovar aquilo que ela, na citação, coloca apenas como hipótese: que uma anacronia “originária” trabalha de dentro estes objectos, que eles nunca tiveram o seu tempo nem nunca o terão.

¹⁶ Tacita Dean, “Artist Questionnaire: 21 responses” in *October* 100 (Spring 2002), Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2002, cit in Michael Newman, “Salvage” in Hochdörfer (Ed.) *Tacita Dean: Seven Books Grey*, Viena, Steidl, 2011, p. 26.



Tacita Dean, Sound Mirrors, 1999

Mas um outro gesto, duplo, insere-se em *Sound Mirrors* e vem destabilizar ainda mais qualquer possibilidade de uma pesquisa sobre o *médium*. Estas estruturas que antecedem o radar, construídas em finais da década de 20 do século passado, nunca chegaram, de facto, a ser utilizadas porque não conseguiam discriminar com rigor a presença ou não de um ataque aéreo. Se quiséssemos estender a análise para limiares problemáticos, poderíamos ver aí uma espécie de tese histórica de Tacita Dean: em finais da década de 20 do século passado, ninguém poderia prever a guerra aérea que, anos mais tarde, se abateria sobre o território inglês e, de forma devastadora, sobre as cidades alemãs – tema, aliás, de um livro de Sebald, *História Natural da Destruição*. Esta morte que chega do céu, de forma ao mesmo tempo esperada e excessiva – o incêndio gigantesco provocado pelo famoso bombardeamento a Dresden, lembra Sebald, era visível a muitos quilómetros de distância, como se fosse uma língua de fogo caída do próprio céu – poderia, sem dúvida, levar a uma interpretação mais alegórica destas estruturas militares – representação que, recordemos, Sebald é célere em colocar de parte.

Em todo o caso, inegável é a sua pertença a uma história da guerra e, em particular, à passagem entre a primeira Grande Guerra e a segunda. Estas estruturas rememoram, digamos assim, aquilo que viria a seguir e que elas, na realidade, não poderiam prever.

No entanto, não é a sua própria falha que vai, de certa forma, retirar estas estruturas de uma total inserção numa história dos meios militares? Ao não conseguir distinguir *aquilo que chega*, ao suspender o que chega numa iminência que tanto pode ser a possibilidade de uma destruição inaudita como, também, a possibilidade de *outra* coisa qualquer, estas estruturas *registam*, impassíveis, a chegada do futuro: como um arquivo imenso, elas não escolhem, mas são a abertura à própria chegada, imprevista e impossível de determinar, de qualquer coisa.

Da mesma forma, é preciso retirar *Floh* de uma história sobre o *médium* fotográfico para recolocá-la numa investigação rigorosa sobre a sobrevivência, uma investigação inserida numa história natural – a-vida-a-morte, como diria, algures, Derrida. E, em primeiro lugar, começar por equacionar este conjunto de fotografias a partir do que já dissemos sobre a possibilidade do digital. O que se encontrava em causa, nesta questão, era a possibilidade de um resto, de um acidente, de uma diferença relativamente à imagem auto-produzida por um tempo, uma época ou uma pessoa; um impensado, portanto, que encontra nesse resto e nesse acidente a sua possibilidade e sem o qual permanece uma ameaça que paira sobre nós, como uma catástrofe que não conseguimos prever. Fora do tempo e do espaço, como “fósseis” dos quais fosse necessário dar conta, estas fotografias sobreviveram ao desastre, sobreviveram a si próprias, mas transportam esse desastre no seu carácter accidental – as manchas visíveis, os rasgões –, são testemunhas mudas desse desastre.

8. Já encontrámos a ideia de um arquivo que pretendia ser, no seu sonho positivista, o correlato de uma vida que desde sempre lhe escapava – daí a sua ânsia em catalogar, em dividir, em diferenciar, em capturar todas as pequenas variações, as modulações imperceptíveis. Mas também vimos ou pressentimos, seguindo a obra de Tacita Dean, mas não só, que este arquivo enquanto correlato da vida teria de ser,

digamos assim, invertido, que ele não explica, não dá conta de uma transformação recente, cuja data teria de ser objecto de um outro estudo, uma transformação das próprias relações entre arquivo e vida em que é esta última que, doravante, se transforma no correlato do primeiro: a vida como movimento de indistinção face ao arquivo, movimento cujo choque e réplicas tentámos interrogar a partir de um conjunto de pontos privilegiados – a inacessibilidade dos objectos, a retirada do tempo e do espaço, a indistinção entre natureza e história, a indistinção entre sonho e vigília. A indistinção entre história e natureza parece ser, neste movimento em que o arquivo se transforma em história natural, o ponto nevrálgico que permite ler os outros: de facto, a retirada da história, da história pessoal, por exemplo, em *Floh*, não significa uma queda no natural – os objectos continuam a manter um halo que não lhes permite entrar totalmente na natureza, não permite que os encaremos como objectos naturais; da mesma forma, a retirada da natureza não significa que eles entrem no campo histórico – o que implicaria que não fossem, como são, “fósseis” cuja chave de interrogação perdemos; desta, eles mantêm o carácter repetitivo, o eterno retorno, como se fossem a marca impossível deste.

É nesta medida que esta consideração do arquivo a partir da história natural encontra um paradoxo, paradoxo que foi afluído a propósito da discussão de Tacita Dean relativamente ao digital: no momento em que o arquivo se estende sobre toda a vida e em que esta se torna indistinta dele, no momento em que registo, arquivo e vida encontram um limiar de indistinção, é o próprio arquivo que desaparece: não há resto, nem sobrevivência nem acidente, há apenas uma imagem que retorna sobre si e que deixa a pairar, como uma espécie de halo vazio, tudo aquilo que desapareceu sem deixar traços; o pequeno gesto que rasura o acidente e o resto dá-se a ouvir, enquanto clamor, na imagem reificada que sobreviveu de uma época ou de uma vida. Fora do tempo, fora da história e da natureza, como em *Sound Mirrors*, ela é o som que, não percebendo de onde vem, anuncia a chegada de qualquer coisa.

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio, *Infancy and History. The Destruction of Experience*, Nova Iorque, Verso, 1993.

BENJAMIN, Walter, *Imagens de Pensamento*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004.

BENJAMIN, Walter, *Origem do Drama Barroco Alemão*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004.

BOLAÑO, Roberto, *La Universidad Desconocida*, Madrid, Anagrama, 2007.

DEAN, Tacita, “Artist Questionnaire: 21 responses” in *October* 100 (Spring 2002), Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2002.

DEAN, Tacita, *Floh*, Steidl, 2001.

DEAN, Tacita, *Teignmouth Electron*, Londres, National Maritime Museum, 1999.

DOANE, Mary Ann, *The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, the Archive*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2002.

ELKINS, James, *Six Stories from the End of Representation. Images in Painting, Photography, Astronomy, Microscopy, Particle Physics and Quantum Mechanics*, Stanford, Stanford University Press, 2008.

FARGE, Arlette, *The Allure of the archives*, New Haven & Londres, Yale University Press, 2013.

GODFREY, Mark, “Photography found and lost: on Tacita Dean’s *Floh*” in *October* 114, Massachusetts, The MIT Press, Outubro 2015.

HOCHDÖRFER (ed), *Tacita Dean: Seven Books Grey*, Viena, Steidl, 2011.

HUTCHENS, Benjamin, Techniques of Forgetting? Hypo-Amnesic History and the An-Archive” in *Substance*, #113, vol. 36, n°2, University of Winsconsin, 2007.

KAFKA, Franz, *O Processo*, Lisboa, Relógio d’Água, 2015.

KRAUSS, Rosalind, *A Voyage on the North Sea. Art in the age of the post-medium condition*, Londres, Thames & Hudson, 1999.

MBEMBE, Achille, ““The Power of the Archive and its Limits” in *Refiguring the Archive*, Dordrecht, Kluwer Academic Publishers, 2002.

MEREWETHER, Charles, “Introduction. Art and the Archive” in *The Archive*, Ed. Charles Merewether, Londres, Whitechapel, 2006.

MIKHAILOV, Boris, *Unfinished Dissertation*, Zurique, Scalo, 1998.

SEKULLA, Allan, “The Body and the Archive” in *The contest of meaning: critical histories of photography*, Cambridge: MIT Press, 1992.

SPIEKER, Sven, *The Allure of the archives*, New Haven & Londres, Yale University Press, 2013.

TAGG, John, *The Allure of the archives*, New Haven & Londres, Yale University Press, 2013.