

Fotografar
Ouvir,
Recordar, B. Ruchloh



"Se, pois, a falta de imagem, e não por si
mesmo, que o esquecimento se evidencia
na memória, foi preciso que se achasse
presente para que a memória pudesse
captar a imagem". S. Agostinho, § 309.
confissões

...
a imagem
seu
sempre
uma

palavra por dizer
palavras

JOSÉ AUGUSTO MAÇÃS DA SILVA CARVALHO

ARQUIVO E MEMÓRIA: CIRCUITOS MNEMÓNICOS

Tese de Doutoramento em Arte Contemporânea, orientada pelo Senhor Professor Doutor António José Olaio
Correia de Carvalho e apresentada no Colégio das Artes da Universidade de Coimbra

Junho de 2014



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

ARQUIVO E MEMÓRIA: CIRCUITOS MNEMÓNICOS

Agradecimentos

Ao Professor Doutor António Olaió, na sua dupla condição de académico e artista, pelo apoio, pelas sugestões e orientações que contribuíram decisivamente para a substância deste texto.

Por razões diversas, mas de grande reconhecimento, ao Professor Doutor Abílio Hernandez, ao Professor Doutor José António Bandeirinha e ao Professor Doutor Jorge Figueira.

A todas as pessoas (genericamente, porque são tantas) que, de uma ou outra forma, estiveram presentes no meu caminho académico e artístico.

À minha mãe e em memória do meu pai.

À Teresa, à Inês e à Sofia um agradecimento do tamanho da vida.

Resumo

“Arquivo e Memória: circuitos mnemônicos” é uma investigação em pensamento e prática artística dividida em duas partes distintas, mas dependentes.

Na primeira parte encontram-se referências teóricas sobre a problemática do arquivo, desde a questão originária da escrita como prótese do pensamento (Platão) e instrumento primordial para a inscrição no arquivo, até à ideia de que a própria imagem se indistingue da escrita na sua aparatosa exterioridade, podendo, ambas, ser consideradas forma de mediação e de representação. Também se estuda o pensamento de Derrida e Foucault para a definição do território de análise, respetivamente, na importância que o arquivo tem enquanto lugar de poder e de exterioridade, mas também como processo auto-destrutivo, para uma renovação permanente, conciliando a pulsão epistemofílica com a pulsão da morte, numa leitura freudiana; também, a ideia de que o arquivo se *governa* a partir de uma discursividade, daquilo que é e pode ser dito, e que ultrapassa a simples acumulação de documentos. Para além de muitos outros contributos teóricos, é necessário destacar um objeto e um autor que, desde sempre, se afirmaram como matriz estilística e conceptual desta investigação, cuja obra e pensamento se projetam, de várias maneiras, nas exposições da parte prática: refiro-me ao inacabado “BilderAtlas Mnemosyne” de Aby Warburg.

Concomitantemente, apresentam-se obras de expressão variada, que se constituem como campos meta-artísticos, que entram em relação, de forma remissiva com os conceitos teóricos que vão surgindo. Estas obras são encontradas nas artes visuais, no cinema e na literatura, para além de outras que se encontram em territórios de passagem, entre a arte e o documento. De notar que algumas destas obras estão fixadas na história de arte moderna e contemporânea e são colocadas em filiação com algumas das minhas obras, em fotografia e vídeo, que apresentam sintomas arquivísticos e que, por serem anteriores ao curso de doutoramento, se incluem neste estado-da-arte.

A segunda parte desta tese, para além de retomar algumas questões teóricas e introduzir outros pensadores, analisa, demoradamente, o meu trabalho de prática

artística, concretizado durante os quatro anos deste curso de doutoramento. Este trabalho desenvolveu-se a partir da análise do meu arquivo fotográfico, que abrange o período de 1988 a 2014, mas também se criaram peças motivadas pelas temáticas do arquivo e da memória, por serem a substância desta tese. Tal como no atlas de Warburg, tentei construir constelações de imagens, numa temporalidade larga (1988 a 2014), num espírito de hiperligação, a partir da expressividade icónica das fotografias no meu arquivo.

Neste período, para além dessa investigação *arqueológica* para ver os milhares de negativos acumulados, dediquei a minha prática artística, em exclusividade, ao tema da dissertação, resultando esta investigação estética nos trabalhos práticos mostrados em quatro exposições e na edição de um livro, entre 2011 e 2014: “Arquivo #0”, no Centro de Artes Visuais” de Coimbra; “Arquivo e Alteridade” na galeria VPF Cream em Lisboa; “Arquivo e Nostalgia” nos Ateliers Concorde em Lisboa e na exposição de doutorandos no Colégio das Artes da Universidade de Coimbra; “Arquivo e Domicílio”, no Arquivo Municipal Fotográfico de Lisboa; o livro “Unpacking: a desire for the archive”, editado pela StolenBooks, em Lisboa.

Abstract

“Archive and Memory: mnemonic circuits” is a research on artistic thinking and artistic practice split by two distinct but connected chapters.

In the first part you will find the theoretical results for the archive problem, since the prime question of writing as a prosthesis of thought (Plato) and as a primary instrument for the inscription in the archive, to the idea that image itself is not different from writing in its externality and can both be considered as forms of mediation and representation. We also studied the thought of Derrida and Foucault to define the territory of analysis, respectively, in the importance that the archive has as a place of power and externality, but also as self-destructive process for a permanent renewal, reconciling an epistemophilic drive with the death drive, in a Freudian reading. Furthermore, the idea that the archive is governed by a discursive apparatus of what is and can be said and that goes beyond the simple accumulation of documents. Besides many other theoretical contributions, it is necessary to emphasize a subject and an author who has always been affirmed as stylistic and conceptual matrix of this research, whose work and thought protrude in various ways, in the practical part of this research on art : the unfinished project "BilderAtlas Mnemosyne" by Aby Warburg.

Contemporarily, I will present works of art on different media, which are constituted as meta-artistic fields, and will come into relationship with the remitting form of the theoretical concepts that arise. These works are found in the visual arts, cinema and literature, as well as other territories in between art and document. I would underline that some of this works are set in the history of modern and contemporary art and are placed in affiliation with some of my works in photography and video, presenting symptoms of the archive, and although previous to my doctoral course, should be included in this state of the art.

The second part of this thesis, apart from taking back some theoretical issues and introduce other thinkers, will examine my artistic work, completed during the four years of the doctoral program. This work was developed from the analysis of my photographic archive, covering the period of 1988 to 2014, but was also built with the motivation of questions raised by archive and memory, being the substance of this thesis pieces. As in Warburg's atlas, I tried to build constellations of images, from a wide temporality (1988-2014), in a spirit of hyperlink using the iconic power of the photographs from my archive.

In this period, 2011 to 2014,, beyond that *archaeological* research to look to the thousands of accumulated negative films, I also devoted my artistic practice, exclusively, to the dissertation topic, resulting in the artistic practical work shown in four exhibitions and the publication of a book, as follows: "Archive #0", at CAV, Coimbra; "Archive and Otherness", at VPF Cream Gallery, Lisbon; "Archive and Nostalgia", at Ateliers Concorde, Lisbon and at the doctoral students exhibition at College of Arts, University of Coimbra; "Archive and Domicile", at Lisbon City Hall Photographic Archive; the book, "Unpacking: a desire for the archive", edited by StolenBooks, Lisbon.

Índice

| | |
|--|-----|
| <u>Introdução:</u> | 13 |
| <i>Arquivo, memória, imagem e discurso:</i> | 19 |
| <i>Imagem e fotografia:</i> | 29 |
| <i>Imagem e lugar:</i> | 36 |
| <i>Arquivo e “display”:</i> | 38 |
| <i>Imagem e montagem:</i> | 58 |
| <i>Imagem, nomeação e inscrição:</i> | 67 |
| <i>Imagem, rasto e excesso:</i> | 94 |
| <u>Projetos práticos</u> | |
| <i>Arquivo #0:</i> | 117 |
| <i>Arquivo e Nostalgia:</i> | 127 |
| <i>Arquivo e Alteridade:</i> | 135 |
| <i>Arquivo e Domicílio:</i> | 159 |
| <u>Projetos em progresso</u> | |
| <i>Arquivo e Melancolia:</i> | 225 |
| <i>Arquivo e Democracia:</i> | 231 |
| <i>“Unpacking: a desire for the archive”- livro:</i> | 240 |
| <u>Conclusão:</u> | 260 |
| <u>Bibliografia:</u> | 263 |

“Porque sei que esqueces é que lembro
cada instante o que perco e não vem mais.”

António Franco Alexandre

“a imagem será sempre e somente uma palavra por dizer”.

Paulo José Miranda

“O que vale a pena é o exercício lento das imagens
à procura da descrição.”

Luís Quintais

“Si je t'oublie, Jérusalem, Que ma droite m'oublie!”

Salmo 137

“Se, pois, é pela imagem, e não por si mesmo, que o esquecimento se enraíza na memória, foi preciso que se achasse presente para que a memória pudesse captar a imagem.”

Santo Agostinho

Introdução

A presente dissertação em Arte Contemporânea toma como objeto de estudo e análise o meu trabalho artístico, de expressão fotográfica, videográfica e de instalação, num período compreendido entre 1988 e 2014, e uma particular atenção interpretativa nos trabalhos realizados no período de 2011 a 2014. Este período corresponde ao curso de doutoramento no Colégio das Artes da Universidade de Coimbra e estes trabalhos foram realizados tendo em conta a definição do tema a desenvolver, a partir de duas palavras-chave: arquivo e memória.

Assume-se que esta tese resulta da investigação em arte, inserida na minha prática artística habitual, embora, no caso deste período (2011 a 2014), a investigação tenha sido sempre condicionada pelo tema definido *à priori*.

Institucionalmente, a legitimidade desta proposta justifica-se a partir da leitura do Decreto-Lei n.º 230/2009 de 14 de Setembro que enquadra este tipo de provas de doutoramento quando refere que

“a atribuição do grau de doutor a criadores de obras e realizações resultantes da prática de projeto em domínios e formas dificilmente compagináveis com o modelo dominante da tese de doutoramento tem sido objeto de crescente reconhecimento internacional, dispendo-se hoje de um património de experiência relevante nesta matéria em várias áreas de atividade. Em alguns desses domínios, o conhecimento novo produzido encontra-se, parcial ou totalmente, incorporado em obras e realizações. Embora o significado e o contexto desse conhecimento possam ser descritos por palavras, a sua compreensão mais profunda apenas pode ser atingida com referência a essas obras e realizações. Tais obras podem, designadamente, assumir a forma de uma obra ou conjunto de obras de concepção artística, composição musical, obra literária ou cinematográfica, encenação ou performance”. Prossegue, o texto deste decreto-lei dizendo que “neste sentido, e em condições

de exigência equivalentes à da modalidade de doutoramento com base numa tese, introduz-se a possibilidade de obtenção do grau de doutor com base no reconhecimento e análise de obras, e com base em trabalhos científicos publicados.”



José Maçãs de Carvalho, S/título, (after p. starck), (2011), 2014 in “Arquivo e Domicílio”.

Na alteração do Decreto -Lei n.º 74/2006, de 24 de Março, os artigos 31.º passa a ter, no ponto 2, alínea b, a seguinte redação: “ o ciclo de estudos conducente ao grau de doutor pode ser integrado no domínio das artes, por uma obra ou conjunto de obras ou realizações com carácter inovador, acompanhada de fundamentação escrita que explicita o processo de conceção e elaboração, a capacidade de investigação, e o seu enquadramento na evolução do conhecimento no domínio em que se insere”.

Na primeira parte da investigação começamos por definir o problema que serve de base à tese que nos leva ao motivo e, também, à motivação encontrada em determinadas obras do meu percurso artístico.

Seguidamente, estabelecem-se os alicerces da investigação no campo do pensamento, capaz de balizar os contornos teóricos do problema (arquivo e memória). Entendeu-se que seria pertinente refletir brevemente sobre a história do arquivo, também do museu, enquanto lugar da coleção numa relação permanente com a ideia de arquivo; a importância da memória e o seu papel na definição de arquivo, e, como de imagens se trata a prática artística deste projeto, abordam-se as várias faces da imagem, de Platão até aos nossos dias.

Sublinharia que algumas das reflexões, na primeira parte, se encontram desenvolvidas e aplicadas na análise das minhas obras, na segunda parte deste texto. Finalmente, passa-se então para a análise de várias obras de arte (em sentido lato: artes visuais, cinema e literatura), que, numa perspetiva pessoal, podem preencher um certo *estado da arte* do problema. Nestas obras encontram-se plasmadas algumas preocupações artísticas, que operam remissivamente na minha prática artística.

O problema estabelecido, à partida, em 2011, é uma questão que, em princípio, se coloca a todos os artistas que trabalham sistematicamente, e durante longos períodos, com fotografia: o excesso de imagens. É evidente a facilidade com que se acumulam milhares de negativos ou diapositivos, ao longo de vinte anos de prática artística, ainda antes do digital (e *recusando-o* por razões logísticas e não tecnológicas) para as tomadas de vista, (já que as impressões finais em papel fotográfico são inevitavelmente digitais); grandes quantidades de imagens reclusas e recusadas no processo de edição para exposições, numa acumulação por vir, sujeitas ao pragmatismo museológico ou galerístico.

Assim começa esta investigação, num ambiente de tensão, ativada por circuitos mnemónicos, impaciente por mostrar as imagens que se transformarão em fotografias. Esta ansiedade coloca-se na perspetiva de revisitação de um universo de imagens esquecidas e de memórias por compreender e interpretar.



José Maçãs de Carvalho, "Inês e Sofia", Lisboa, (2005), 2014 in " Arquivo e Domicilio"

É neste espaço caótico, o da memória, que a aventura começa com a descoberta de imagens inimagináveis. É nesse "imenso palácio da memória" (Santo Agostinho, 2008: 296-297)¹ que "...mando comparecer diante de mim todas as imagens que quero", mas que, teimosamente, resistem porque me são desconhecidas ou porque estão esquecidas e precisam de ser lembradas. Provavelmente serão as circunstâncias que envolveram a realização dessas imagens, as âncoras para o ressurgimento significacional das mesmas.

Maria Filomena Molder (1999: 48) refere-se à memória como "armazém e labirinto"², no qual o esquecimento e a lembrança se tornam *comensais*. Será neste lugar dinâmico e tenso, próximo do lugar e da paixão do colecionador, salvador de "preciosos fragmentos" (Ibid., 41), que quando sobre a coleção *fala* "é assaltado por um dilúvio de recordações"(Ibid., 49).

¹ Santo Agostinho refere (p. 309), com uma atualidade premente, a responsabilidade da imagem no esquecimento mas também a crença da potência da memória sendo " ...a memória que faz com que me recorde e o esquecimento que lembro" (p. 307)

² Molder usa a expressão por analogia com a memória como um "vasto palácio " (Santo Agostinho) onde nos *perdemos* no encontro com imagens do passado.



José Maças de Carvalho, “Untangling”, Bafatá, (1991), 2014 in “ Arquivo e Domicílio”, 2014

Este paralelo entre o colecionador ³ e o fotógrafo - *coleccionador de todas as imagens do mundo* -, adiante nos será útil quando analisarmos o trabalho de *mexer* nos meus arquivos para as exposições que dão corpo a esta dissertação, analisadas na segunda parte deste texto: “Arquivo #0”, “Arquivo e Alteridade”, “Arquivo e Nostalgia”, e “Arquivo e Domicílio.”

Desse período, que coincide com o curso de doutoramento, também se analisa a primeira parte de um filme documental, “Learning from Macau #1 e #2”, que realizei em 2010, a partir da arquitetura de Manuel Vicente (1934-2013), e que terá sintomas da problemática aqui investigada, a partir de um plano fixo inicial de um espaço vazio; o trabalho “Sem nome”, integrado na exposição “Políptico” (Bes Arte e Finança, Lisboa e Fundação Lázaro Galdiano, em Madrid, em 2012), a partir dos painéis de S. Vicente, que de alguma forma aborda o tema do arquivo já que se trabalhou a partir de uma lista de nomes próprios proibidos.

³ De notar que estas reflexões de M. F. Molder são acerca do ato de colecionar em Walter Benjamin.

Em fase de desenvolvimento, encontram-se dois trabalhos em vídeo, projetados no âmbito desta investigação e que, por razões logísticas e artísticas, ainda estão em progresso, em fase de montagem e pesquisa de banda sonora, no caso do primeiro, e no segundo caso, ainda em montagem, dada a complexidade de



Aby Warburg, «Mnemosyne-Atlas», 1924 – 1929, painel Nr.32, 1926 |

edição em múltiplos canais. “Arquivo e Melancolia” - vídeo num canal - e “Arquivo e Democracia” - vídeo em 3 canais. Na segunda parte deste texto adiantar-se-á detalhes de ambos os trabalhos, com imagens exemplificativas. Neste “estado-da-arte” veremos também vários trabalhos da minha autoria, anteriores a esta investigação, que, de vários modos, encontram abrigo nas problemáticas aqui discutidas.

Arquivo, memória, imagem e discurso.

O ponto de partida começa com a análise da importância dos “Bilder Atlas” de Aby Warburg (1866-1929) elaborados entre 1924 e 1929, enquanto dispositivo ótico. São painéis de 1,70m por 1,40m, usando somente imagens e que pretendiam constituir-se como uma história de arte sem palavras. Destacaremos, desde já, duas ideias de Warburg, capazes de esclarecer a nossa investigação: a “lei-da-boa-vezinhança” (termo cunhado por Warburg) que permitiria criar relações não-hierarquizadas entre as imagens, e também uma “iconologia dos intervalos”, conceito para definir as relações de significação entre aquelas imagens, ou segundo Philippe Alain-Michaud (2000:20), as “tensões entre as imagens sob um ambiente experimental”.

Concomitantemente, esta investigação avaliará a importância da imagem fotográfica e dos seus dispositivos (na conceção e no output) para a compreensão do mundo, nomeadamente no que respeita à construção da memória coletiva, a partir da análise dos “Bilder Atlas”. Warburg tinha como objetivo principal identificar as relações entre a Antiguidade, a Renascença e a Modernidade, “procurando devolver às imagens arcaicas, já sedimentadas, a sua expressividade original”. (Michaud, *Ibid.*, 19).

Precisa de se sublinhar que o “Bilder Atlas” se constitui como matriz estilística e conceptual no desenvolvimento de todo o trabalho prático desta tese.

Estabelecida, então, uma primeira condicionante, avançamos para outras aproximações basilares à problemática do arquivo, seja o pensamento de Jacques Derrida e de Michel Foucault,⁴ seja Santo Agostinho ou Walter Benjamin, por via do



Aby M. Warburg, «Mnemosyne-Atlas», 1924 – 1929, painel Nr. 79, 1926

⁴ Do primeiro autor falamos de “Mal d’Archive : Une impression freudienne” e do segundo de “As Palavras e as Coisas” e “A Arqueologia do Saber”.

A leitura de “Mal d’Archive” tem como consequência imediata colocar em causa aquilo que o senso comum entende por verdade histórica, alicerçada no arquivo como *monumento*. De notar que a própria noção de tradição assenta e é sustentada pelo arquivo, ou melhor, por aquilo que no arquivo emerge como documento na sua aparência verdadeira. Derrida começa por definir arquivo a partir da sua etimologia lembrando que o conceito concilia em si duas ideias: o *começo* e o *comando*. Quer dizer que o arquivo é desde logo marcado por uma noção de origem, momento iniciático mas também lugar onde se exerce o poder. O poder de selecionar, escolher aquilo que pertence e aquilo que é excluído, ou porque não tem lugar, de todo, ou porque se aloja no “arquivo-morto”. Este último lugar, que todos bem identificamos, para onde muitos dos indícios do nosso percurso são confinados, é o lugar do esquecimento. Porventura até de um duplo esquecimento: marca do nosso estatuto institucional, para sempre “enterrado”.

Outro aspeto a sublinhar, segundo Derrida, é o momento da domiciliação do documento que compreende a sua guarda num lugar físico e, conseqüentemente, a sua institucionalização, sendo assim, o arquivo é da ordem do topológico e do nomológico, conferindo, à domiciliação, “uma dimensão arcôntica”(Derrida, 1995: 14). Este princípio arcôntico decorre, não só da autoridade de quem guarda, mas também do seu poder hermenêutico. Nesta sequência de passos para a inclusão, o autor afirma que o momento seguinte, na legitimação arquivística, é a consignação da qual temos a imagem de listas, siglas e cifras, em suma, uma imagem de uma qualquer ordem.



José Maçãs de Carvalho, “S/ título (disco #4)”, ink jet, 49 cm x 95 cm, Zuhai, (2001), 2011 in “Arquivo # 0”, 2011

A consignação implica, não somente, disponibilizar espaço de acomodação, mas também colocar os documentos em relação, num sistema articulado:

“ La *consignation* tend à coordonner un seul corps, en un système ou une synchronie dans laquelle tous les elements articulent l’unité d’une configuration idéale. Dans une archive, il ne doit pas y avoir de dissociation absolue, d’ hétérogénéité ou de secret qui viendrait séparer, cloisonner, de façon absolue. Le principe archontique de l’archive est aussi un principe de consignation, c’est-à-dire de rassemblement.” (Ibid., 14)

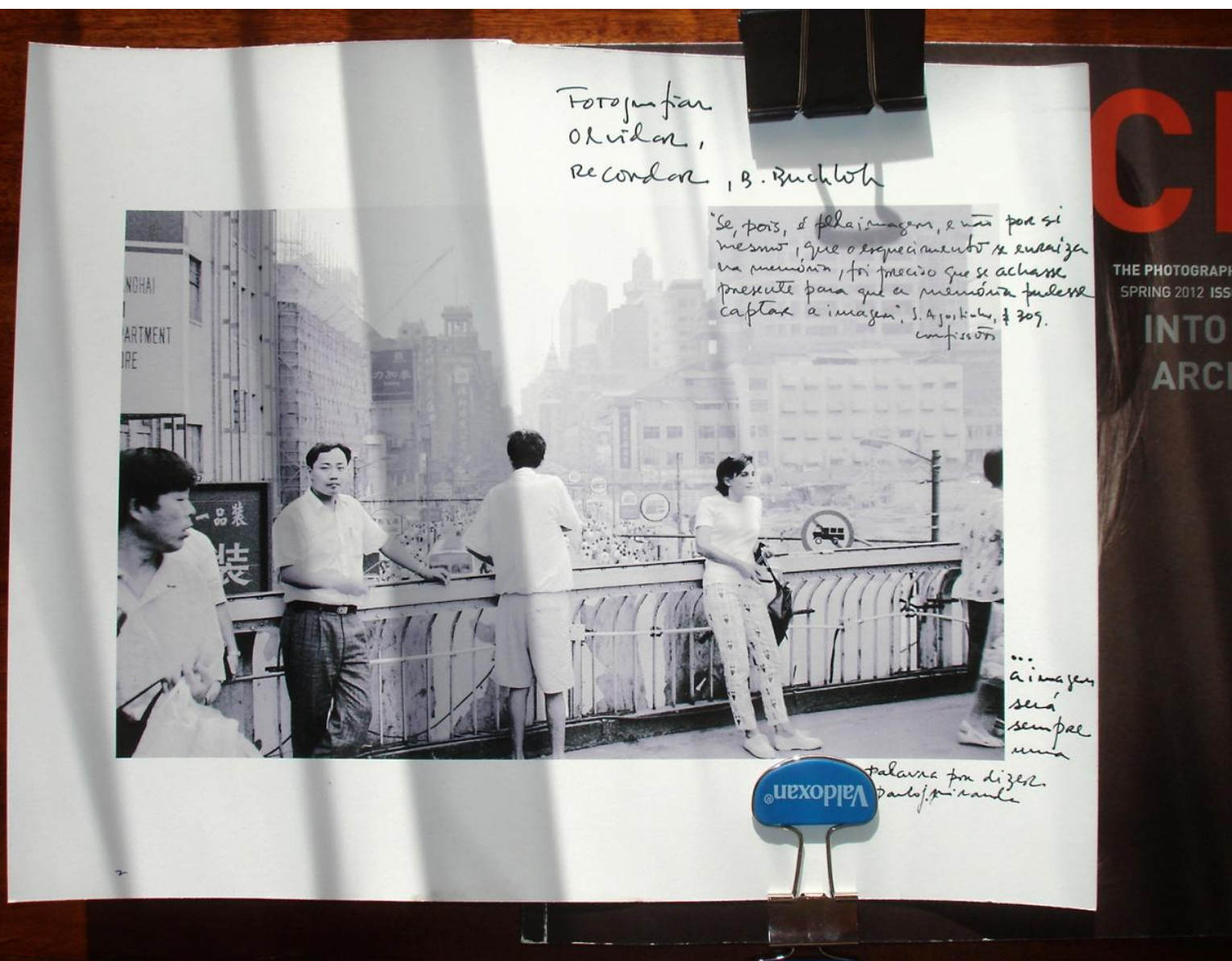
Uma outra questão assinalada pelo mesmo autor interessa esta investigação: a impressão. Está, aliás, contida no subtítulo deste livro e introduz o universo da psicanálise freudiana na problemática do arquivo.

Consideremos, à priori, que a escrita é uma primitiva forma de arquivo (enquanto registo da fala e, portanto, hipomnésica), arcôntica porque “imprime” lei, responsabiliza quem escreve e quem recebe o objeto onde se “inscreve” a marca. É, portanto, um simulacro, cria uma condição de receção em segundo grau, assim como a imagem fotográfica que é um dispositivo a precisar da “inscrição” no papel, embora, hoje, os muitos milhões de imagens digitais que se fazem com telemóveis não passem disso mesmo: imagens virtuais sem existência física.

Neste ponto poderíamos até aproximar a fotografia (de resto o suporte expressivo desta investigação artística) às principais características do arquivo, nas palavras de Derrida (Idem: 26), quando refere que o arquivo só existe se tiver um lugar, uma técnica de repetição e um suporte de reprodução.

A natureza da fotografia assenta na sua reprodutibilidade (de um negativo pode “positivar-se” uma infinidade de cópias fotográficas) repetitiva; na necessidade de se materializar em papel, “coisificando” a imagem latente, que, no negativo, é

quase-fotografia mas que nunca o será se não for impressa; finalmente, “apruma-se” na moldura, na galeria e no museu (outras vezes, no arquivo), na sua dimensão pública ou artística equivalente, em certa medida, ao antigo álbum de família e de viagem, no campo doméstico. Este último expande-se, a dada altura, no livro de fotografia que, apesar da morte anunciada, tem demonstrado uma vitalidade editorial invejável, em todo o mundo.



José Maças de Carvalho, "Arquivo e Domicílio", fotografia e citações de B. Buchloh, S. Agostinho e Paulo J. Miranda, 24 cm x 30 cm, prova de ensaio.



Aby Warburg, «Mnemosyne-Atlas», 1924 – 1929, painel Nr.39, 1926 |

Será por estas razões que Bernardo Pinto de Almeida (1995: 33) sublinha que “ a história da fotografia passaria sempre por ser uma história dos modos de arquivar.”

Voltando ao arquivo na forma clássica, Derrida sublinha a ilusória objetividade que, nesta versão, os documentos que constituíam o arquivo teriam no estabelecimento da verdade histórica, na medida em que se afirmariam como uma construção estável e fixa. Nesta perspectiva não se conta com um dado fundamental que é da ontologia do próprio arquivo: o esquecimento que, na medida em que o arquivo é um auxiliar de memória , opera desde sempre no interior do arquivo: “...l’archive a lieu au lieu de défaillance originaire et structurelle de ladite mémoire.”⁵(Derrida, 1995: 26)

Assim, dirá que o arquivo é impossível de se estabilizar porque é constituído por omissões e irregularidades, sendo esta condição determinante para a sua própria renovação. Uma renovação marcada por um impulso destrutivo (o esquecimento), que segundo Freud decorre da pulsão da morte inerente ao acto de repetição. Será, pois, a partir daqui que Derrida estabelece uma relação de analogia do psiquismo com o arquivo, sendo característica daquele o apagamento e o esquecimento, condição de partida do arquivo, mas também condição da sua renovação, porque por cada marca rasurada ou obliterada um novo arquivamento terá lugar.

Esta pulsão “arquiviolítica” (a própria pulsão da morte), nas palavras de Derrida, será o “mal do arquivo” numa operatividade paradoxal porque, simultaneamente, o desejo de arquivo é pulsão da conservação substanciada por uma “finitude radical”⁶, constantemente ameaçado pelo esquecimento destrutivo.

Para Michel Foucault, o arquivo está enraizado na fantasia moderna de tudo acumular num lugar, capaz de receber todos os traços do passado:

⁵ “...o arquivo tem lugar no lugar da ausência originária e estrutural da chamada memória.” (nossa tradução)

⁶ “Il n’y aurait certes pas de désir d’archive sans la finitude radicale, sans la possibilité d’un oubli qui ne se limite pas au refoulement.”(Derrida, 1995: 38)



José Maçãs de Carvalho, “S/ título (ritual)”, Anadia, 1988, in “Arquivo e Domicílio”, 2014

“Il y a d’abord les hétérotopies du temps qui s’accumule à l’infini, par exemple les musées, les bibliothèques : musées et bibliothèques sont des hétérotopies dans lesquelles le temps ne cesse de s’amonceler et de se jucher au sommet de lui-même...” (Foucault, 1967).

Para o autor, estes *espaços outros*, são heterotópicos na medida em que são utopias concretas, pontualmente realizadas e marcadas por uma temporalidade acumulativa.

Outro aspeto basilar na obra deste autor é a ideia de que o arquivo é mais do que a acumulação de documentos que se vão salvando para memória futura, mas sim um conjunto de discursividades que emergem em torno dessa acumulação. António Fernando Cascais (2009: 111) - numa análise sobre o arquivo em Foucault - refere que

«o princípio organizador do arquivo, os meios da sua circulação, difusão, uso, reprodução, aquilo que ele possibilita e quanto ele tolhe, tudo isso que o arquivo é, e integralmente, transporta-o para um

âmbito que excede por completo a massa documental desde que “o século XIX inventou a conservação documental absoluta: criou os “arquivos” e a “biblioteca”, um fundo de linguagem estagnante que só existe para ser redescoberto por si mesmo, no seu ser bruto”» (Foucault apud Cascais, 2009: 111).

Este excesso toma uma nova configuração, nos nossos dias, no espaço digital, em expansão no hipertexto, na forma de enciclopédia gigante e infinita. A questão é abordada por Luís Quintais (2014)⁷ - numa leitura derridiana - quando refere que “ a virtualização da memória (...) corresponde à virtualização do arquivo”. Assim, esta aparente vantagem de acesso rápido ao arquivo está impregnada do *mal do arquivo*, já que o sistema digital está em permanente e programada (pelos fabricantes de equipamento e programas) desatualização, tornando, assim, a curto prazo, inacessível muita da informação dada como estabilizada. Nem mesmo a prometida dimensão salvífica dos sistemas digitais podem impedir que o arquivo contenha em si duas forças antagónicas: conservação e destruição.

Por outro lado - e a partir de Foucault – o mesmo autor sublinha que o arquivo se estrutura numa discursividade “...que cria *coisas* e *eventos* e que definem o conhecimento válido de um dado período” e que se constitui como dispositivo de mediação para a experiência, na contemporaneidade. É neste sentido que, para Foucault, é preciso “tornar visível aquilo que só é invisível por estar demasiadamente à superfície das coisas”⁸ (Foucault, 2001), e pressupõe a análise das condições discursivas (do arquivo) para além da sua espessura puramente linguística.

⁷ Texto no blogue do autor sem marcação de páginas.

⁸ No original, em “Dits et écrits, I : 1954-1969”, texto nº66: “J'essaie au contraire de définir des relations qui sont à la surface même des discours ; je tente de rendre visible ce qui n'est invisible que d'être trop à la surface des choses.” E, também nesta passagem “ ... j'essaie de prendre le discours dans son existence manifeste, comme une pratique qui obéit à des règles. À des règles de formation, d'existence, de coexistence, à des systèmes de fonctionnement, etc.” Enfatiza-se a ideia do discurso como dispositivo exterior que se autonomiza e, portanto, exige uma análise para além do humano mas aquém da sua própria semântica.

Dito de outro modo, por Maria Augusta Babo (2009: 50), o que está em questão é a “...gestão discursiva que o poder exerce sobre o arquivo, visto que qualquer arquivo sofre a articulação das censuras e visibilidades que por sobre o acontecimento se exercem.”

Neste momento, poderemos chegar a algumas conclusões aplicáveis nesta investigação que se projeta no fazer artístico e, nos interessa, nas obras que se analisam nesta primeira parte, mas também na segunda parte, totalmente prática.

A memória constitui-se como um dispositivo fundamental na compreensão do arquivo, naquilo que ele é enquanto reserva documental e memorial. Para as obras em questão (principalmente, todos os projetos executados sobre o meu arquivo fotográfico) precisamos de clarificar que é a partir da dimensão mnemónica do arquivo, com todas as rasuras e esquecimentos inerentes, que se produzem as associações plasmadas nas obras que se analisam neste texto.

José Augusto Mourão (2009: 85) distingue dois tipos de arquivo: aquele que o historiador mais usa, o “...arquivo-documento (inerte)” e o outro, que opera nas margens, fora da continuidade histórica, “o arquivo-traço (em que se aninha o não-dito, o inesperado)”, foucauldiano, e que mais útil será quando falamos de imagens, enfim a matéria do trabalho artístico desta investigação.

Na mitologia clássica, segundo Platão a memória começa por ficar comprometida com a invenção da escrita. No texto “Fedro” o pensador conta a história da apresentação desse *dispositivo* pelo seu inventor, Thoth, que ao apresentá-la, ao rei egípcio, como auxiliar de memória, dele obtém como resposta a constatação de que se tinha criado um aparelho que favorecia a inércia da memória, também porque se instala como prótese exterior, como imagem (simulacro) do saber. Esta distinção interessa-nos de forma a distinguir aquilo que é memória viva e ativa e, por outro lado, aquilo que é da esfera do esquecimento: a escrita (e porventura a imagem). No entanto, a escrita pode ser encarada como imagem da memória e, nesse sentido, surge como representação do vivido, da mesma forma que a imagem em si. Assim, poderemos acrescentar, com António Damásio (2014), que a

“...memória (...) pode ser recuperada de uma forma imagética porque quando falamos de memória em relação à criatividade, em relação à arte tem muito a ver com a capacidade de representar memórias (...).Essa capacidade de recuperar imagens e a possibilidade de manipular imagens que são a fonte principal da execução criativa (...) (porque) as imagens podem ser cortadas aos pedaços e portanto é disso que se fala quando se fala em montagem(...)”

Se se insiste nesta problemática (escrita e imagem como próteses) é porque a matéria de que se faz esta investigação, no campo da minha prática artística, vive intensamente no trânsito entre o visível e o dizível.

Retomando o texto de Maria Augusta Babo (2009: 46-47), quando “lê” o Fedro cruzado com Paul Ricoeur, e afirma que a marca como inscrição (na memória) é, paradoxalmente, ausência, sendo que “ a categoria das marcas indistingue (...) escrita e imagem. Ambas serão da ordem da cópia, do simulacro. Aqui chegados, Babo conclui na distinção de uma “... memória íntima face à escrita exterior (...) e a memória exterior, que é pública, a memória arquivada, as memórias do arquivo e em arquivo.”

A escrita será uma prótese, autónoma do sujeito, que fixa aquilo que é da esfera da alteridade por criar um discurso mais objetivo, (eminentemente técnico) do que a interioridade do pensamento. A autora afirma que de fora ficará a escrita literária por ser da ordem da ontologia da presença do sujeito, autorizando ou veiculando a voz do autor, muito para além da escrita como técnica: “...a literatura (...) tendeu a ser olhada como depositária da palavra do escritor (...) do sopro inimitável da presença do sujeito...” (Ibid., 49).

Imagem e Fotografia.

Assim, para clarificar aquilo que atrás se disse sobre a indistinção da palavra e da imagem, procuramos, então, compreender se a imagem, que também é uma prótese auxiliar da memória (mas também essência da memória) como coisa

autónoma, desligada do seu autor ⁹, pode ser ontológica porque a memória é predominantemente imagética e a rememoração ativa-se por imagens, quer sejam visuais, sonora ou olfativas.

Santo Agostinho (2008: 295-297) reflete sobre as imagens que habitam os “vastos palácios da memória” e a sua importância na anamnese, afirmando o seguinte:

“Quando lá entro, mando comparecer diante de mim todas as imagens que quero.(...) O grande receptáculo da memória (...) recebe todas as impressões, para as recordar e revistar quando for necessário. Todavia, não são os próprios objectos que entram, mas as suas imagens...”

Segundo José Bragança de Miranda (2002) ¹⁰ “...a imagem antes de ser uma *cópia* é uma divisão, e um efeito de divisão. A imagem é, assim, uma lesão primordial da opacidade das *coisas*.” O texto deste autor interessa-nos numa das várias conclusões, designadamente a constatação de que, no princípio, a imagem se confundia com a coisa, mas é na sua disseminação que se apresenta como fragmento do real. Será, por conseguinte, que se persegue a totalidade, idealmente, a partir de imagens.

Por outro lado, consideremos a análise de Carlos França (2012: 249-251) quando refere (o nosso tempo como o do imagocentrismo da imagem) que umas das questões mais importantes a considerar, para além da imagem como representação, é a “saturação das imagens” no mundo atual e que “uma das consequências do poder visual da imagem é o de substituir a ausência da *coisa*, precisamente através da imagem enquanto *acontecimento*”, concluindo que a fotografia e a televisão contribuem significativamente para a proeminência da “imagem-acontecimento”.

Ora, importante para esta pesquisa é compreender o valor ontológico da fotografia para a unidade do ser, na reunião das *coisas* dispersas. Paradoxalmente, a

⁹ Neste sentido o arquivo é protésico e afirma-se na sua exterioridade como “farol” de uma cultura, povo ou civilização.

¹⁰ Texto sem marcação de páginas, retirado de revista eletrónica.

fotografia é fraturante porque fissa a imagem de nós-próprios e é por isso que raramente nos identificamos plenamente (narcisicamente) com as fotografias de nós mesmos. Passa por aqui, por esta emergência de um *outro em nós*, a nossa salvação do destino trágico do herói incapaz de *olhar* os outros; ou seja, a imagem fotográfica de nós, porque não totalmente identitária, permite-nos estar em relação com o outro que há em nós e à nossa volta, em equilíbrio para a reconstrução narcísica.

Segundo Bernardo Pinto de Almeida (1995: 16 e 29),

“ ...o mundo é justamente aquilo que não se pode colecionar (...) O mundo, enquanto totalidade, é inimaginável, impossível de reduzir a uma única imagem...a fotografia institui sempre uma parcelarização do ver, um princípio de fragmentação...”

salientando, por um lado, a natureza repetitiva da fotografia e o seu infundável fazer, por outro lado, como resultado, a frustração de se trabalhar com uma matéria fluida e voraz, para a qual o arquivo parece ser a única panaceia, enquanto lugar potencialmente totalizador, ou melhor, ilusoriamente finito.

Porque, tradicionalmente, o conhecimento está associado à visão e à ocularidade, parece oportuno citar dois mitos fundadores da problemática do olhar e da imagem (Narciso e Medusa), tantas vezes plasmados na história das imagens e, também, na minha prática artística.



José Maçãs de Carvalho, “Espelho meu I”, 13 cm x 19 cm, b. de prata, 1988.



José Maçãs de Carvalho, "Video killed the painting stars #9 (caravaggio)",
3'50'', cor, som, loop, 2007, still do filme.

Margarida Medeiros (2000: 61-70) refere que Narciso "...é apanhado pela própria imagem no sentido fotográfico – a imagem de si reflectida nas águas, o reflexo puro: a fotografia originária."

O espelho é determinante para a construção da imagem e, neste aspeto, pode bem ser análogo à fotografia, à imagem primordial, sendo também o lugar de emergência do *eu* enquanto *outro*; Derrida (1967)¹¹ dirá que "... no espelho, vejo-me ali onde não estou, num espaço irreal, virtual, que está aberto do lado de lá da superfície; estou além, ali onde não estou, sou uma sombra que me dá visibilidade de mim mesmo, que me permite ver-me ali onde sou ausente", no entanto "...dirijo o olhar a mim mesmo e começo a reconstituir-me a mim próprio ali onde estou." Esta análise do pensador francês harmoniza assim, os *dois lados do espelho*: espelho como lugar utópico e heterotópico, lugar sem lugar mas que existe para *eu* me ver. Mais acrescentaria a esta aproximação aquilo que, noutro contexto ¹², Derrida afirma ao referir que o mito de Narciso é também o problema da relação entre o discurso e a imagem ("...parler ce n'est pas voir..."), da sua difícil convivência, porque quando Eco

¹¹ Texto sem marcação de páginas, retirado de revista eletrónica.

¹² Excertos do documentário "Derrida" de Kirby Dick e Amy Ziering Kofman, Zeitgeist Films, 2004, <http://www.youtube.com/watch?v=ya46wfeWqJk> acedido a 19/06/2011.

só pode repetir as últimas palavras de Narciso, - para além de ser uma demonstração de amor - apropria-se da sua linguagem, *cita-o* e afasta-se da *imagem*. Curioso pensarmos este trânsito a partir da noção de que uma fotografia é sempre um fragmento, uma pequena parcela de uma realidade incoleccionável, ou melhor, uma *frase* de um *texto* maior, por completar, e então talvez possamos dizer com Sontag (1986: 71) que uma fotografia é uma citação, afirmação que muito interessa esta investigação e que se encontra projetada no livro “Unpacking: a desire for the archive”, apresentado na segunda parte deste texto, que conjuga fotografias e citações.

Finalmente, dir-se-á que o narcisismo é a morte psíquica, a desvinculação destrutiva,¹³ mas também o jogo da imagem como representação, projetiva, sem objeto e portanto narcótica.

Paralisante é, também, a figura de Medusa que, ao petrificar para quem a olha, lembra o mecanismo da fotografia: “matar” o referente, imobilizar aquele instante que nunca mais regressa, fazendo da fotografia um *memento mori*. Susan Sontag (1986: 70) disse que “ a fotografia é o inventário da mortalidade” que se cria na simplicidade do gesto veloz do *disparo*, irónico até na analogia com a arma que se dispara. Nesta medida, em Medusa está contida a tautologia da fotografia, essa dupla morte: a imagem e a morte de quem a olha, colocando no olhar todo o poder paralisante da “coisa”, tornando insuportáveis as fotografias dos mortos: “Não somos (...) capazes de nos imaginar mortos (...) o encontro fortuito de duas paragens só pode resultar surpreendente, incómodo...” (B. P. Almeida: 1995: 15).

Será resoluto a trama no filme “O estranho caso de Angélica”¹⁴ (2010), de Manoel de Oliveira, quando Isaac, o fotógrafo, é chamado a fotografar Angélica morta, para que a fotografia conserve a sua beleza, imprimindo na imagem

¹³ Carlos Amaral Dias, em “Eu já posso imaginar”, refere várias vezes (p. 49, 71, 74 e 75) o narcisismo numa correlação com o ódio, com o desprezo, enfim, com uma incapacidade de estar em relação que psicotiza pela descomunicação.

¹⁴ Augusto M. Seabra (2011) refere este filme de Oliveira (num elenco de autores diversos) em que ...”o acto fotográfico em si (...) é crucial...” e “... para além do que, ontologicamente (na terminologia de André Bazin), o cinema deve à fotografia, da qual é uma prossecução técnica.” Nessa lista constam “Blow Up” de

fotográfica uma textura mnemónica. É através da fotografia que Isaac se apaixona, é ela que se torna objeto do seu desejo, mas também é através dela que ele é *possuído* pela imagem da morte, que é também imagem do amor, conferindo à fotografia um carácter espectral e lembrando que a imagem é sempre simulacro e, no limite, fantasmagoria.



Manoel de Oliveira, "O estranho caso de Angélica", 2010, still do filme.

Voltamos agora a Warburg e Benjamin, de forma a sistematizar a importância da imagem para a prática desta investigação.

Para Warburg a imagem tem uma energia capaz de se renovar quando se encontra com outras, no presente da história, polarizando-se em significados e relações diferentes ou mesmo disjuntivas. "É assim que o passado não é mais um selo eterno da imagem, mas irá sempre ser atravessado e recolocado em jogo pela luta entre forças opostas.", escreve António Guerreiro (2012: 76), conferindo-se,

Antonioni, "Janela Indiscreta" de Hitchcock, "Alice nas Cidades" de Wenders e "Wavelength" de Michael Snow, de entre outros. <http://ipsilon.publico.pt/cinema/texto.aspx?id=283598> acedido a 25/05/2011.

assim, à imagem este poder de irromper até ao presente, numa aproximação à “imagem dialéctica” de Walter Benjamin, que se afirma contra a história linear e contínua, e se instala *agora*, ativando a rememoração, estilhaçando a temporalidade num processo *desarcaizante* para a imagem, ou melhor, conferindo-lhe atualidade no choque com o presente.

Luís Quintais (2013: 207-208), referindo-se à imagem benjaminiana, declara que estamos na presença da “explosão-catástrofe das imagens”, conjugando dois problemas que nos chegam das ruínas da modernidade: a modernidade como responsável pela proliferação da imagem enquanto representação e conhecimento, mas também, e por isso, a nossa dificuldade, ou mesmo impossibilidade, “...de ajustamento estável entre imagens e referentes”, resultado desse processo destrutivo. Neste sentido, interessa dizer que Benjamin elegeu, para aqui, para este estado das coisas em ruína, o colecionador como aquele que mais competência (desinteressada) teria para recolher os fragmentos desse mundo decadente, num gesto de salvação.

Assim, Benjamin, encontrando beleza na ruína - naquilo que está a desaparecer - coleciona os *estilhaços* mais significativos (passagens de obras de outros autores que guardava em pequenos cadernos para a obra inacabada: o “Livro das Passagens”), e que, segundo Hanna Arendt (1968: 45)¹⁵, lia em voz alta aos amigos, prefigurando, do meu ponto de vista, um gesto messiânico, porventura talmúdico (porque sem templo) pelo que de imaterial existe nesta coleção *dita* e, portanto, menos ameaçada. Numa época marcada pela queda das grandes narrativas modernas e pelo narcisismo nazi, é de relevar a sua coleção de citações, como se só fosse possível a salvação na alteridade, oferecendo-se (martirizando-se?) a si próprio, como *meio (media)* para esta coleção.

¹⁵ O excerto original: “...the little notebooks with black covers which he always carried with him and in which he tirelessly entered in the form of quotations what daily living and reading netted him in the way of "pearls" and "coral." On occasion he read from them aloud, showed them around like items from a choice and precious collection.”

Imagem e lugar.

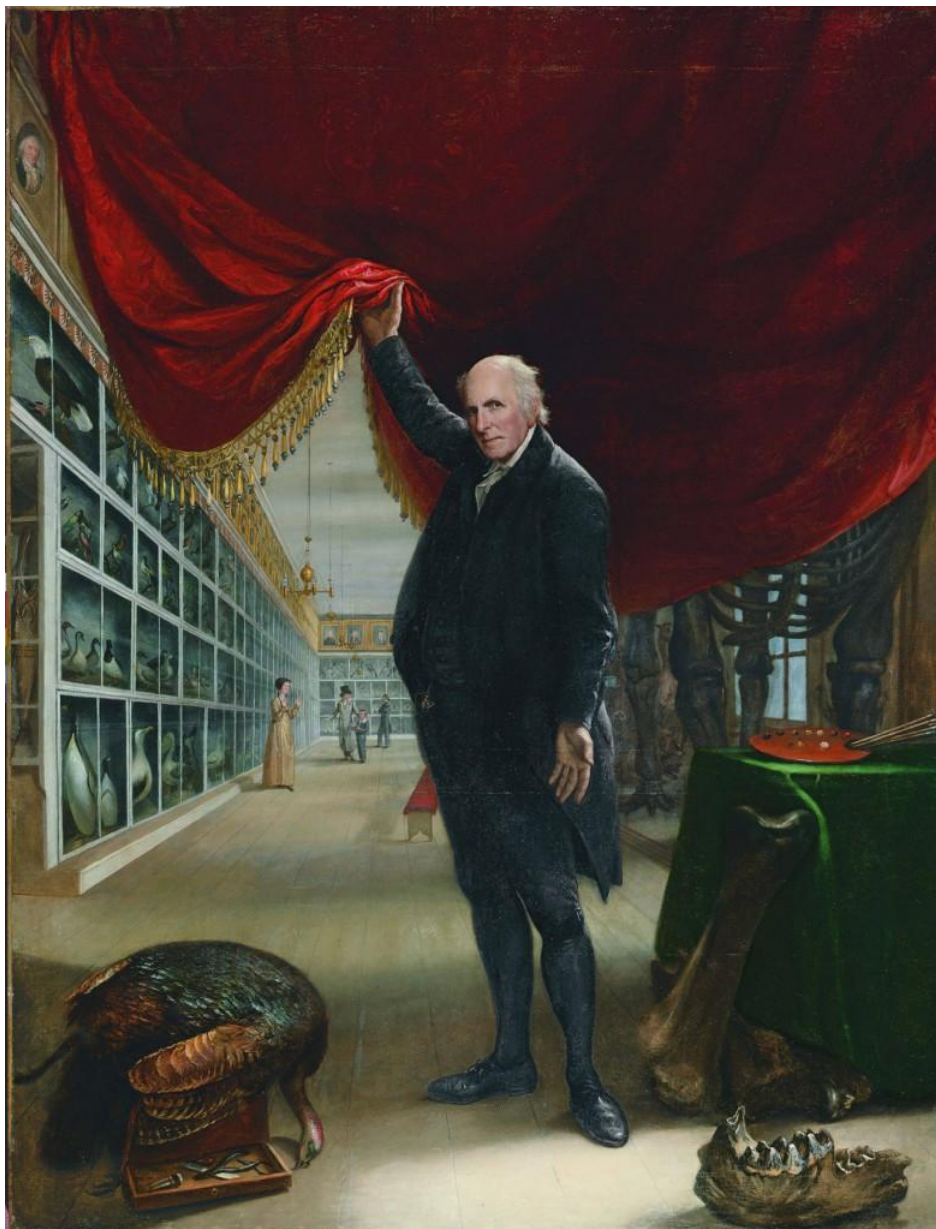
De forma, ainda que, breve devemos falar da história do lugar que legitima a coleção e que se apresenta como corolário do arquivo.

Parece certo que os “cabinet of curiosities” dos séculos XVI e XVII antecipam o museu como o conhecemos. Esses lugares privados, iniciados pela nobreza, mostravam peças raras recolhidas nas viagens no período expansionista europeu, mas também pela burguesia, em ascensão, com necessidade de marcar o seu estatuto social a partir de um gesto pretensamente cultural. Uns e outros criavam, nestes “quartos das maravilhas”, uma miniatura do mundo exótico que então se descobria. A nobreza, de forma mais seletiva e discriminatória, reforçava o seu estatuto perante a própria classe social e a corte, para a burguesia, estes espaços mostravam uma vontade de ostentação, ansiosa por ganhar relevo, sendo mais abertos e populares; ambos, espaços metonímicos, fantasiavam a totalidade do mundo na tranquilidade do palácio e da casa. No século XVIII, estes gabinetes expandem-se para o Museu, do qual um dos mais paradigmáticos será o “Peale Museum”, em Filadelfia, fundado por Charles Willson Peale (1741 – 1827), com uma enorme coleção de espécimes da botânica, da biologia e da arqueologia, para além da sua própria pintura.

Era, sobretudo, um projeto frenético e multifacetado, marcado pela polivalência do seu autor que em vida teve as mais diversas profissões: consertou relógios, foi escultor, pintor, soldado, zoólogo, botânico, inventor, entre outras. Uma das suas últimas obras, um autorretrato no seu museu, configura essa fusão entre arte, ciência e vida, confirmando também a sua faceta de filólogo, plasmado numa carta para um dos seus filhos em 1822:

“ I think it is important that I should not only make it a lasting ornament to my art as a painter, but also that the design should be expressive that

I bring forth into public view the beauties of nature and art, the rise and progress of the Museum.”¹⁶



Charles Willson Peale, “The Artist in His Museum”, 1822, óleo s/ tela, 265 cmx 200 cm, Philadelphia Museum of Art.

¹⁶ Susan Stewart (1995: 53) defende que este autorretrato corporiza os limites de um projeto eminentemente iluminista mas também emotivo, num gesto “contra a desordem e o desaparecimento do saber”, fazendo dele o *memorialista* que ambicionava ser. A minha tradução do excerto: “Penso que é importante que eu o faça como um duradouro sinal da minha condição de pintor, mas também que o projeto seja expressivo da forma como eu mostro aos olhos do público a beleza da natureza e da arte, o nascimento e o desenvolvimento do Museu.”

O gesto de levantar a cortina, de revelar um *teatro do saber* (na sequência dos *gabinetes de curiosidades*), dramatiza a relação do espetador com o museu, reforçada pela presença do seu próprio proprietário, estabelecendo-se assim um território acrescido, entre o domínio privado e o público, que mais não faz do que antecipar aquilo que mais acontece no mundo contemporâneo: as coleções privadas tornadas públicas em espaços museológicos. Estava em marcha um novo paradigma do arquivo para o século XIX.

O espírito do arquivo setecentista era positivista e esquemático e acreditava que seria possível suportar uma espécie de *ciência do tempo* nos registos. O conteúdo deste arquivo era constituído, essencialmente, por manuscritos de documentos de propriedades, de nascimentos, casamentos e óbitos, correspondência diplomática, cartas pessoais, relatórios burocráticos, também alguma cartografia.

No século XIX o arquivo (assim como o Museu) deixa de ser um mero depósito de documentos para ser o lugar onde a história se faz a partir de “sedimentos do tempo”. Este é o século que, obsessivamente, acredita que no tempo se encontra a verdade e que o arquivo é um ponto que recebe o eco do lugar de origem do que é arquivado.

As primeiras vanguardas do século XX terão uma atitude de confronto com este pretense paradigma científico porque pensam que o que é arquivado pode ser contingente e afetado pelo acaso.

Muitas obras de arte poderiam ser convocadas, no entanto falo daquelas que, de certo modo, se constituem como epítome das palavras-chave desta pesquisa e com outras que se apresentam como referências para a minha prática artística.

Arquivo e “display”.

Assim, começamos por “Alarm Clock” uma obra de Francis Picabia (1879 – 1953), feita em 1919 a partir do seu contacto com o movimento Dadaísta, sediado na Suíça. Neste obra o autor desmonta um relógio de fabrico suíço, mergulha as peças em tinta e imprime os contornos em papel. O relógio é um artefacto que melhor

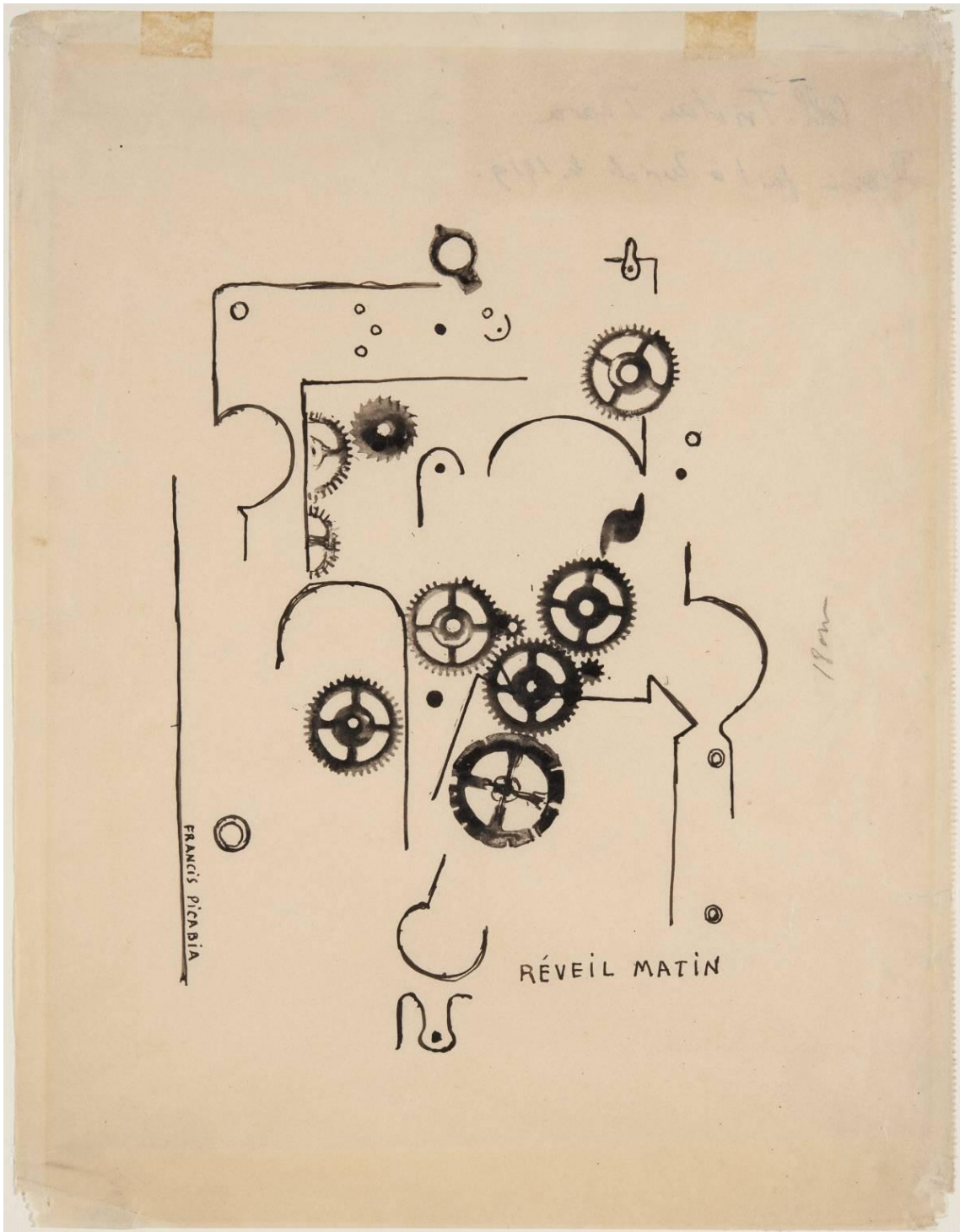
incorpora a sensação e a métrica do tempo, mas também uma certa submissão à regularidade temporal. Ora, ao desconstruir o que mede o tempo, desmonta a ilusão de que o tempo é uma sucessão de momentos organizados numa linearidade. Parece evidente que esta obra deve ser perspectivada na estética dadaísta que faz da colagem e da fotomontagem um método subversivo, em confronto com a tradição estética do quadro único. Spieker (2008: 5-15)) dirá que “a montagem Dadaísta dramatiza a tensão central que caracteriza o arquivo moderno, na sua oscilação precária entre a narratividade e a contingência.”¹⁷

Se “Alarm Clock” continha traços *impressivos* do tempo (desconstruído) no papel, as colagens do seu contemporâneo Kurt Schwitters (1887–1948) são arquivísticas porque recolhem fragmentos e restos de materiais quotidianos, de forma subversiva embora numa lógica disruptiva. Muitas destas colagens, por conjugarem pequenos textos e palavras em relação tensa, e até disjuntiva, com a matéria mais visual e cromática, obrigam a uma leitura potencialmente cinematográfica, pela instabilidade ocular provocada pela relação anti-narrativa do texto com a imagem. O contributo das vanguardas modernistas para a problematização do arquivo decorre de uma crítica à tradição pictórica e de um confronto com a arquitetura do museu como dispositivo contemplativo.

As vanguardas russas, na década de 20, pretendiam exterminar a arte burguesa para dar lugar ao “Novo Museu”. O Museu (burguês) era visto como o lugar das coisas *sem vida*, logo identificado com o arquivo. É, aliás, um dos mais proeminentes futuristas russos, El Lissitzky (1890–1941) que usa o termo para significar o que era retrógrado, a propósito dos novos projetos de arquitetura em Moscovo, em 1921; também Alexander Rodchenko¹⁸ (1891–1956) afirmava que o Museu tradicional tinha as características estáticas do arquivo e que servia simplesmente o interesse dos estudiosos.

¹⁷ Minha tradução. No original: “Dadaist montage dramatizes the central tension that characterizes the modern archive, its precarious oscillation between narrative and contingency.”

¹⁸ Para além ser a figura de proa do Construtivismo Russo, com um trabalho singular no design gráfico e na fotografia *construtivista*, no início da década de 20, era também o diretor do Gabinete dos Museus Soviéticos (*Soviet Museum Bureau*) que administrava o património cultural da *província*.



Francis Picabia , "Alarm Clock- Réveil Matin", tinta s/ papel, 31,8 x 23 cm, Coleção Tate.

O Museu como lugar de reificação da obra única estava, para os revolucionários soviéticos, em extinção.¹⁹ Rodchenko defendia a incorporação do arquivo no museu “das coisas vivas”, numa nova dinâmica recetiva.

Será Lissitsky a colocar em prática essa nova dinâmica expositiva, em 1926 e 1928, com a construção dos “Demonstration Rooms”, colocando o espectador como

“...um agente dinâmico a partir de um ponto de vista em contínua deslocação cujos movimentos criam o espaço em que se desdobram...”²⁰

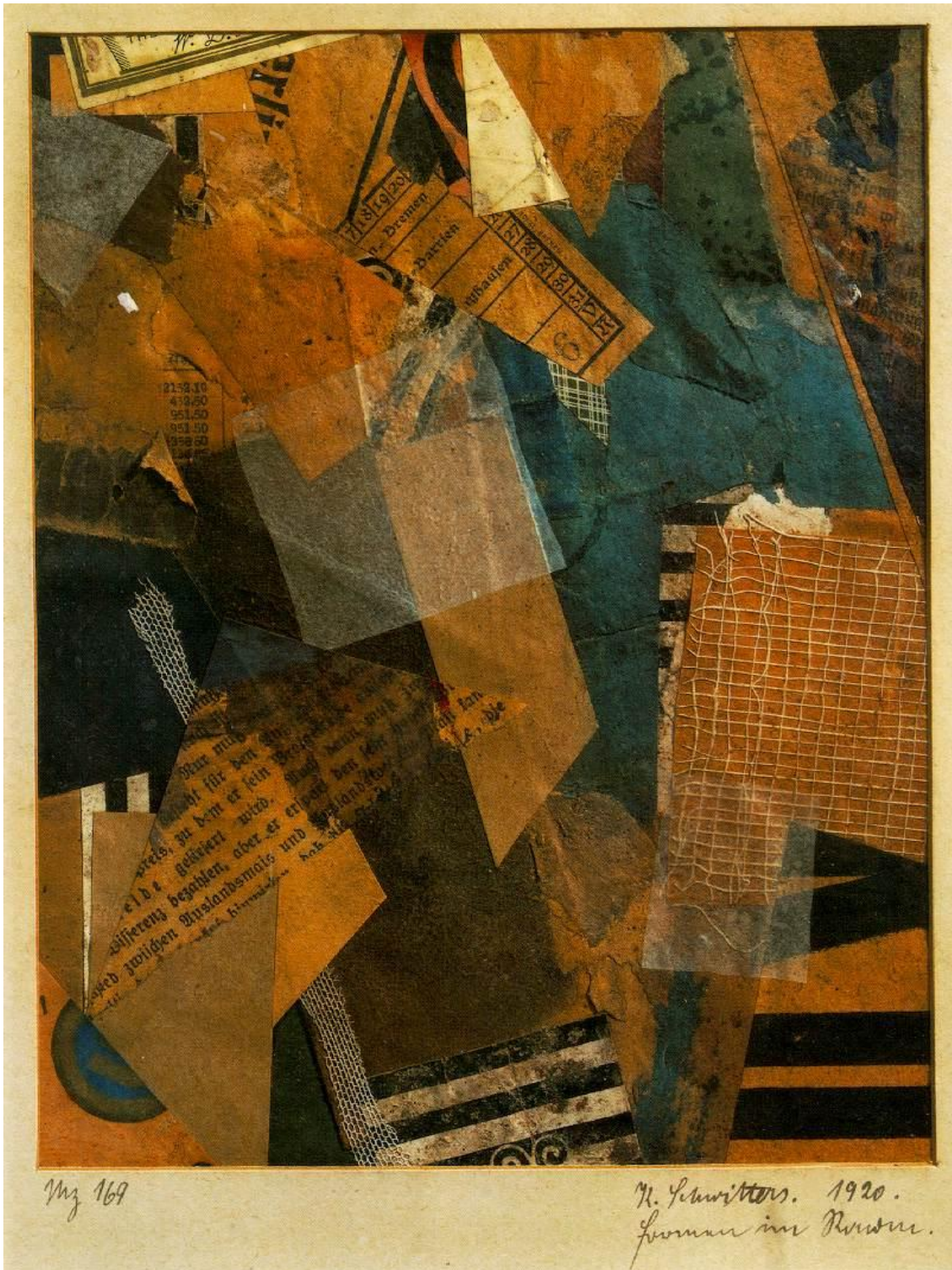
O desenho deste espaço-caixa e a disposição das peças terá afinidades com as montagens e colagens futuristas, mas também com os novos mecanismos de receção pedidos ao espectador perante a mais revolucionária das artes da época (o cinema), criando um ambiente onde a relação com o tempo tem agora uma expressão mais ativa.

A década de 20, onde temos estado, é o *lugar* ideal para estabelecer correlações entre obras e ideias a partir do que Benjamin Buchloh (1998: 61-78) designa de “paradigma de uma estética do arquivo”²¹ e que, de diversos modos, continua este caminho filial com a prática artística plasmada na parte prática desta investigação. Assim, a montagem, as colagens e fotomontagens operaram uma rutura com a tradição e abriram o caminho para uma organização do material visual próximo de uma estética anti-narrativa que Buchloh classifica como “...uma dialética entre a tecnologia e a estética futurista e as funções mnemotécnicas e sistematizadoras de uma estética do arquivo” (Ibid., 63).

¹⁹ Sven Spieker (2008: 105-107)

²⁰ Ibid. 109, minha tradução. No original: “By turning the visitor into the dynamic agent of a continuously shifting viewpoint whose movements create the space in which they unfold...”

²¹ Buchloh afirma, no entanto, que a estética do arquivo que *virá*, não é conforme com a instantaneidade, impacto e rutura inerentes às vanguardas modernas. (p. 62)



Kurt Schwitters, "Mz169 - Forms in Space", colagem, 18 x 14.3 cm, 1920 in Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Dusseldorf



Lissitzky, "Abstract cabinet" com peças de Mondrian, Mies van der Rohe, entre outros, Hannover, 1928.



18th century.tif



trust in the.jpg



possibility.tif



of registering.jpg



contingent.jpg



time in the.JPG



form of .JPG



discret.jpg



traces.tif



For 19th.tif



century.jpg



archive.tif



is the place.jpg



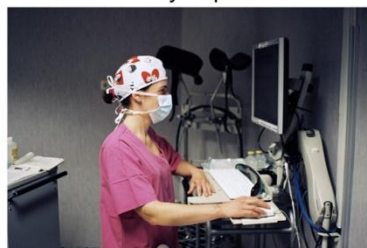
they hoped.tif



to .tif



find the.tif



sediments.jpg



of time itself.tif

José Maçãs de Carvalho, "Estudos (18th and 19th century)", impressão ink jet, dimensões variáveis in "Arquivo e Domicílio", 2014

Buchloh localiza na década de 20 outros projetos com semelhanças formais, ao nível do método de elaboração, por exemplo, embora com diferentes “outputs”, naturalmente. Desde logo aquele que para esta investigação é ponto de partida: o “Atlas Mnemosyne” de Aby Warburg e que tem em comum com as vanguardas da época, a justaposição não hierarquizada de material visual das mais variadas proveniências, embora uniformizada pela reprodução fotográfica. Será evidente que Warburg, ao contrário das vanguardas da época, (mais interessadas no choque para a afirmação de uma estética de rutura) pretendia criar “...um modelo de memória histórica e continuidade da experiência”²² que iluminasse os caminhos da memória coletiva. À sua maneira o “Atlas Mnemosyne” também é fraturante, especialmente para a história como disciplina, porque dispensa o comentário (eminentemente interpretativo) e confina-se em absoluto às imagens, ou melhor, à relação dinâmica entre imagens de vários tempos, e assim esta visão de uma continuidade temporal afasta este atlas das colagens e fotomontagens futuristas.

Um outro objeto da época, também inacabado (como o Atlas de Warburg), é colocado em relação por Buchloh: o “Livro das Passagens”, de Walter Benjamin, cujo projeto consistia numa coleção de citações que haveriam de ser “montadas” de forma a emergirem com sentido, sem apoio de qualquer suplemento interpretativo. Havia, neste livro, uma vontade de memória, uma vontade silenciosa de dar a ver, como em Warburg. Benjamin escreverá, a propósito da sua estrutura: “ ...nada tenho para dizer, só para mostrar.”²³ Segundo Gerhard Richter (2000: 135-137), esta sua ausência do texto, para além de o colocar na proximidade das montagens surrealistas, é uma forma de alteridade. Talvez se possa afirmar que Benjamin se ausenta para que o texto se torne um objeto orgânico, autorregulado.

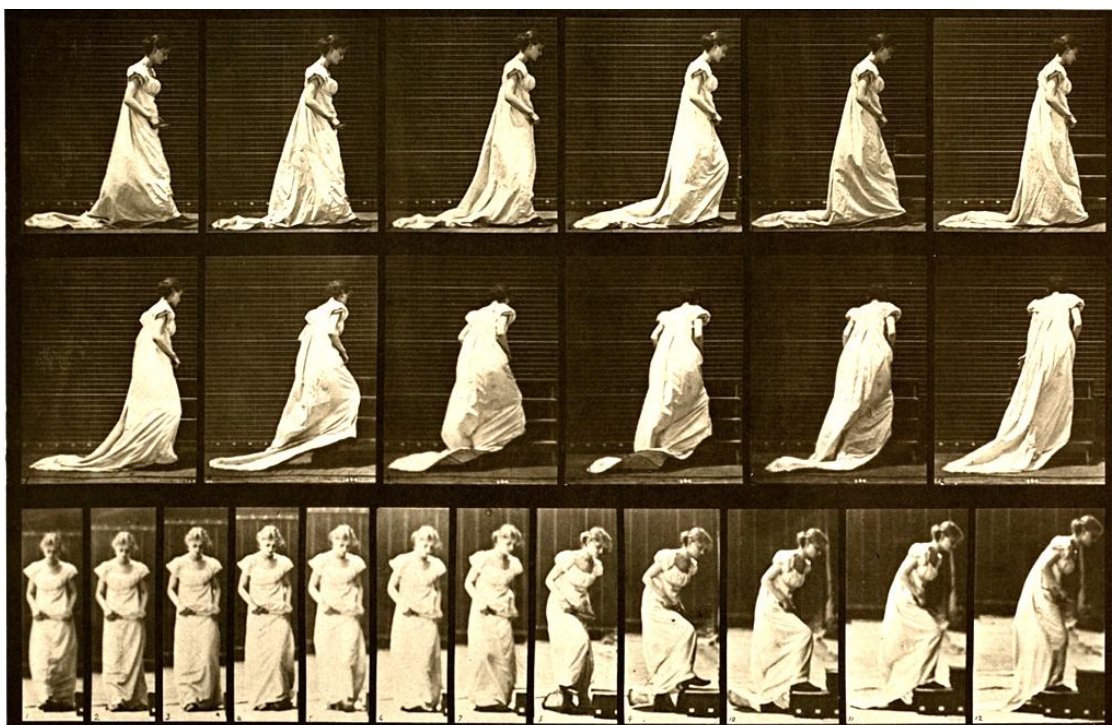
Voltando à “estética do arquivo” em Buchloh, parece pertinente lembrar que Rosalind Krauss (1979: 50) afirma que a *grelha* (grid) moderna muito contribuiu para a rutura na tradição visual pela sua hostilidade à literatura e à narratividade.

²² No original: “...a model of historical memory and continuity of experience.”, Buchloh (1999: 124).

²³ Benjamin apud Richter (2000: 136), no original: “...I have nothing to say, only to show.”

Tomando, então, a grelha como dispositivo não narrativo, *à priori*, podemos afirmar que traz consigo a imagem de uma taxonomia, próxima das tabelas periódicas da química ou da estatística, enfim, próxima da ciência e dos seus modos de sistematizar a informação, numa perspetiva visual.

Se é verdade que a imagem da grelha se afirmou e se difundiu com as cronofotografias de Eadweard J. Muybridge (1830-1904) que influenciaram a pintura futurista na desconstrução do movimento, por exemplo, também parece inegável que, só tomou uma dimensão arquivística e remissiva a um fazer científico, mais

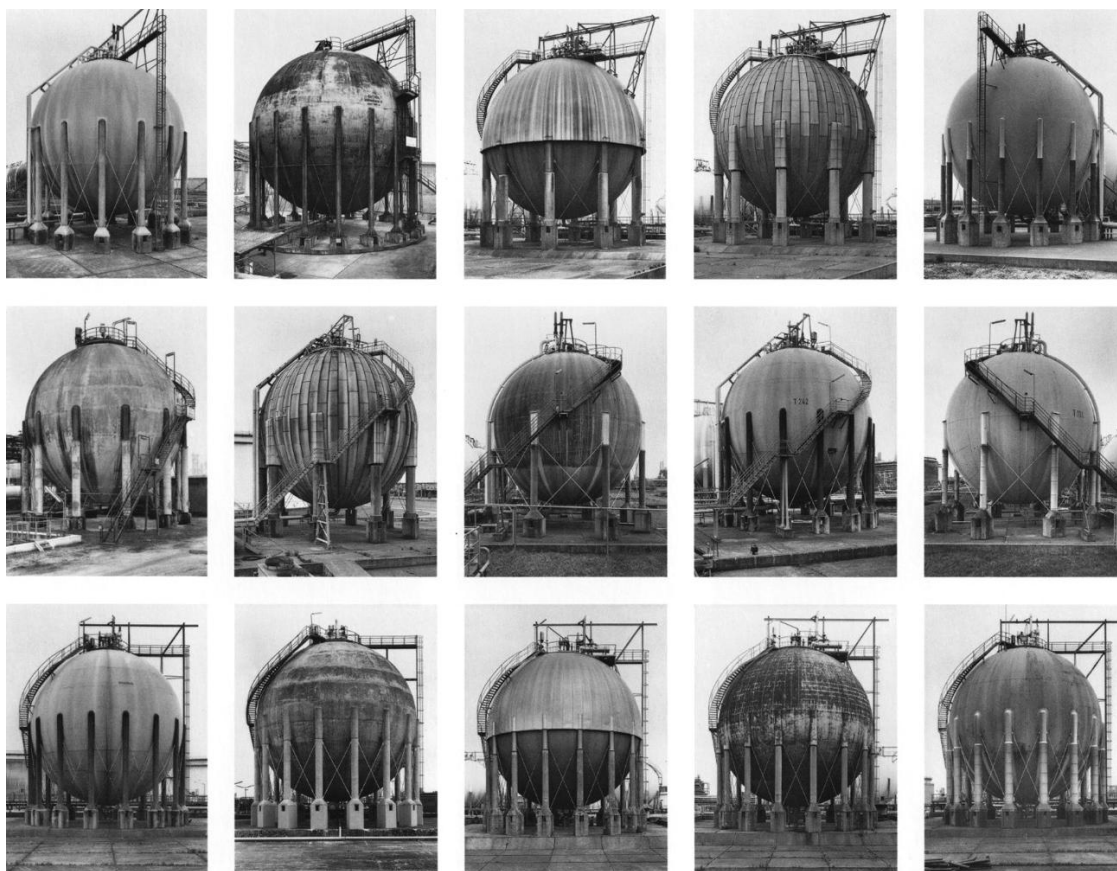


Muybridge, "Woman Pirouetting", da série "Animal Locomotion", 1887.

tarde, com o longo arquivo fotográfico de arquitetura industrial de Bernd (1931-2007) e Hilla Becher (1934-), a partir de 1959 até à década de 80, realizado na Europa e Estados Unidos.

No caso de Muybridge a grelha fornece a forma para a continuidade ou ilusão do movimento e permite intuir a sequencialidade, numa antecipação do cinema. O acaso tecnológico, fez com que as imagens fotográficas se organizassem em grelha. Esta forma sempre foi usada pelos fotógrafos para "positivarem" o filme negativo. Falamos da "prova-de-contacto" (*contact sheet*) que assim se chama justamente

porque resulta do *contacto* do negativo com o papel fotográfico onde deixa uma impressão “positiva” e, também, por ser somente uma “prova”(uma folha) e não



Hilla e Bernd Becher, “Gas Tanks, 1963-1992”, fotografia, 180 cm x 250 cm.

uma obra definitiva. Aliás, vista daqui, deste texto, esta imagem dos depósitos de gás de Hilla e Bernd Becher poderia ser uma prova-de-contacto, se não tivesse legenda com as medidas. Há, portanto, um feliz encontro entre uma vontade de rutura com o espaço tradicional do quadro único e a tecnologia fotográfica coincidente na forma: a grelha. Diríamos ainda que a prova-de-contacto, na sua sequencialidade instaura uma temporalidade mais física, deixando ver os momentos reais na captação das imagens, assim como os hiatos e as pausas (embora isto possa ser manipulado ²⁴, como nas 300 provas da minha autoria em “Objectivação e Ancoragem”).

²⁴ Na terceira coluna, terceira fila, com cerca de 3 anos, estou ao colo do meu pai, numa fotografia de um casamento, por volta de 1964. Algumas são da minha autoria, outras são fotografias alheias *refotografadas*.



a domicile.tif



arkheion.tif



initially a house.tif



the archons.tif



the residence of.tif



the superior magistrates.tif

José Maçãs de Carvalho, "Estudos (Derrida)", ink jet, dimensões variáveis in "Arquivo e Domicílio", 2014.



José Maçãs de Carvalho, "Objectivação e ancoragem", 300 provas-de-contacto, 18 cm x 24 cm, brometo de prata, 2001, CAPC.

Durante muito tempo não havia nota dessas provas-de-contacto, porque estavam guardadas no arquivo de cada fotógrafo, como rasto das imagens e enquanto traço da verdadeira matriz da fotografia: o negativo. Muitas nunca seriam ampliadas, nem dadas a ver na sua plenitude imagética, constituindo-se como uma espécie de segredo ou garantia de uma singularidade autoral e testemunhal.

Será, a partir dum espaço confessional, que (entre outras *aberturas* dos arquivos de fotógrafos), por exemplo, foram editados os “Contacts”, pequenos documentários ²⁵ sobre fotógrafos internacionais, cujo obra é analisada a partir da provas-de-contacto. A comunicação comercial destes filmes é feita com um enfoque nesse ambiente secreto e emotivo.²⁶



dis-tu.tif



voyageur des pays.tif

José Maçãs de Carvalho, “Estudos (Verlaine)”, impressão ink jet, dimensões variáveis in “Arquivo e Domicílio”, 2014.

²⁵ “Contacts”, produção de KS Visions, em co-produção com o canal francês La Sept Arte e o Centre National de la Photographie, em 2000

²⁶ <http://sales.arte.tv/detailFiche.action?programId=479>, acedido a 08/02/2014. O texto promocional num dos *sites* que os tem à venda é o seguinte: “Through a series of images (contact sheets, proofs, prints and slides), with a commentary by the photographer, the viewer enters the secret world of their creation and is guided into the heart of the photographic creative process.” (meu sublinhado)



Gerhard Richter, "Atlas Sheet: 3", 51.7 cm x 66.7 cm, 1962



"Atlas Sheet: 170", 51.7 cm x 36.7 cm, 1969



"Atlas Sheet: 584", 51.7 cm x 36.7 cm, 1996

consequentemente, impregnados de matéria mnemónica.

Diria que, no início, o “Atlas” de Richter era uma espécie de *objeto transitivo* para superar a perda do lugar de origem e que, de certo modo, também era expressão da separação traumática das duas *Alemanhas*. O conteúdo dos primeiros painéis é reflete a *falta* de imagens e o controlo estatal sobre elas, exercido pelo regime comunista de Leste que tentava obliterar todas as representações da Europa ocidental e da chamada cultura burguesa. Justificará, pelo menos, a justaposição de imagens de moda, de publicidade ou de turismo com imagens típicas de álbum-de-família, articulando a memória individual com as representações de uma nova sociedade predisposta a consumir imagens.

A obra evolui expandindo as matérias visuais (desenhos, plantas, recortes de jornais, “pantones”, entre outros) e é, hoje, um objeto heterogéneo, tanto como o foi o “Atlas” de Warburg, na sua valência social e cultural. Para além disso, é um monumento à importância que a fotografia veio a ter para a história da memória coletiva, sendo, também, sintomaticamente um recurso na pintura de Gerhard Richter. Há, em vários momentos do “Atlas”, no seu website, notas remissivas para pinturas suas.

O artista dirá que, no princípio, pretendia colecionar tudo o que “estivesse algures entre a arte e o lixo”²⁷. Dificilmente se aceita esta dicotomia como chave para a análise da obra, embora esta afirmação possa ser interpretada pelo que, entre esses dois territórios, se constitui como a matéria objetual do “Atlas” e que, na realidade, se encontra no meio, ou melhor, nos painéis. Isso é a *fotografia* que contribui para a indistinção hierárquica das imagens e da sua origem porque tudo uniformiza, como uma grelha ou uma prova-de-contacto. Neste sentido, o próprio texto de apresentação do Atlas, no “website”, da responsabilidade da equipa editorial, encarrega-se de exemplificar a forma disruptiva como os painéis são

²⁷ "In the beginning I tried to accommodate everything there that was somewhere between art and garbage and that somehow seemed important to me and a pity to throw away." Gerhard Richter citado no website <http://www.gerhard-richter.com/art/atlas/> acedido em 02/06/2014.

organizados, colocando lado-a-lado imagens diversas. A tonalidade deste texto é conforme uma ideia de excesso, sublinhando conjugações de imagens dramatizadas pelo choque (compara, por exemplo, o painel 14, referindo textualmente uma imagem de um rolo de papel higiênico (!) na sua justaposição com imagens do Holocausto, nos painéis 16 a 20.), confirmando uma expressividade hiperbólica (uso do verbo “exceder”, advérbio “amplamente”) e enigmática, atribuindo-lhe a condição de obra de arte legitimada na receção (“...Atlas é amplamente *considerado* - nosso itálico - como obra de arte”.)²⁸, “...muito para além do simples documento” (nossa tradução) e muito mais próximo da *arte* do que do *lixo*.

Na diversidade e na extensão temporal deste arquivo encontramos muitos painéis com imagens do cotidiano do artista, em viagem, em momentos familiares, numa estética próxima da expressividade do “snapshot”, (embora com algum cuidado compositivo), que nos dá a sensação de estarmos perante um conjunto de trivialidades. Não há nesta constatação nenhum juízo estético, mas sim um enfoque naquilo que é vulgar e cotidiano, que é reconhecível pelo senso comum e que, de certa maneira, aproxima essas imagens do nível da percepção mais do que da representação, pelo que de experiência autêntica elas transportam, ou assinalam como ausência, como melhor veremos já a seguir.

Neste sentido, parece possível alinhar os painéis de Richter com a obra “Times Capsules” de Andy Warhol. Esta foi a maior coleção coligida por Warhol de 1974 até à sua morte em 1987.

“Times Capsules” é constituído por 612 caixas vulgares de cartão onde o artista colocava todo o tipo de objetos, desde correspondência, cartas pessoais,

²⁸ “Gerhard Richter's life and art interrelate in *Atlas* in a multilayered way: banal subjects such as a toilet roll [Sheet: 14]; are juxtaposed with horrifying Holocaust images [Sheets: 16–20]; serial landscape pictures are lined up with intimate family photographs; color samples attached to source images can be found as well as photographs showing museum installations. On the basis of its complexity and diversity, the importance of *Atlas* exceeds simple documentation, and *Atlas* is widely considered as an independent artwork. Notes prepared by editorial team”. <http://www.gerhard-richter.com/art/atlas/> acedido em 02/06/2014.



Vista parcial do arquivo “Time Capsules”, no Andy Warhol Museum, Pittsburgh.

convites para eventos e exposições, recortes de jornais e revistas, fotografias, entre outros, que se acumulavam na sua secretária. Quando a caixa se enchia, era selada, marcada com um título, data e arquivada num armazém. O projeto foi praticamente desconhecido em vida do artista.

Desde 1994, com a criação do The Andy Warhol Museum em Pittsburgh, o material foi detalhadamente catalogado, por categorias (*artwork, photography, business*, entre outras) e está acessível ao público. A forma como este projeto é comunicado, no *website* do museu, não deixa dúvida de que se trata de um fundo documental para o estudo do artista, na sua dimensão humana, trivial, porventura. A própria catalogação deixa claro que, de entre várias categorias, há uma que contém objetos artísticos (*artwork*) e todas as outras correspondem a aspetos da vida quotidiana urbana. Em cada caixa acumulava-se aquilo que estava na secretária porque estava na secretária, não porque era particularmente importante. É, no

sentido da experiência que o contacto com estes objetos “desafetados” de valor artístico, pode trazer, que podemos referir a importância deste projeto na medida exata da receção subjetiva de cada espectador, confrontado com as suas próprias narrativas. Para ser mais objetivo referiria a experiência que Sven Spieker teve quando pela primeira vez viu o conteúdo de uma dessas caixas numa exposição, em Paris. O autor (2008: 3) conta que, de início, o conteúdo das caixas lhe parecia confuso e ruidoso até que foi “atingido” por um conjunto de objetos com a marca do avião Concorde que Warhol há-de ter guardado numa viagem de Nova Iorque para Paris. Refere, então, que ficou impressionado porque, algumas semanas, antes o último Concorde tinha caído nos arredores de Paris, matando todos os passageiros. Diria que, assim, estes objetos adquiriram, naquele momento no futuro, a condição de *memento* traumático. O autor prossegue, para sublinhar que aquilo que arquivamos (minha tradução) “...raramente coincide com o que a nossa consciência é capaz de registar.”²⁹ Então, haverá sempre coisas que escapam ao controlo de quem arquiva e que regressam para nos surpreender, de forma estranha, convocando o autor o conceito freudiano de “unheimlich”, essa estranheza que vem do que é familiar. Podemos dizer com Spieker que o arquivo regista mais a ausência da experiência do que a própria experiência.³⁰



Andy Warhol, *Time Capsule 13*, 1967-1968.

²⁹ Sven Spieker (2008), “The big archive”, no original: “ What the archive records, my experience with Warhol’s boxes seemed to indicate, rarely coincides with what our consciousness is able to register” .p.3

³⁰ Ibid.:” Archives do not record experience so much as its absence...” .“They mark the point where an experience is missing from its proper place, and what is returned to us in an archive may well be something we never possessed in the first place.” Transcreve-se o resto da frase porque é elucidativa da ideia de que o arquivo nos dá uma *experiência-outra*, já que o que vemos é somente um traço do que foi.



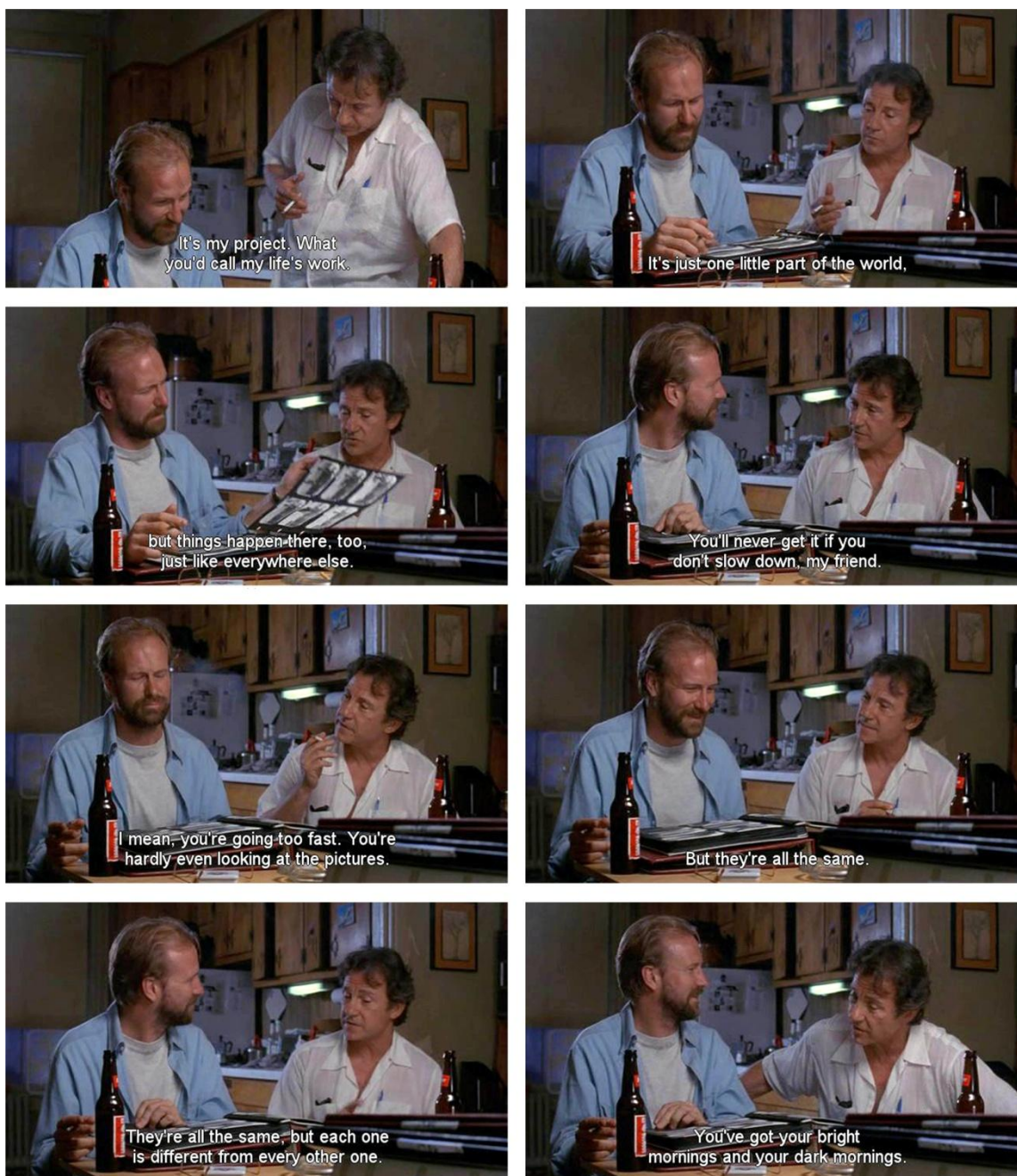
Andy Warhol, conteúdo da "Time Capsule" # 44.

Imagem e montagem.

Outra das referências, nesta pesquisa, é o filme “Smoke” (1995), de Wayne Wang e Paul Auster. Na verdade, o que muito interessa neste filme, de duas horas, é um excerto que ocorre aos dez minutos, entre as personagens principais: Auggie, dono de uma pequena loja de conveniência onde o escritor Paul compra os seus cigarros. Nessa noite, Paul repara numa câmara fotográfica no balcão da loja e aí inicia-se uma cena que terminará em casa de Auggie com a visão do seu álbum de fotografias. Este álbum, à sua maneira, é um arquivo de memórias, desde logo porque remete para o álbum-de-família tradicional que é sempre um dispositivo mnemónico.

As fotografias são aí colocadas como se assim fosse, embora o seu conteúdo seja tudo menos aquilo que se espera de um álbum-de-família. O álbum de Auggie tem cerca de 4 000 fotografias, uma por dia, todos os dias, no mesmo local (uma esquina de Brooklin, junto da loja de Auggie), sempre à mesma hora e sempre com a mesma perspetiva. Este fazer científico (pelo rigor), mas também emotivo (pela apropriação daquele lugar, daquela esquina) diz-nos que a fotografia é sempre metonímica e, portanto, a haver totalidade é a partir da imagem, de uma coleção de imagens do *nosso* mundo. Espantado pela tarefa sisífica, Paul dirá aquilo que, *à priori*, se pode dizer do arquivo dos Becher: “Mas são todas iguais.”





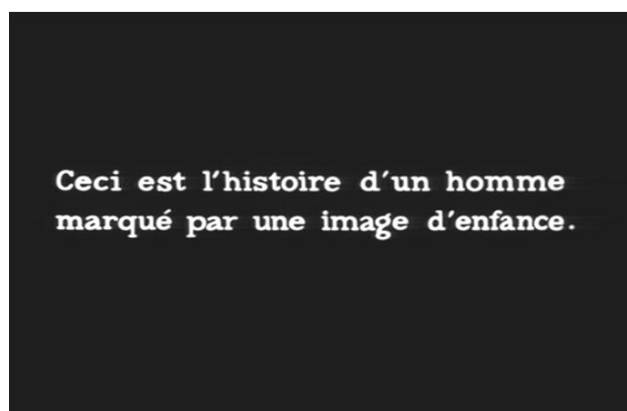
Wayne Wang e Paul Auster, "Smoke", 1995, stills do filme.

Sabemos, no entanto, que são todas investidas de uma temporalidade diferente e que cada detalhe nos traz a certeza dessa diferença.

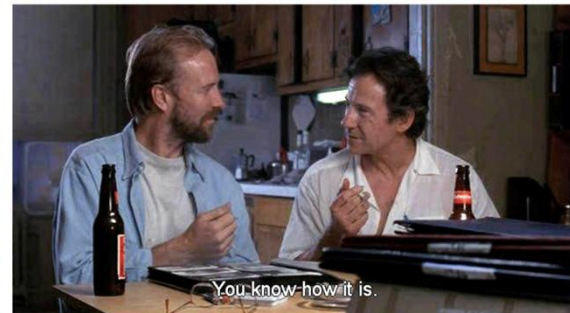
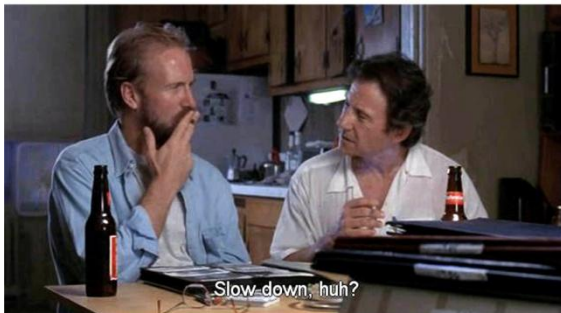
Este episódio é também um meta-texto sobre o cinema e a técnica de montagem, mas sobretudo *paga a dívida* que tem para com a fotografia porque cada uma destas fotografias é simultaneamente um "frame" de um filme que só se "vê" se

se *desacelerar*. Essa é uma das singularidades da fotografia: a suspensão de um momento, no tempo.

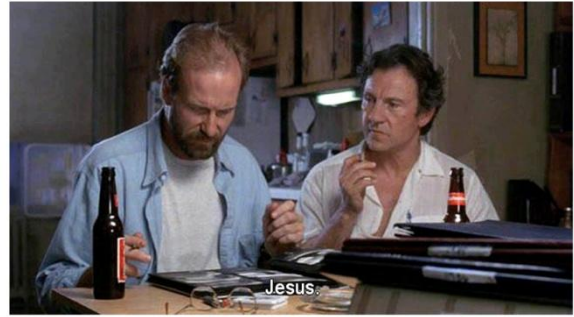
Em *parêntesis*, recorde-se o filme “La Jetée” (1962) de Chris Marker (1921 – 2012) que é totalmente feito com fotografias. Um cineasta que *desacelera* “...marcado por uma imagem da infância” que não compreende. Marker, tal como Auggie (o fotógrafo *de uma só fotografia*, em “Smoke”), confia na fotografia como espaço do real e “La Jetée” resolve-se, precisamente, como um meta-filme, um filme que não chega a acelerar. Um filme que precisa da suspensão do instante (eminentemente fotográfico) para que a lembrança aconteça; que possui o tempo que é preciso para que as imagens do passado - fragmentos de uma narrativa por vir - regressem com o significado de agora. É também por isso que “La Jetée” é uma experiência de reconstrução da realidade, em imagens paradas, como elas se encontram na memória.



Chris Marker, “La Jetée”, 1962, stills do filme.



Wayne Wang e Paul Auster, "Smoke", 1995, stills do filme.



Wayne Wang e Paul Auster, "Smoke", 1995, stills do filme.

Parece claro que a citação de uma fala de Macbeth ³¹ sublinha, entre outras coisas, que este álbum de fotografias é um *memento mori* (como a *fotografia*) e um dispositivo mnemónico que se cumpre no futuro (“Tomorrow, tomorrow...”); do ponto de vista narrativo antecipa o final trágico deste episódio: a lembrança (rememoração), por parte de Paul, que a sua mulher morreu. A propósito deste momento no filme, Gloria Moure (1996:15-16) refere que “...todos já experimentamos uma certa dissociação entre o subjetivo e o objetivo quando analisamos as nossas mais íntimas relações de forma sincera e em detalhe.” Do que se fala, neste epílogo, é da linha ténue que separa a objetividade da subjetividade, ou melhor, aquilo que parece monotonamente distante, é afinal amargamente real e coloca a fotografia num terreno movediço entre a representação e o real.

As referências de Moure que transcrevemos fazem parte de um texto de introdução à análise da obra de Christian Boltanski, a propósito de uma sua exposição



Christian Boltanski, “Archives du musée des enfants III”, 32 fotografias emolduradas e oito luzes, 250 x 450cm, 1998

³¹ “Amanhã, e amanhã, e ainda outro amanhã arrastam-se nessa passada trivial do dia para a noite, da noite para o dia, até à última sílaba do registo dos tempos. E todos os nossos ontens não fizeram mais que iluminar para os tolos o caminho que leva ao pó da morte. Apaga-te, apaga-te, chama breve! A vida é apenas uma sombra ambulante, um pobre palhaço que por uma hora se pavoneia e se agita no palco, sem que depois seja ouvido; é uma história contada por idiotas, cheia de som e fúria, que nada significa.” William Shakespeare, “Macbeth”: Cena V, Ato V.



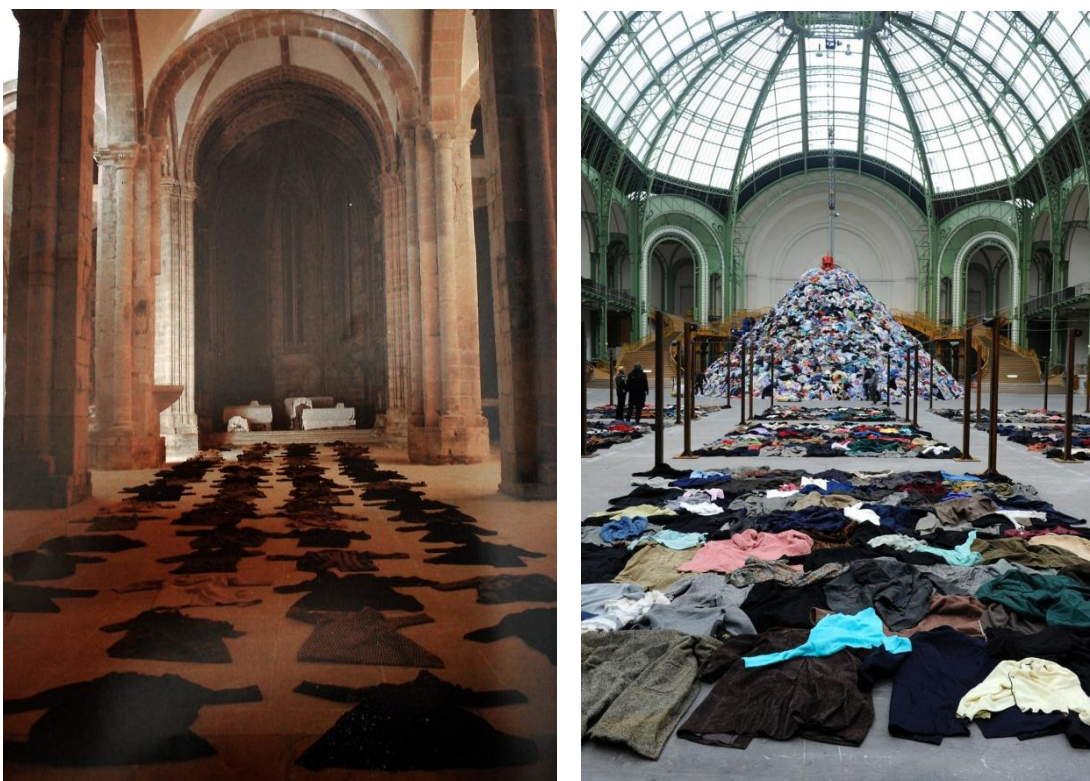
Christian Boltanski, "Lessons of darkness", fotografias e luzes, 1998, vista da instalação.



Christian Boltanski, "Humans", cada fotografia 60 cm x 50 cm 1994, Bona, 2013, vista da instalação

em Santiago de Compostela em 1998. Este é um dos artistas de referência na minha prática artística e é evidente porque faz parte desta investigação: a sua obra tem uma estreita relação com o arquivo e a memória.

De forma breve, podemos dizer que Boltanski é um colecionador, ou dito de outra forma, é da acumulação de objetos e imagens que se faz o seu trabalho, e da sua relação imprevisível com os espaços de exposição, (galerísticos mas também institucionais) alguns pouco habituados à profanidade da imagem fotográfica ou dos objetos do quotidiano, como por exemplo, na instalação na Igreja de S. Domingos de Bonaval, em 1998. Também poderíamos dar conta, por exemplo, do arquivo que tem feito com sons de batidas de coração. Em 2013, este arquivo chamado “Heartbeat for Eternity”³², alojado no Japão, contém as batidas de 60 000 pessoas, gravadas em áudio.



Christian Boltanski, “Advento”, Igreja de S. Domingos de Bonaval, Compostela, 1998 e “Personnes”, em “Monumenta”, Grand Palais, Paris, 2010.

³² http://artdaily.com/index_iphone.asp?int_sec=2&int_new=61073#.U6BGL3bDUq8 acedido em 25/02/2014

Moure (Ibid. 18) sublinha que a obra deste autor é marcada pela autenticidade na medida em que o seu trabalho “...dissolve aquilo que há de privado na corrente dos acontecimentos” (nossa tradução livre) conferindo-lhe, assim, uma expressividade objetiva. Da mesma forma de que falámos, no “Atlas” de Richter, dessa capacidade de indistinção que a fotografia permite, também em Boltanski o uso de imagens encontradas e justapostas confere à imagem fotográfica uma espécie de aptidão crítica, sem necessidade de um discurso exegético. Significativa dessa indistinção, uma das suas obras mais paradigmáticas, é certamente “Humans” (1994), uma instalação de 1 200 fotografias encontradas (em álbuns ou nos arquivos da polícia, por exemplo) de pessoas de todas as idades, géneros, nacionalidades e também agressores e vítimas. São, agora, pessoas anónimas, nada as distingue, exceto as suas imagens. Só de uma delas sabemos que está viva: o próprio artista. É, aliás, o próprio autor que, de forma lateral, refere esta capacidade de indistinção quando diz que “...as imagens são menos exatas do que as palavras”³³ (Ibid., 108) e acrescenta que deve ser o espectador a reconhecê-lo. É no espectador que reside a responsabilidade de identificação com a obra porque, segundo Boltanski

“...o artista é alguém sem cara; é somente o desejo de outros. O artista é como alguém em frente a um espelho e cada pessoa que olha para o reflexo dirá “Ah sim, sou eu”. O artista deve falar da sua aldeia e, assim, essa aldeia torna-se a aldeia de cada um.” (Ibid., 108, minha tradução)

Na filiação com o meu trabalho artístico interessa convocar uma sua obra que problematiza este trânsito da palavra e da imagem, de forma radical, substanciado no conceito e na imagem da *lista*. Boltanski refere que também coleciona listas com nomes, desde “...suíços que morreram até trabalhadores fabris do norte de Inglaterra durante o século XIX...” (Ibid. 107).

³³ Boltanski entrevistado por Gloria Moure (minha tradução), em “Christian Boltanski: advent and other times”. Entendo esta afirmação no sentido em que a imagem, menos *regrada* que a palavra, permite uma mais fácil identificação e um maior investimento pessoal do espectador.

Falo da sua participação na Bienal de Veneza, em 1995. A obra intitulava-se “LISTE DES ARTISTES AYANT PARTICIPÉ À LA BIENNALE DE VENISE 1895-1995”. Os nomes dos milhares de artistas, que participaram na Bienal até esse ano, foram pintados na fachada do pavilhão francês. Por um lado, este gesto identifica a forma mais primitiva (a lista) de manifestação do arquivo que ainda, hoje, é burocraticamente operativa; por outro lado, ao escrever o nome daqueles que foram esquecidos, segundo as suas próprias palavras, “...dá-se-lhes vida, por momentos, (...) reconhece-se uma existência individual” (Ibid. 108), ativando o arquivo como dispositivo contra o esquecimento.

Imagem, nomeação e inscrição.

Decidi os contornos teóricos e práticos desta tese com base numa análise diacrónica e aprofundada da minha prática artística, no princípio do curso de doutoramento, mas também da releitura (agora numa perspetiva mais académica) de tudo o que se escreveu sobre ela na imprensa e em publicações de apoio a exposições, ao longo dos anos.

A questão do arquivo nunca foi, *à priori*, um problema claro no meu fazer projetual. No entanto, pela sua natureza, alguns trabalhos tiveram leituras recetivas próximas do arquivo, também porque problematizavam a sua relação com a biblioteca e o museu, por exemplo. Numa primeira pesquisa superficial, pela forma, detetaram-se algumas peças vídeo em que as listas de livros e nomes, por exemplo, eram fulcrais na plasticidade das obras e que tinham sido vitais no desenvolvimento do projeto, muito para além de condicionamentos curatoriais. Quero, com isto, dizer que alguns destes trabalhos foram pensados com base em convites para exposições, com conceitos de partida que nenhuma relação tinham com a matéria do arquivo ou da memória, pelo menos de forma evidente.

Da importância da palavra e da linguagem, no trânsito com as minhas fotografias, se escreverá demoradamente na segunda parte desta tese, ao analisar os

quatro momentos expositivos e o livro “Unpacking: a desire for the archive” que perfazem, quase na totalidade, a componente prática desta tese.

A relevância da nomeação, do uso do nome, é sempre uma forma substantiva de falar de alguém ou algo, para além de marcar indelevelmente a identidade de quem se nomeia.

A primeira daquelas peças vídeo com sintomas arquivísticos é “Aujourd’hui maman est morte” (2001), vídeo realizado para a exposição “Coimbra C”³⁴.



José Maçãs de Carvalho, “Aujourd’hui maman est morte”, video, cor , som, 3’45”, 2003

³⁴ Uma das exposições para o evento “Coimbra Capital Nacional da Cultura”, com o comissariado de Abílio Hernandez e curadoria de António Olaio, no Círculo de Artes Plásticas de Coimbra.

O ponto de partida, para cada artista, era tomar, como motivo, um lugar ou instituição de Coimbra capaz de se constituir como ícone de uma cidade, para além da iconografia *estafada* e nostálgica.

Sem nenhuma ideia preparada decidi *ficar* com a Biblioteca Geral da Universidade. A primeira análise conduziu-me à ideia de absurdo, depois de perceber a infinidade dos seus fundos.

| | |
|-------------------------------|--|
| ABAD FACIOLINCE, Héctor | <i>Receitas de amor para mulheres tristes</i> |
| ABADIE, Marc | <i>Etude du mecanisme de la degradation oxydante du polystyrene</i> |
| ABIVEN, Maurice | <i>A vida a dois: efectividade, sexualidade, amor</i> |
| ABRABANEL, Judas | <i>Diálogos de amor</i> |
| ABRANCHES, S.J., Joaquim | <i>O amor do coração de Cristo: meditações para as primeiras sextas-feiras</i> |
| ABREU, Lino | <i>Sombras do amor</i> |
| ABREU, Solano de | <i>Amorosos em terras de touros, no paiz das arrufadas</i> |
| ADAM, Augusto | <i>O primado do amor: integração da moral sexual na ordem ética</i> |
| AFONSO, Antero | <i>Comei-vos uns aos outros ou Casos de amor na administração pública</i> |
| AFONSO, Virgílio | <i>A Guarda e os amores da "Ribeirinha"</i> |
| AGUALUSA, José Eduardo | <i>A substância do amor e outras crónicas</i> |
| AGUIAR, Albino Ribeiro de | <i>Poemaldito; com um poema de amor e duas pedras</i> |
| AGUIAR, Cristovão de | <i>Sonetos de amor ilhéu</i> |
| AGUIAR, Teresa | <i>O teatro no interior paulista do TEC ao Rotunda, um ato de amor</i> |
| AHMAD, Seyedna Hazrat | <i>El Islam mensaje de amor</i> |
| AIMON, Bispo de Halberstadt | <i>De varietate librorum, siue de amore coelestis patriae</i> |
| ALBERGARIA, Eduardo Soares de | <i>O amor sem dor</i> |
| ALBERONI, Francesco | <i>Amo-te</i> |
| ALBERTI, Rafael | <i>Poemas de amor con dos puntas secas del autor</i> |
| ALBERTO, Luís Nunes | <i>Amor de pedra</i> |

“Aujourd’hui maman est morte”, video, cor, som, 3’45”, 2003

O que esta, e outras bibliotecas, têm é infinito porque é uma totalidade incomensurável que, apesar de ser um fundo cultural, não deixa de ser absurdo. Descobri depois a “Biblioteca de Babel” (1941) de Jorge Luís Borges, que confirmou, com clarividência, o mesmo absurdo, esse desacerto em relação à razão:

“...suspeito que a espécie humana – a única – está por extinguir-se e que a Biblioteca perdurará: iluminada, solitária, infinita, perfeitamente imóvel, armada de volumes preciosos, inútil, incorruptível, secreta. Acabo de escrever *infinita*. Não interpolei esse adjetivo por costume retórico; digo que não é ilógico pensar que o mundo é infinito. Aqueles que o julgam limitado postulam que em lugares remotos os corredores e escadas e hexágonos podem inconcebivelmente cessar – o que é absurdo. Aqueles que o imaginam sem limites esquecem que os abrange o número possível de livros.”³⁵

O conto termina com uma nota de rodapé onde se dá a *solução* para o absurdo: “...bastaria um único volume (...) que constasse de um número infinito de folhas infinitamente finas.”

“Aujourd’hui maman est morte” começa como se do final de um filme se tratasse. Dá-se a ver um plano curto de um movimento, do interior de um veículo, num dia chuvoso, logo surgindo aquilo que parece ser a ficha técnica do filme. A *ficha técnica* é constituída por uma lista de autores de todos os livros cujos títulos contém a palavra *amor* ou *morte*, ou quando nos seus próprios nomes ou títulos se encontra o étimo *amor* (*Amoreira, Amorim, amortização...*) e, ainda, aqueles cujos títulos podem induzir uma relação com os temas, em existência na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, em 2003.

A banda sonora resulta de ter achado que a frase mais absurda de sempre é aquela que inicia a obra “O Estrangeiro” de Albert Camus. Essa frase foi dada a uma

³⁵ Jorge Luís Borges, “Obras Completas: 1923-1949”, Lisboa: Teorema, 1998, p. 489.

professora de francês, que a ensinou aos seus alunos, através da repetição individual e em grupo. A gravação foi feita em tempo real num único “take”, de forma a ter todas as imprecisões de uma verdadeira aula. O resultado sonoro estará próximo da *lenga-lenga* ou mesmo das sonoridades religiosas ou ritualistas e remete para o ambiente cinematográfico, como todos os filmes terminam: a ficha técnica acompanhada de música.

Do ponto de vista cinemático pode criar-se uma tensão no espectador porque é difícil de acompanhar a leitura com o ritmo do movimento da ficha técnica - que habitualmente é previsível e que, simplesmente, liga um nome a uma função, nos filmes e que garante a autenticidade ficcional, por paradoxal que pareça. Esta listagem, que é um arquivo literário do amor e da morte, remete assim para a leitura freudiana que Derrida faz do arquivo, no encontro da pulsão epistemofílica (que, de certo modo, é o *amor* pelo conhecimento) e da pulsão da morte que ameaça o arquivo através do esquecimento.

| | |
|---------------------------------|--|
| ALBISETTI, Valério | <i>Amor: utopia ou realidade?</i> |
| ALBISETTI, Valério | <i>Mal de amor</i> |
| ALBISETTI, Valério | <i>Terapia do amor conjugal</i> |
| ALBUQUERQUE JUNIOR, Alfredo | <i>Quando o amor nasce</i> |
| ALBUQUERQUE, Alfredo | <i>Amor de cow-boy: canção dramática norte-americana</i> |
| ALBUQUERQUE, J.Pina Manique | <i>Resposta ao Sr.Prof.Dr.Amorim Girão sobre a carta ecológica de Portugal</i> |
| ALBUQUERQUE, Mateus de | <i>Dora ou o desejo de amar</i> |
| ALBUQUERQUE, Mateus de | <i>Margara , a que o amor salvou</i> |
| ALCÁNTARA, José António | <i>Como educar a auto-estima</i> |
| ALCAZAR, Rosa | <i>A força do amor</i> |
| ALCOFORADO, Mariana | <i>Cartas de amor ao cavaleiro de Chamilly</i> |
| ALEGRE, Manuel | <i>Jornada de Africa romance de amor e morte do Alferes Sebastião</i> |
| ALEGRIA, José Augusto | <i>As Cantigas d'amigo e d'amor dos cancioneros galego-portugueses</i> |
| ALEIXANDRE, Vicente | <i>Espadas como labios. La destrucción o El amor</i> |
| ALENCAR, José de | <i>Iracema, lenda do Ceará</i> |
| ALEXANDRE, Salvador | <i>Evasão do paraíso por amor</i> |
| ALEXANDRIAN, Sarane | <i>Os libertadores do amor</i> |
| ALLEN, Donís | <i>Desejo de amor</i> |
| ALLENDE, Isabel | <i>De amor e de sombra</i> |
| ALLSOPP, Bruce | <i>Sangue nos degraus de um trono</i> |
| ALMEIDA, Armindo Vaz de | <i>Nocturno em laivos de amor poesia</i> |
| ALMEIDA, Belmira da P. Baptista | <i>Olá, amo</i> |
| ALMEIDA, Fialho de | <i>Amores de sevilhano</i> |
| ALMEIDA, Jacinto | <i>Saudades de amor</i> |
| ALMEIDA, José Dionísio de | <i>A amortização do capital fixo e o investimento da empresa</i> |
| ALMEIDA, Julia Lopes de | <i>Doidos de amor</i> |
| ALONSO, Dámaso | <i>Duda y amor sobre el Ser Supremo</i> |
| ALSTEENS, André | <i>Diálogo e sexualidade</i> |
| ÁLVAREZ, Quintero | <i>Amores y amorios</i> |
| ALVES, A. Martins | <i>Amor e reconciliação</i> |
| ALVES, António Martins | <i>Amor e oração em família</i> |
| ALVES, António Martins | <i>Amor, sexualidade e sacramento</i> |
| ALVES, António Martins | <i>O amor é mais forte que a morte</i> |
| ALVES, Vasco de Mendonça | <i>Meu amor é traiçoeiro</i> |

| | |
|-----------------------------------|--|
| ALVIRA, Tomás | <i>O amor precisa de ser cultivado</i> |
| AMADO, Jorge | <i>O amor do soldado.</i> |
| AMÂNDIO, Manuel | <i>Poesias da minha alma em prol da paz e do amor.</i> |
| AMARAL JÚNIOR, João | <i>Amor sem esperança.</i> |
| AMARAL, Domingos | <i>Amor à 1ª vista.</i> |
| AMARAL, Manuela | <i>Amor geométrico.</i> |
| AMOR MUÑOZ, Marta | <i>Problemas de sistematización de las danzas folklóricas.</i> |
| AMOR, Adérita | <i>Espaço e tempo reflexão.</i> |
| AMOR, Emilia | <i>Didáctica do português fundamentos e metodologia.</i> |
| AMORA, António Augusto Soares | <i>Classicismo e romantismo no Brasil.</i> |
| AMORA, António Soares | <i>O romantismo 1833-1838/1878-1881.</i> |
| AMOREIRA, Luís José Maia | <i>Uma abordagem variacional ao modelo de saco com nuvem piônica.</i> |
| AMORIM, António | <i>O que é a raça?</i> |
| AMORIM, António | <i>Roteiro dos anos da febre</i> |
| AMORIM, Carlos | <i>Acerca do método da pontuação</i> |
| AMORIM, Estella Massano de | <i>A enfermeira e a higiene mental</i> |
| AMORIM, Fernando B. Pacheco de | <i>Para onde vamos? o problema ultramarino</i> |
| AMORIM, Francisco Gomes | <i>Fígados de tigre</i> |
| AARONS, Edward S. | <i>A morte é a minha sombra.</i> |
| ABDOUN, Claude Mourad | <i>À propos d'une intoxication mortelle volontaire par l'imipramine.</i> |
| ABELAIRA, Augusto | <i>O triunfo da morte</i> |
| ABRAHAMSSON, Hans | <i>The origin of death studies in african mythology</i> |
| ABRÃO, Janete Silveira | <i>Banalização da morte na cidade calada</i> |
| ABREU, Manuel Viegas | <i>A pluridimensionalidade psicológica da morte</i> |
| ABU-JAMAL, Múmia | <i>Ao vivo do corredor da morte</i> |
| ADAM, Paul | <i>A morte do padre vermelho</i> |
| ADAMS, Vic | <i>Os domínios da morte.</i> |
| ADONIAS FILHO | <i>Os servos da morte</i> |
| AGAMBEN, Giorgio | <i>Le langage et la mort- un séminaire sur le lieu de la négativité</i> |
| AGUILAR MACHADO, Alejandro | <i>Reflexiones sobre la muerte</i> |
| ALEMÃO, Álvaro | <i>Transplantação hepática e definição de morte cerebral do dador</i> |
| ALEXANDER, Jacques | <i>Les enigmes de la survivance</i> |
| ALLINGHAM, Margery | <i>Morte de um fantasma</i> |
| ALMEIDA, Maria Emília de Castro e | <i>Da vida e da morte da mulher bosquimana (Angola)</i> |

| | |
|---------------------------------|--|
| ALVES, António Martins | <i>O amor é mais forte que a morte</i> |
| ALVES, José | <i>Antero de Quental : les mortelles contradictions aspects comparatifs avec Charles Baudelaire et Edgar Poe</i> |
| ALVES, Manuel Isidro | <i>A morte de Cristo à luz da figura do servo de Jahvé</i> |
| AMADO, Jorge | <i>A morte e a morte de Quincas Berro d'Água</i> |
| AMARAL, Carlos Águas | <i>Morte certa</i> |
| AMARAL, M. Almeida | <i>Vida e morte de soror Maria Josefa do Santíssimo Sacramento .</i> |
| ANCEL, Marc | <i>L'abolition de la peine de morte devant la loi et la doctrine penale d'aujourd'hui.</i> |
| ANDRADE CERNADAS, J. Miguel | <i>Lo imaginario de la muerte en Galicia en los siglos IX al XI</i> |
| ANDRÉ, Carlos Ascenso | <i>Morte e vida na Eneida</i> |
| ANTUNES, António Lobo | <i>A morte de Carlos Gardel</i> |
| ANTUNES, João Lobo | <i>O diagnóstico de morte cerebral</i> |
| AQUARONE, Jean Baptiste | <i>Jean-Louis Vaudoyer à qui nous devons la reine morte</i> |
| ARAGON, Louis | <i>Condenação à morte</i> |
| ARANHA, Boaventura Maciel | <i>Cuidados da morte e descuidos da vida, representados nas vidas dos santos e santas</i> |
| ARAÚJO, Ana Cristina Bartolomeu | <i>A esfera pública da vida privada a família nas "artes de bem morrer"</i> |
| ARAÚJO, Ana Cristina Bartolomeu | <i>A morte em Lisboa atitudes e representações 1700-1830</i> |
| ARAÚJO, Jorge Cabral | <i>Poemas da vida e da morte</i> |
| ARAÚJO, Maria da Purificação | <i>Mortes maternas em Portugal, 1979-1993</i> |
| ARCHER, Maria | <i>A morte veio de madrugada</i> |
| ARGO, Tom | <i>Feliz morte querido</i> |
| ARIÉS, Philippe | <i>Images de l'homme devant la mort</i> |
| ARRUDA, João de | <i>Além da morte o mar</i> |
| ARTAUD, Antonin | <i>A arte e a morte</i> |
| ASHE, Gordon | <i>Ronda da morte</i> |
| ATWOOD, Margaret | <i>A morte beijou-a ao de leve</i> |
| AZEREDO, J. A. Rodrigues de Sá | <i>Casos de morte por ruptura espontanea de aneurisma da aorta.</i> |
| BALSAN, François | <i>A travers l'Arabie inconnue des villes mortes du Royaume de Saba aux Palais des Seigneurs des Sables</i> |
| BARRAU, Annick | <i>Humaniser la mort est-ce ainsi que les hommes meurent?</i> |
| BARRENO, Maria Isabel | <i>A morte da mãe</i> |
| BAUDOUIN, Jean-Louis | <i>Éthique de la mort et droit à la mort</i> |
| BAUDRILLARD, Jean | <i>A troca simbólica e a morte</i> |
| BAUM, Stella | <i>Der verborgene Tod Auskünfte über ein Tabu</i> |
| BAZIN, Hervé | <i>A morte do cavallinho.</i> |
| BEAUVOIR, Simone de | <i>Tous les hommes sont mortels</i> |

| | |
|---------------------------------|---|
| BECKER, Stephen David | <i>Um acordo com a morte.</i> |
| BENSON, Bem | <i>Boleia para a morte</i> |
| BENSON, Raymond | <i>007 os factos da morte</i> |
| BENT, Charles | <i>O movimento da morte de Deus</i> |
| BENTLEY-JOHNSTON, Janette | <i>Metatarsalgia anterior morten's disease inaugural-dissertation</i> |
| BENZIMRA, André | <i>O corredor de morte</i> |
| BENZONI, Juliette | <i>O jogo do amor e da morte</i> |
| BÉRERD, Claude Dietsch | <i>L'intoxication mortelle par barbituriques d'action courte et intermédiaire....</i> |
| BERNARDI, Caetano | <i>O guia da morte</i> |
| BERTOLI, Georges | <i>A morte de Staline</i> |
| BESSA, José dos Santos | <i>Tóxicos da indústria e da agricultura, geradores de doença e de morte nas crianças</i> |
| BETTENCOURT, Mariana | <i>Caçando o anjo da morte</i> |
| BETTIOL, Giuseppe | <i>Sulla pena di morte.</i> |
| BETZ, Irene | <i>Der Tod in der deutschen Dichtung des Impressionismus</i> |
| BIGRAS, Julian | <i>A propos de ces adorables jeunes incestueuses et perverses un rendez-vous avec la mort</i> |
| BINSKI, Paul | <i>Medieval death ritual and representation</i> |
| BLAKE, Montana | <i>Trago a morte comigo</i> |
| BLANCHOT, Maurice | <i>Morte suspensa</i> |
| BONNAUD, Philippe Henri Sylvain | <i>Les reaction mortelles provoquées par la penicilline.</i> |
| BORGES, Anselmo da Silva | <i>A necessidade de morrer</i> |
| BORGES, Anselmo da Silva | <i>A secularização e a morte em Ernst Bloch</i> |
| BORGES, Nelson Correia | <i>A Senhora da Boa Morte em Lorrão</i> |
| BOTO, António | <i>Baionetas da morte</i> |
| BOWEN, Elizabeth | <i>A morte do coração.</i> |
| BOWKER, John | <i>The meanings of death / John Bowker.</i> |
| BRADBURY, Ray | <i>A morte é um acto solitário</i> |
| BRAGA, Maria Ondina | <i>Amor e morte</i> |
| BRAND, Christiana | <i>A morte de saltos altos</i> |
| BRANDÃO, Raul | <i>A morte do palhaço</i> |
| BRANDÃO, Tomás Pinto | <i>Vida, e morte de hum coelho morto pela serenissima Princeza dos Brasis</i> |
| BRION, Marcel. | <i>La résurrection des villes mortes.</i> |
| BRITO, Casimiro de | <i>Negação da morte</i> |
| BROCH, Hermann | <i>A morte de Virgílio</i> |
| BROOKE, Collin | <i>O desfiladeiro da morte</i> |
| BROWN, Carter | <i>A morte vem terça-feira</i> |

| | |
|---------------------------------|--|
| BROWN, Carter | <i>A morte vem terça-feira</i> |
| BROWN, Carter | <i>Morte inesperada</i> |
| BROWN, Carter | <i>Viagem ao fim da morte</i> |
| BRUCE, Josette | <i>A morte em Mykonos</i> |
| BÜCHNER, Georg | <i>A morte de Danton.</i> |
| BUCK, Pearl Sydenstricker | <i>Morte no castelo.</i> |
| BUFALINO, Gesualdo | <i>A dança da morte</i> |
| BURROWS, Millar | <i>Les manuscrits de la Mer Morte</i> |
| BURTON, Tim | <i>A morte melancólica do rapaz ostra & outras estórias</i> |
| CABRAL, António | <i>A morte do Marquês de Loulé uma tragédia na Côte</i> |
| CABRAL, João de Pina | <i>A morte na Antropologia social</i> |
| CABREIRA, António | <i>Determinação exacta da data da morte de Cristo</i> |
| CAGNAT, Constance | <i>La mort classique écrire la mort dans la littérature française en prose de la second moitié du XVIIe siècle</i> |
| CAMPOS, Diogo Leite de | <i>A indemnização do dano da morte.</i> |
| CAMUS, Albert | <i>A morte feliz</i> |
| CAMUS, Albert | <i>O Estrangeiro</i> |
| CARACCIOLI, Louis-Antoine de | <i>Lettres à une illustre morte, décédée en Pologne depuis peu de temps</i> |
| CARDIM, S. J, Antonio Francisco | <i>Relação da gloriosa morte de quatro embaixadores portugueses, da cidade de Macao....</i> |
| CARDOSO, Alvaro Lopes | <i>O direito de morrer</i> |
| CARDOSO, Carlos Lopes | <i>Notas para um estudo sobre os ritos post-mortem no concelho de Paredes</i> |
| CARDWELL, Ann | <i>A morte ronda a enfermaria.</i> |
| CARIN, Francis | <i>A ópera da morte</i> |
| CARNEIRO, A. das Neves | <i>Morte operatória accidental no decurso de penumectomia por supuração pulmonar crónica</i> |
| CAROFF, André | <i>Morte iminente</i> |
| CARR, John Dickson | <i>O relógio da morte</i> |
| CARVALHO, A. M. Galopim de | <i>Vida e morte dos dinossáurios</i> |
| CARVALHO, José dos Santos | <i>Vida e morte em Timor durante a Segunda Guerra Mundial.</i> |
| CARVALHO, Óscar Manuel de | <i>Plenitude da morte ao contrário</i> |
| CARVALHO, José Maças de | <i>Objectivação e Ancoragem</i> |
| CASTILLA DEL PINO, Carlos | <i>Ciúmes, loucura, morte</i> |
| CASTLE, Charles | <i>Morte na zona do canal.</i> |
| CATARINO, Carlos | <i>Morte súbita no pós-enfarte do miocárdio</i> |
| CATHALA, Bernard | <i>Problèmes de réanimation dans les intoxications aigues graves et mortelles....</i> |
| CATROGA, Fernando | <i>Laicização e democratização da necrópole em Portugal 1756-1911</i> |
| CAYGILL, Edmar | <i>A lei da morte</i> |

| | |
|--------------------------|--|
| CELAN, Paul | <i>A morte é uma flor</i> |
| CÉLINE, Louis-Ferdinand | <i>Morte a crédito</i> |
| CELLIER, Léon | <i>Mallarmé et La morte qui parle</i> |
| CENTENO, Yvette | <i>Fernando Pessoa o amor, a morte, a iniciação</i> |
| CERQUEIRA, Henrique | <i>Acuso! Soares, Cunhal, Emídio Guerreiro, Lopes Cardoso na morte de Humberto Delgado</i> |
| CHABANIS, Christian | <i>La mort, un terme ou un commencement?</i> |
| CHANDLER, Raymond | <i>A morte veste de seda</i> |
| CHAPMAN, Robert | <i>Approaches to the archaeology of death</i> |
| CHARBONNIER, Jean-Claude | <i>O caso da morte do vizinho da porta em frente</i> |
| CHARNECA, Manuel Cabrita | <i>A estranha morte do cadete Cabrita</i> |
| CHARTERIS, Leslie | <i>O Santo e o raio da morte</i> |
| CHESSMAN, Caryl | <i>2455 cela da morte.</i> |
| CHIOTE, Eduarda | <i>Branca morte</i> |
| CHORON, Jacques | <i>Death and Western thought</i> |
| CHRISTIE, Agatha | <i>A morte de Lorde Edgware</i> |
| CHRISTIE, Agatha. | <i>Caminho para a morte..</i> |
| CIMA, Augusto | <i>Morte, uma realidade da vida</i> |
| CLAY, Richard | <i>A morte viaja de elevador</i> |
| COCQ, Michel François | <i>Des embolies pulmonaires mortelles per-anesthésies.</i> |
| COE, Jonathan | <i>Os anões da morte</i> |
| COLOMER, Eusebio | <i>A morte de Deus</i> |
| COOK, Robín | <i>Anjo da morte</i> |
| CRASSET, Jean. | <i>La morte dolce e santa.</i> |
| CRESTI, Alida | <i>La seduzione di Thanatos percorsi di passione e morte nel mito e nell'arte</i> |
| D'AMOUR, Francine | <i>Les dimanches sont mortels</i> |
| DACOSTA, Fernando | <i>O viúvo</i> |
| DÁMASO, Nuno | <i>Determinação da idade à morte através de métodos histológicos</i> |
| DANFORTH, Loring M. | <i>The death rituals of rural Greece</i> |
| DAYNE, F.M.. | <i>A morte vem pelas costas.</i> |
| DELAMARRE, Bernadette | <i>L'existence la mort, le bonheur</i> |
| FIGUEIREDO, Nina | <i>A morte da princesa Diana em análise no Público e no Correio da Manhã</i> |
| FLYNN, Jay. | <i>As cinco faces da morte.</i> |
| FO, Dário | <i>Morte accidentale di un anarchico</i> |
| FOLLEREAU, Raul | <i>Cantarei depois da morte</i> |

José Maçãs de Carvalho, “Aujourd’hui maman est morte”, video, cor, som, 3’45”, 2003

Dois outros filmes podem incluir-se neste território visual, em que a lista é determinante para a imagem.

“To President (drinking version)”, um video de 2005 a que foram acrescentadas novas figuras em 2008³⁶. Apropria-se um excerto do filme “The Prince and the Showgirl” (1957) de Laurence Olivier, com Marilyn Monroe que aí brinda a William Howard Taft (presidente dos Estados Unidos da América entre 1909 e 1913). Esta peça vídeo repete incessantemente esse brinde, apenas sincopado por um rápido “frame” a negro, para logo voltar. Cada “take” tem uma legenda com a frase “To President...” e o nome de um político (Bush, Barroso, Berlusconi, Arafat, Saddam, entre outros).

³⁶ Esta nova versão decorre de um episódio censório por parte da FNAC de Braga. O então Director do Museu da Imagem de Braga, Rui Prata, comissaria uma exposição com vários artistas no Centro Comercial de Braga e sugere este meu vídeo. Eu proponho que seja instalado na loja da FNAC, em todos os televisores expostos para venda. O gerente da loja declina a proposta dizendo que não havia, na lista dos *presidentes*, nenhum francês! Propus, então, que o vídeo fosse instalado num televisor, numa das zonas de descanso do Centro Comercial e acrescentei dois franceses: Nicolas Sarkozy e Jean-Marie Le Pen!

David Santos (2008) ³⁷ escreveu que, esta peça resulta

“...num eficaz registo dialéctico entre a sedução visual da imagem e o poder desestruturante da palavra desse modo associada. Com efeito, é essa espécie de fricção linguística que impede o apogeu contemplativo da imagem e do seu sentido exclusivamente estético ou acrítico”

Pretendeu-se fazer *regressar* uma figura iconográfica da cultura pop que, com os brindes sucessivos induz um estado de embriaguez capaz de misturar na mesma celebração diversos líderes políticos, unidos pela palavra “president”. Esbate-se a fronteira entre arte e real porque, ainda segundo David Santos (Ibid.),

“a fusão espectacular que aqui está implícita não é de todo da ordem do ficcional, basta lembrar os famosos casos mediáticos da própria Marilyn com o presidente J. F. Kennedy, o caso de Bill Clinton com a sua assessora Mónica Lewinsky, ou (...) o exibicionismo da relação de Sarkozy com a modelo e cantora Carla Bruni.”

Há uma nota de ironia nesta listagem já que, na época, alguns já tinham deixado de ser presidentes ou chefes de governo, embora tenham voltado mais tarde (por exemplo, Berlusconi, em Itália), outros ainda eram somente candidatos (Obama). Deve-se assinalar que há um brinde dissonante aos “Azores”, que em 2003 recebeu a cimeira de líderes, a que se seguiu a 2ª Guerra do Golfo.

Diria, ainda, que esta lista é política e hierárquica, embora deva ser vista como sintoma da política-espetáculo (e não como um arquivo exaustivo) que preenchia, de forma premente a paisagem mediática dos anos 2000.

³⁷ Texto do folheto da exposição, sem marcação de páginas.

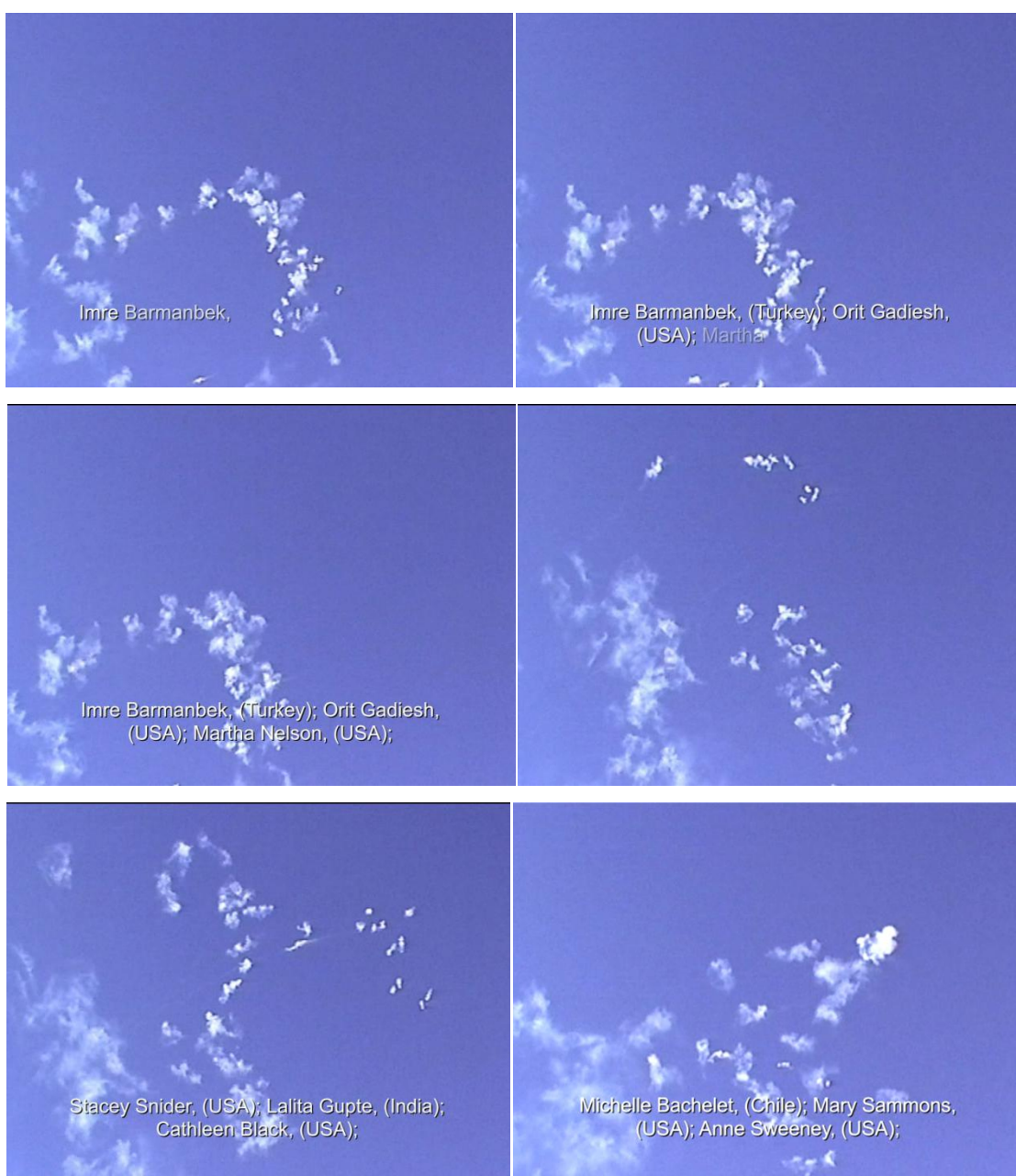


José Maças de Carvalho, "To President (drinking version)", video, cor, som, 2'23'', 2005/08, stills do filme.

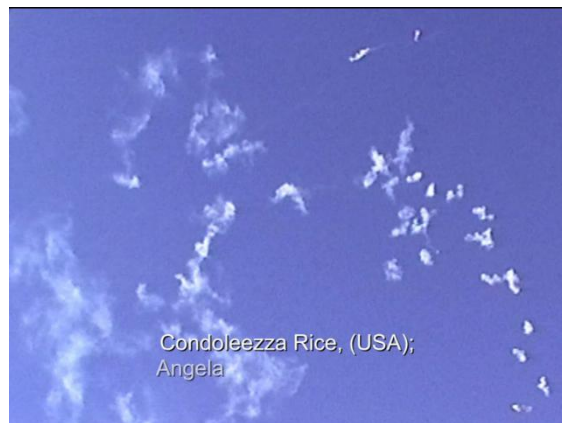


José Maçãs de Carvalho, "To President (drinking version)", video, cor, som, 2'23'', 2005/08, stills do filme.

A outra peça vídeo é “100 most (thanks to forbes)”, de 2007, que parte de uma lista, que a revista “Forbes” elaborou com as 100 mulheres mais poderosas do mundo, em 2006 , na sequência de outras listas semelhantes. A imagem do filme mostra um plano do céu azul com nuvens, que acabam por revelar serem fumo de rebentamento de fogo, que pode, ou não, ser de artifício. Os cem nomes com a nacionalidade entre parêntesis, passam como legendas, de forma hierárquica, da menos para a mais poderosa, a chefe do governo alemão: Angela Merkel.



José Maçãs de Carvalho, “100 most (thanks to forbes)”, video, cor, som, 5’56”, 2007, stills do filme.



José Maçãs de Carvalho, "100 most (thanks to forbes)", video, cor, som, 5'56'', 2007, stills do filme.

As imagens *explosivas* remetem para dispositivos de guerra, eminentemente patriarcais, assim como uma listagem de *género* que mais não faz do que acentuar uma atitude discriminatória e piedosa para com a mulher, na generalidade.

A propósito deste filme David Santos (2007: 76) refere, que

“Da leitura sobre as relações determinadas pela fisiologia e aparente complementaridade entre os sexos masculino e feminino, à assunção dos inúmeros significados políticos que a sua perturbação poderá desencadear, “100 most (thanks to forbes)” assume um compromisso comunicacional sobre o valor, também ele hoje totalmente desequilibrado, estabelecido entre a imagem e palavra, e que funciona ainda, indirectamente, como metáfora sexual e identitária.”

Se em “Aujourd’hui maman est morte” temos uma lista que ambiciona a totalidade e, em certa medida (temporal) a atinge; em “To President...” a lista é politicamente selectiva, a partir de noções de poder, reconhecível e verificável (consensual, porventura), numa perspectiva económica e militar, por exemplo, já em “100 most (thanks to forbes)”, essa lista é realizada a partir de uma noção altamente discutível (as mulheres mais *poderosas* - *powerful*), dificilmente verificável e até anedótica. Veja-se como Aung Suu Kyi ³⁸ e a Rainha Isabel II de Inglaterra, lado-a-lado, podem ser menos poderosas do que Oprah Winfrey ³⁹, Melinda Gates mais do que Oprah e Condoleezza Rice ⁴⁰, em 2º lugar, mais influente do que Laura Bush, somente no 43º lugar? ⁴¹

³⁸ Líder da oposição política na Birmânia, em prisão domiciliária durante cerca de 20 anos, até 2011.

³⁹ *Estrela* americana de televisão que dirigiu um programa homónimo de 1986 a 2011.

⁴⁰ Secretária de Estado da Segurança, entre 2005 e 2009, na presidência de George W. Bush.

⁴¹ Apesar da revista Forbes publicar os critérios: “... we applied three metrics: money, media presence and impact.” <http://www.forbes.com/sites/carolinehoward/2013/05/22/ranking-the-worlds-100-most-powerful-women-2013/> acedido em 12/04/2014. Aplique-se, por exemplo, estes três critérios a Aung Suu Kyi e pense-se que durante cerca de vinte anos viveu em prisão domiciliária, num dos regimes militares mais autocráticos do século XX.

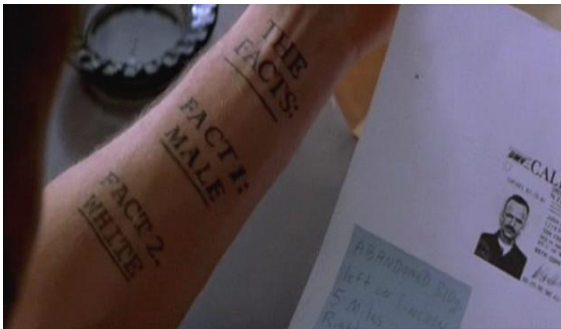
Uma outra obra de referência nesta pesquisa foi o filme “Memento” (2000) de Christopher Nolan. É a história de um homem que perdeu a capacidade de memorizar os factos que vive. A sua memória de curta duração não transforma os factos em conhecimento, em memória de longa duração. Na psicopatologia esses são sintomas da *síndrome de Korsakoff*, habitualmente diagnosticada nos alcoólicos ou como resultado de situações traumáticas. A personagem principal, aparentemente, assistiu ao assassinato da sua mulher e foi violentamente agredido. A narrativa é preenchida pela sua busca do assassino da mulher. Do ponto de vista cinematográfico o filme é montado de trás para a frente, o que nos coloca numa posição instável, da mesma forma que a personagem tem de recomeçar constantemente a organização dos dados que vai adquirindo com os registos que faz.

Um dos aspetos interessantes neste filme é a forma como os factos são reconstruídos. Leonard Shelby, a personagem em causa, marcado pela *doença* do esquecimento, só pode confiar em si e no seu próprio *corpo*. A reconstituição da narrativa, desde o momento traumático até ao presente e ao futuro (a resolução do problema: saber quem matou a mulher), faz-se tatuando no seu corpo, de forma sequencial, os dados que vai adquirindo. Essa *inscrição* na pele é uma forma radical de substanciar o *memento*, é a cura (não para a memória, mas) para a rememoração, como dirá Platão ⁴².

De certo modo, essa inscrição, esse traço é uma espécie de “circuncisão”, que Derrida (1995: 47) identifica como um “arquivo singular e imemorial” exterior, até ao próprio corpo. O autor dirá que as fundações do arquivo não são constituídas somente

“...pela história, e pela memória de acontecimento singulares, de nomes próprios, de línguas e de filiações exemplares, mas também pelo depósito num *arkeion* (que pode ser uma arca ou um templo), pela consignação num lugar relativamente exterior, quer se trate de escritos, de documentos ou de marcas rituais sobre o próprio corpo (por exemplo, os filactérios ou a circuncisão).” (Ibid., 74, minha tradução)

⁴² Platão, “Fedro”.



Christopher Nolan, "Memento", 2000, stills do filme.



Christopher Nolan, "Memento", 2000, stills do filme.

No contexto violento do filme, Leonard investiga para se vingar, para exercer justiça, fora do sistema judicial, em lugares sem identidade, como se de uma prisão (exterior) se tratasse. Nesta medida, as suas *tatuagens* tem essa textura de marginalidade, de um poder clandestino, de uma narrativa paratáxica cujo desenlace é controlado por si próprio porque essas marcas na pele são encriptadas, manchas de um *arquivo do mal*, como outrora a Inquisição marcava os hereges, os estados marcavam os escravos ou o nazismo os judeus, os ciganos e os homossexuais.

Por fim, diríamos que há, também, em Leonard um desejo de memória configurado em narrativa, que é um desejo de totalidade e de identidade, em luta contra o esquecimento de si próprio.

Leonard regista obsessivamente, em pequenos papéis, notas sobre lugares, horas e pessoas, como numa investigação forense. Para além de tudo escrever, também usa a fotografia para reconhecer os lugares e as pessoas envolvidas de forma a reconstruir esse puzzle que é a sua vida. Usa a fotografia instantânea (*polaroid*), suporte do efémero e eficaz para quem, como ele, não tem tempo, embora (tal com as suas notas), não lhe garanta a verdade, já que, por diversas vezes, é forçado a corrigir o que escreve no verso das *polaroids*.



Christopher Nolan, "Memento", 2000, stills do filme.

Ao longo do filme Leonard é manipulado por todas as personagens (porque percebem a sua falta de memória), pelas suas próprias notas (escrita) e pelas imagens, quer pela aparente verdade do instantâneo fotográfico, quer pelo seu reflexo ao espelho, num corpo tornado meio de expressão. O espectador nunca saberá se ele próprio o está a manipular.

O que fica então, arquivado? Certamente muito pouco. Fragmentos de uma narrativa incompleta, traços epidérmicos, indeléveis e um suplemento imagético nas *polaroids* que só o fogo pode destruir.

A obra que se evoca de seguida (“Cactus”, 2007-), tem uma relação com “Memento” pelo que, em ambas, o entalhe significa. Em comum temos a pele como suporte de um gesto que fundamenta uma comunicação mais narrativa no filme e mais epigráfica nas minhas fotografias. Estas fotografias apresentam catos de grande porte que se encontram em quantidade na costa algarvia, ao longo de caminhos, junto às arribas, em lugares um pouco remotos.

Nestes catos fui descobrindo, com admiração, a inscrição de datas, nomes próprios portugueses e estrangeiros e signos de celebração do amor. É preciso sublinhar que para escrever num cato é preciso um instrumento muito afiado e duro, alguma destreza e precisão, por causa dos picos. Mais admirável se torna, assim, esse ato derradeiro de nomeação, de vontade de registo, para entalhar na pele de um ser vivo a singularidade de outro ser vivo. O que fomos descobrindo, também, é que concomitantemente, a pele do cato se tornava suporte de um outro derradeiro ato de comunicação, para memória futura, de acontecimentos certamente esquecidos.

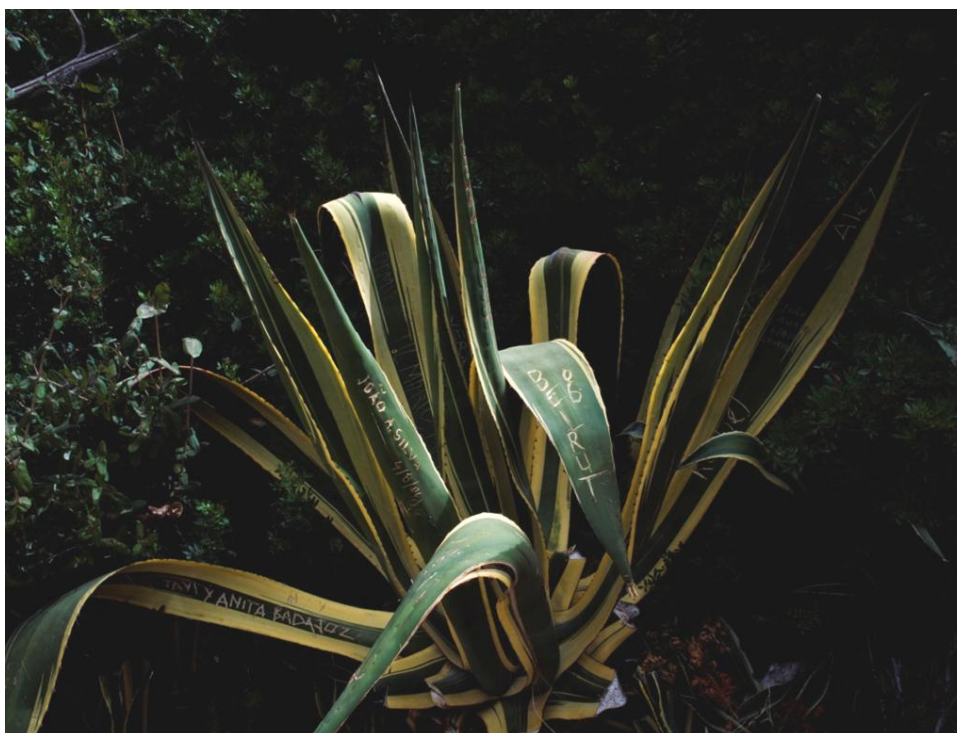
Uma dessas fotografias, tem como título “Beirut, 06”, porque, para além das típicas inscrições (“Anita Badajoz” e “João Silva”), encontra-se uma espécie de título⁴³ onde se lê o nome da cidade de Beirute e o ano de 2006, lembrando esse verão, quando a força aérea israelita bombardeou a cidade, com o pretexto de estar a

⁴³ Na segunda parte desta tese, em “Arquivo e Alteridade”, apropria-se o conceito “frase-imagem”(que Rancière elabora para falar da obra “Histoire(s) du Cinéma”, de Jean Luc Godard) para analisar outras obras que também têm a palavra intrusa, o *acento* (Barthes), porventura da ordem do *obtusio*.

aniquilar membros do partido político Hezbollah ⁴⁴. Os bombardeamentos iniciaram-se em Julho e foram até Agosto matando cerca de 900 pessoas.

Na análise a esta obra David Santos (2008) escreve que

“...a referência à guerra entre Israel e os radicais islâmicos do sul do Líbano é revelada de um modo particularmente eficaz, como gravação, ou corte na “pele”, de uma planta que simboliza a cicatriz corporal (...). Como cicatriz ou tatuagem, o registo do nome da cidade em associação ao ano desse conflito atroz produz a estranha sensação de que estamos perante uma terrível metáfora, pois no lugar do registo do amor (...) comum na atitude de quem grava com um instrumento de corte uma mensagem na folha rígida de uma planta como o cacto, encontramos afinal a referência a mais uma cidade mártir e à sua mais recente memória bélica.”⁴⁵



⁴⁴ Este grupo é militarista e fundamentalista islâmico, sediado no Líbano, está em constante conflito com o estado de Israel e é considerado um grupo terrorista pelos Estados Unidos e aliados.

⁴⁵ Este é um excerto do texto (sem marcação de páginas) que David Santos escreveu para a minha exposição, em 2008, no ciclo “The Return of the Real”, no Museu do NeoRealismo, de V. F. de Xira, do qual era diretor e curador.



José Maçãs de Carvalho, "9/11" e "Sari, 02", ink jet, 90 cm x 120 cm, 2007- , em progresso.

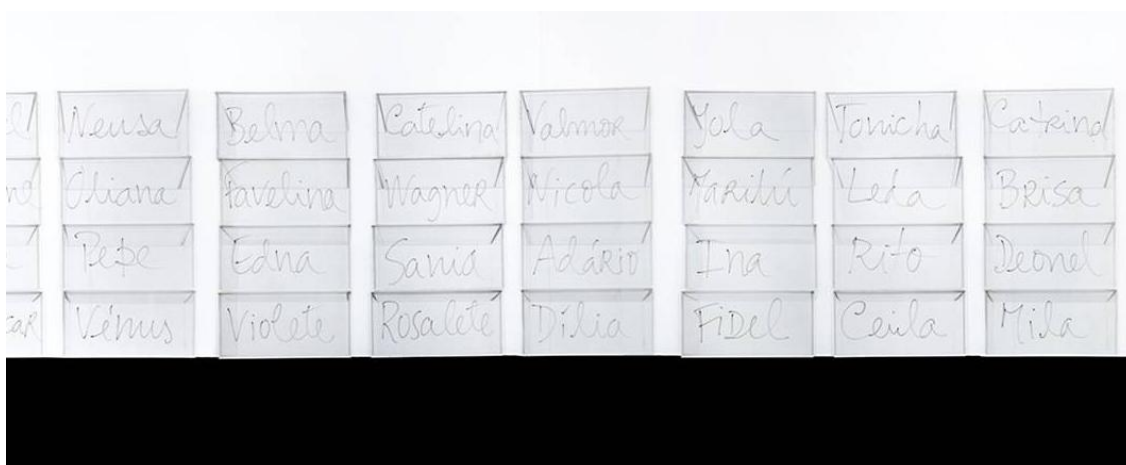


José Maçãs de Carvalho, "Achillo Lauro, 85" e "HKS, 03", ink jet, 90 cm x 120 cm, 2007- , em progresso.

Os outros catos que aqui se mostram são inéditos, de uma série mais longa nunca exibida, lembram o atentado ao “World Trade Center” de Nova Iorque em 2001; o atentado bombista na zona turística de Kuta, Bali, Indonésia em 2002; o sequestro do navio de recreio “Achillo Lauro”, por membros da Organização de Libertação da Palestina em 1985; atentados bombistas contra duas sinagogas, o consulado britânico e a sede do “Hong Kong and Shanghai Bank” em Istambul em 2003.

A natureza do próprio cato é de resistência às mais adversas condições: um verdadeiro totem à tenacidade, como o corpo de Leonard Shelby. Estas marcas servem a rememoração, até à morte de quem as carrega.

Em 2012, como resposta a um projeto curatorial (“Politéico”) ⁴⁶ em torno dos painéis de S. Vicente de Nuno Gonçalves (séc. XV), realizei o trabalho “Sem Nome”.



José Maçãs de Carvalho, Detalhe de “Sem Nome”, 126 cm x 295 cm, 2012

⁴⁶ Projecto curatorial de Nuno Figueiredo exposto no Bes Art e Finança, em Lisboa e, no âmbito da *PhotoEspanha*, na Fundação Lázaro Galdiano, em Madrid, em 2012. Para além de mim, os artistas eram Pedro Cabral Santo, José Luís Neto, Carmela Garcia, Cristina Lucas e Pierre Gonnord.



José Mações de Carvalho, "Sem Nome", ink jet, 126 cm x 295 cm, 2012

Este projeto acontece a meio do desenvolvimento das obras que se tornaram o corpo principal desta tese, sendo necessário esclarecer porque não se encontra na parte prática desta investigação. Pareceu mais coerente tratá-lo como um projeto contíguo uma vez que o motivo não foi encontrado na problemática do arquivo e, também por ser uma proposta curatorial externa à investigação.

O trabalho tem uma peça central que é pensada a partir da ideia de que os "Painéis de S. Vicente" preenchem, em parte, a iconografia identitária da portugalidade. Estas pinturas são uma espécie de imagem originária e fundadora da nacionalidade e transportam essa ideia *ecuménica* de que todas as classes aí se representam. Parti, então, no sentido oposto: quem é que não pode ser representado? Quem é que está proibido de ser nomeado? A investigação levou-me ao "website" do Registo Civil português que fornece uma lista de todos os nomes impossíveis, hoje, porque todos aqueles já tiveram o seu correspondente sujeito e muitos deles ainda vivem. Este arquivo dos "sem-nome" serviu para criar uma *imagem justa*, que fantasia a recuperação da identidade perdida, a partir da imagem do nome próprio. Impressionou-me que aqueles que ainda se chamam Fidel, Alencar, Tonicha, Catelina, Marilú ou Lelo, entre muitos outros, não mais possam nomear os seus descendentes da mesma forma.

Nuno Crespo (2012: 35), num texto de imprensa dirá que neste trabalho “...se percebe a dificuldade da catalogação e do registo de uma identidade nacional: uma metáfora para a impossibilidade do arquivo.” E sublinha o uso da fotografia como instrumento de registo para aquela impossibilidade. A fotografia de que falamos tem como sujeito 48 caixas de acrílico transparente, vazias, com um nome proibido, manuscrito por mim.



José Maças de Carvalho, "S/título (after t. emin)", ink jet, 100cm x 130cm, 2012.

O trabalho continha outras duas fotografias que, por oposição àquele vazio, efabulavam a fantasia da totalidade, através do mais precioso metal (ouro), outrora garantia de independência, bem-estar e riqueza, na sua forma mais iconográfica: as barras de ouro. As barras têm marcas que as identificam como pertença do Estado português. Este trabalho continua em progresso e, desde então, várias outras fotografias, ainda inéditas, foram realizadas, sempre com a barra de ouro como elemento conceptual e central.



José Mações de Carvalho, "Sem nome", vista geral na Fundação Lázaro Galdiano, Madrid, 2012.

De certo modo, talvez se possa dizer com Rancière (2011: 20) que este trabalho contém essa dupla potência da imagem: "... a imagem como presença sensível bruta e a imagem como discurso que cifra uma história."

Marcado pelo jogo conceptual que assenta nesta oposição entre o vazio e a totalidade, onde a caixa se afirma como objeto decisivo, apresentamos um outro filme, melhor a primeira parte desse filme, que realizei em 2011 em resposta a uma proposta para documentar a obra arquitetónica de Manuel Vicente (1934-2013), em Macau.

A caixa como metáfora e índice do arquivo é muito comum, até porque é uma forma pragmática de arrumação e acompanha-nos desde as "Time Capsules" de Warhol; passa por estas caixas vazias, com nome, em "Sem Nome"; agora,



José Maçãs de Carvalho, "Learning from Macau #1 e #2", video HD, cor , som , 34 '55'', 2011, stills do filme.

metaforicamente, no filme sobre Manuel Vicente; surgirá nas embalagens para fotografias em “Objectivação e Ancoragem 2”; na análise do espaço expositivo na obra de Félix Gonzalez Torres; e, finalmente, nas caixas de papelão com 8 000 fotografias e na instalação vídeo em “Democracia e Imagem”.

“Learning from Macau #1 e #2”⁴⁷ pode ser analisado como um díptico: a primeira parte, com um plano fixo de 8 minutos, é um ensaio tenso entre a ausência da obra de arquitetura e a possibilidade da sua reconstrução, através da linguagem. Nestes 8 minutos ouve-se, em *off*, a voz do arquiteto Manuel Vicente a falar da vida e do mundo mas também da génese e demolição (2010), da sua obra mais premiada: o Complexo Habitacional do Fai Chi Kei (1977-78).

O que vemos é o espaço deixado vazio, “encaixotado” entre uma forte densidade de construção. A imagem fílmica é, agora, contentor (no sentido maternal) porque guarda a voz de autoridade do autor na *reconstrução* do edifício. É um lugar vazio que se enche de palavras.

Imagem, rasto e excesso

A inclusão da instalação “Objectivação e Ancoragem 2”, de 2000, neste momento tem uma função hipertextual: por uma lado, demonstrar a importância da transfiguração do espaço expositivo para uma receção ativa, por outro lado, equacionar, de forma crítica, o seu estatuto legitimador, enquanto lugar depositário da obra de arte e, também, avaliar a importância (ontológica, porventura) da obra de arte quando de si, se ausenta o valor de mercadoria.

Esta instalação é paradigmática na minha prática artística, pelos motivos enunciados no parágrafo anterior e por corporizar, de forma expansiva, um trânsito entre a imagem (de forma lata) e a palavra substantiva, igualmente recorrente.

⁴⁷ A segunda parte do filme, com cerca de 26 minutos, *olha* quatro edifícios em atividade: TDM, edifício da Televisão de Macau; Quartel de Bombeiros da Areia Preta; Arquivo Histórico e Orfanato Helen Liang. O título toma de empréstimo o livro “Learning from Las Vegas”(1972) de Robert Venturi e Denise Scott Brown pela óbvia razão de que, hoje, Macau é a capital mundial do jogo, em termos de faturação, mas também porque há sempre para aprender a partir da arquitetura de uma cidade.



José Maçãs de Carvalho, "Objectivação e Ancoragem 2", vinil s/ lona, luz negra, 230 cm x 200 cm, CAPC, Coimbra, 2000.

Vejamos então o ponto de partida: a obra começa do encontro com um texto sobre as representações sociais do suicídio na imprensa. Desse texto, ficou uma lista de substantivos indicativos da razão dos suicídios: humilhação, recompensa, desvio, culpa, abandono, imortalidade, entre outros.

Estas palavras-chave foram apostas em lonas de 230 cm x 200 cm, com imagens modificadas, a partir de réplicas (fora de escala, muito maiores do que os originais) de testes neurofisiológicos que testam os efeitos pós-figurativos, para medir a qualidade das sinapses e a capacidade perceptiva. Nestas imagens introduziram-se modificações subtis (uma cruz suástica escondida ou as estrelas da bandeira europeia, por exemplo) que em conjunto, com a luz negra da sala, dos auscultadores que emitiam sons de carrilhões infantis (num dos casos) e com a presença de uma assistente, que acompanhava individualmente o espectador, estávamos perante um espaço altamente condicionado na receção. Cada uma das três salas da galeria continha um “alvo”, uma mesa com uma arma e uma pilha de fotografias.



José Maçãs de Carvalho, “Objectivação e Ancoragem 2”, pistolas de pressão-de-ar, chumbos, cd áudio, videoprints 10 cm x 14 cm, cópias repostas, CAPC, Coimbra. 2000.

O espectador era avisado que tinha de disparar os dez projéteis da arma sobre a obra para poder ser *recompensado* com uma das cópias fotográficas que se encontrava na mesa. Uma das salas tinha uma pilha de provas-de-contacto iguais; a outra uma sequência de três “frames” de um filme, impressos em papel fotográfico cor, na terceira sala impressões digitais de vídeo, perfazendo, assim, quase todos os processos de impressão de fotografia, na época. Todas as fotografias eram carimbadas, numeradas e assinadas, como, de resto, todas as obras de arte em suporte fotográfico. Antes do



José Maçãs de Carvalho, “Objectivação e Ancoragem 2”, pistolas de pressão-de-ar, chumbos, cd áudio, c-prints 24 cm x 10,6 cm, provas-de-contacto p/b, 24 cm x 17,7 cm, , cópias repostas, CAPC, Coimbra. 2000.

espectador sair do espaço, a assistente colocava as três obras dentro de uma bolsa de plástico transparente e fechava a abertura com um autocolante cor-de-laranja.

David Santos (2001: 41) sublinha “... a tensão que se criava e a incómoda decepção sobre uma compreensão geral e imediata do projeto, confirmavam o compromisso inevitável do recetor, exigindo-lhe uma posterior reflexão (...). Interferir decisivamente na consciência perceptiva (...) de cada visitante resultava assim como desígnio central...” nesta exposição.

O enorme condicionamento de movimentação dentro do espaço expositivo e a *obrigação* de seguir instruções da assistente, coloca obrigatoriamente o recetor numa perspetiva ativa, de tal modo, que se percebia o nível de agitação com que saiam do espaço, também por terem disparado cerca de trinta tiros, supostamente sobre três obras de arte. Apesar das armas, de pressão-de-ar, funcionarem com pequenos projeteis, o ruído de cada tiro ecoava fortemente, aumentando a tensão

psicológica. Há, portanto, um esforço para se ser recompensado e haverá um outro nível de empenhamento para se perceber se uma exposição que literalmente dá obras, em vez de as guardar ou vender, é mesmo um lugar de arte. Carlos Vidal (2002:138), a propósito desta exposição escreverá que, na nossa contemporaneidade, “... aspiramos a uma recompensa orgástica que, na realidade, se esfuma na sua simulação espectacularizada.”

Estas preocupações sobre a recepção, quer sobre o estatuto da obra de arte, (particularmente, a fotografia, por ser o meu *media* preferencial) tem ocupado muitos dos meus projetos artísticos e encontram-se numa linha filial com outros autores, como por exemplo, Félix Gonzalez-Torres (1957-1996). Poderia ter-se citado o seu trabalho quando se escreveu sobre Christian Boltanski, relevando o que há de comum entre ambos, no capítulo da acumulação dos objetos, numa expressividade hiperbólica, que atravessa a prática dos dois artistas. Preferiu-se, no entanto, reservar a referência a Gonzalez-Torres para agora, pelo que na sua obra há de desestabilizador na recepção, no estatuto da obra, mas também pela mutabilidade e trânsito do objeto artístico, naquilo que “Objectivação e Ancoragem 2” e, de seguida, “Democracia e Imagem” lhe são devedores.

Na vasta obra de Gonzalez Torres, interessa, particularmente o que pode ajudar a equacionar as problemáticas referidas em “Objectivação e Ancoragem 2”,



Felix Gonzalez-Torres, "Untitled" (Portrait of Ross in L.A.), rebuçados coloridos embrulhados em papel celofane, dimensões variáveis, repostos, 1991



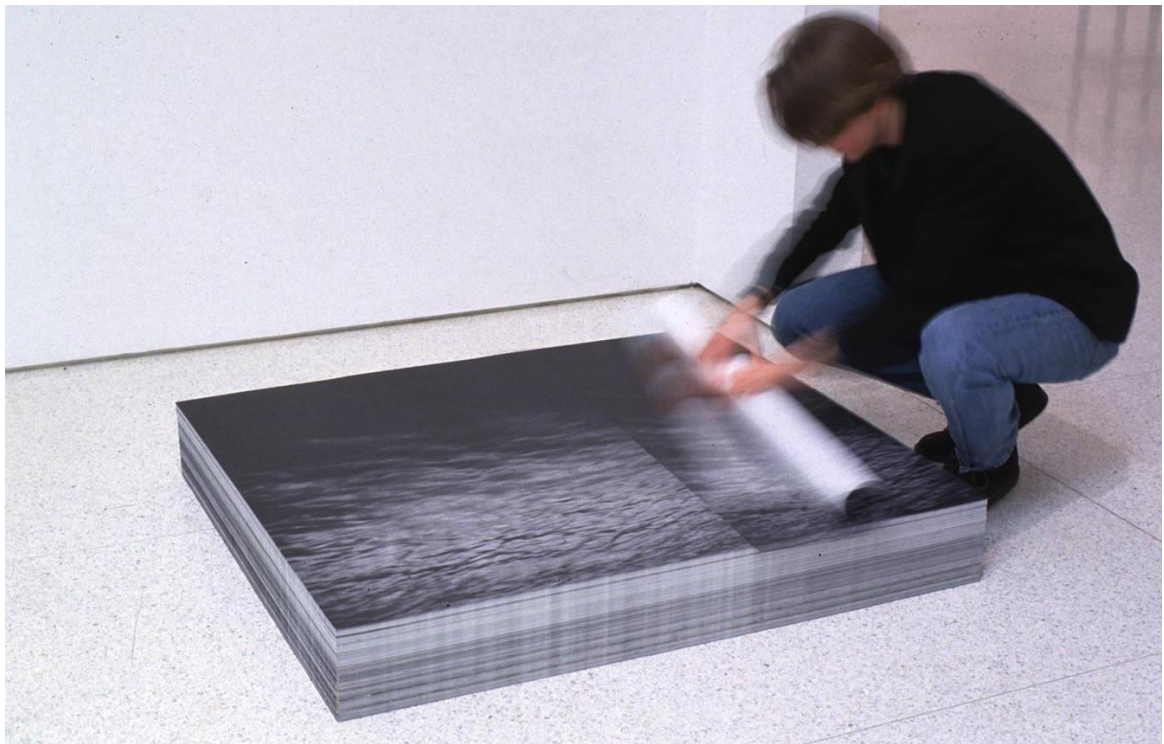
Felix Gonzalez-Torres, "Untitled" (Placebo)", rebuçados embrulhados em papel celofane, dimensões variáveis, repostos, 1991.

para além, do que pode ser visto como sintoma do arquivo. Desde logo a conceção do espaço expositivo como lugar instável e disruptivo, onde os objetos se acumulam, muitas das vezes, no chão.

Tomemos, por exemplo, a instalação "Untitled" (Portrait of Ross in L.A.)" com milhares de rebuçados coloridos para o visitante levar e comer. Ross era o companheiro de Gonzalez-Torres e esta instalação evoca a sua memória. De certo modo, comer os rebuçados significa integrar o corpo do "retratado", através de um objeto doce, certamente metáfora da relação amorosa. Nancy Spector (1996: 150-151) refere que "...cada ato de consumo regista, metaforicamente, uma fusão momentânea de corpos" mas também a própria dissolução e mutabilidade da obra de arte, apesar da reposição constante dos rebuçados. Assim, também se passa com outros projetos cujo objeto central é a imagem em reprodução serigráfica ou "off-set". As imagens podem ser fotográficas ou puramente monocromáticas e são apresentadas como "posters" para o visitante levar. Neste sentido, o ato de levar da



Felix Gonzalez-Torres, "Untitled (Death By Gun)", 1990, "Untitled (Aparicion)", 1991, "Untitled (Republican Years)", 1992, "Untitled", 1991, cópias repostas.



Felix Gonzalez-Torres, "Untitled" , impressão offset s/ papel, 98 cm x 115 cm, 1991, cópias repostas.

galeria uma reprodução, reproduzida até ao infinito (já que, neste caso, também as cópias são constantemente repostas) corporiza, segundo Susan Stewart (1993: 137-138), o trânsito entre o público e o privado, numa “narrativa de reminiscência”, conferindo às obras a qualidade de “objetos de desejo” que, neste processo de miniaturização (por oposição à sua monumentalidade galerística) permite, assim, a apropriação e a privatização da *obra*, por parte do visitante.



Felix Gonzalez-Torres, “Untitled (Death By Gun)”, 1990

É, então, pela ideia de acumulação em Gonzalez-Torres, melhor, pela figuração *escultórica* desse excesso em continuidade, (já que tudo o que é levado pelo visitante é permanentemente repost) que se refere agora uma obra literária fulcral que coloca arquivo e memória em conflito e que pode ter sido a que primeiro influenciou esta investigação.

Falo de “Funes ou a memória” (1942), um conto de Jorge Luís Borges, em que a personagem principal, Funes, sofre uma queda de cavalo, aos 19 anos e fica paralisado. A sua paralisia transforma-o num homem com excesso de memória, com excesso de presente. Para Funes nada era passado já que de tudo se lembrava. “Conseguia reconstituir todos os sonhos, todos os devaneios. Duas ou três vezes tinha reconstituído um dia inteiro (...) mas cada reconstituição havia demorado um dia inteiro.” (p.506). Se a realidade já é fragmentada para cada um de nós, para Funes era infinitamente detalhada: “...não só se lembrava de cada folha de cada árvore de cada monte, como também de cada uma das vezes que a tinha notado ou imaginado. Resolveu reduzir cada uma das suas jornadas pretéritas a umas setenta mil lembranças...” (p. 507-508). Nem mesmo a sua autoimagem era estável, vivia em permanência uma fissura narcísica: “A sua própria cara ao espelho, as suas próprias mãos, surpreendiam-no de todas as vezes.”(p. 508)

Sven Spieker (2008: 28) refere que, sendo Funes um homem do final do século XIX (*morre* em 1889), o século que privilegia a proveniência do que é arquivado, o coloca como metáfora da importância da origem das coisas:

“ A sua incapacidade de estabelecer similaridades entre momentos no tempo, exceto quando os justapõe num eixo cronológico (...) liga-o ao impulso arquivista da sua época, na compulsão para privilegiar diferenças no espaço e no tempo em vez de conceitos sumários como, por exemplo, as palavras.”⁴⁸(minha tradução)

⁴⁸ “His inability to establish similarities between moments in time except by juxtaposing them on a chronological axis (...) links Funes to the archival impulse of his age, the compulsion to privilege differences in space and time over summary concepts such as words.”, p. 28.



Fune's .tif



problem.jpg



is not.jpg



remembering.tif



but how not.tif



to remember.tif



To limit.tif



the scope of.jpg



his memory.tif



he tries to .JPG



restrict.jpg



himself to.tif



seventy.tif



thousand.tif



memories a day.tif

José Maçãs de Carvalho, "Estudos (Funes)", ink jet, dimensões variáveis in "Arquivo e Domicílio", 2014

Por outro lado, Funes encarna o mundo novo que se avizinha no princípio do século XX, um mundo em explosão, insone porque “dormir é distrair-se do mundo” (p.508) diz o narrador da personagem. Funes estabelece uma rutura com o passado porque, simplesmente, o passado não existe. Tudo está (é) sempre presente. Nessa medida sofre da *doença* do arquivo: “...quando tudo se guarda, nada se possui.”⁴⁹

Para terminar este *estado da arte*, e ainda no campo da acumulação, embora numa perspetiva oposta, refere-se o meu trabalho “Democracia e Imagem” (2006).

Esta exposição ocorreu no Museu Berardo, no âmbito da segunda edição⁵⁰ do BESPOTO. O trabalho ocupava as duas últimas salas da exposição. A primeira sala foi construída como “black-box” e ocupava o corredor, para que o visitante fosse obrigado a atravessá-la para poder aceder à última sala.

Nesta primeira sala estava projetado um vídeo: “As imagens são as palavras dos analfabetos”. A imagem tinha cerca de dois metros de altura por um metro e setenta de largura e mostrava uma mulher jovem, vestida de negro, num lugar também obscurecido. Essa mulher fazia três tentativas de comunicar uma frase, sem som. Uma primeira em língua gestual, uma segunda em mímica e a última gesticulando e falando, sem som, sempre, como se estivesse duplamente enclausurada numa caixa negra (o espaço cénico do filme e a próprio espaço de projeção). Esta mulher tentava dizer a frase que dá título ao vídeo e que tem eco no propósito para que os vitrais medievais foram criados.

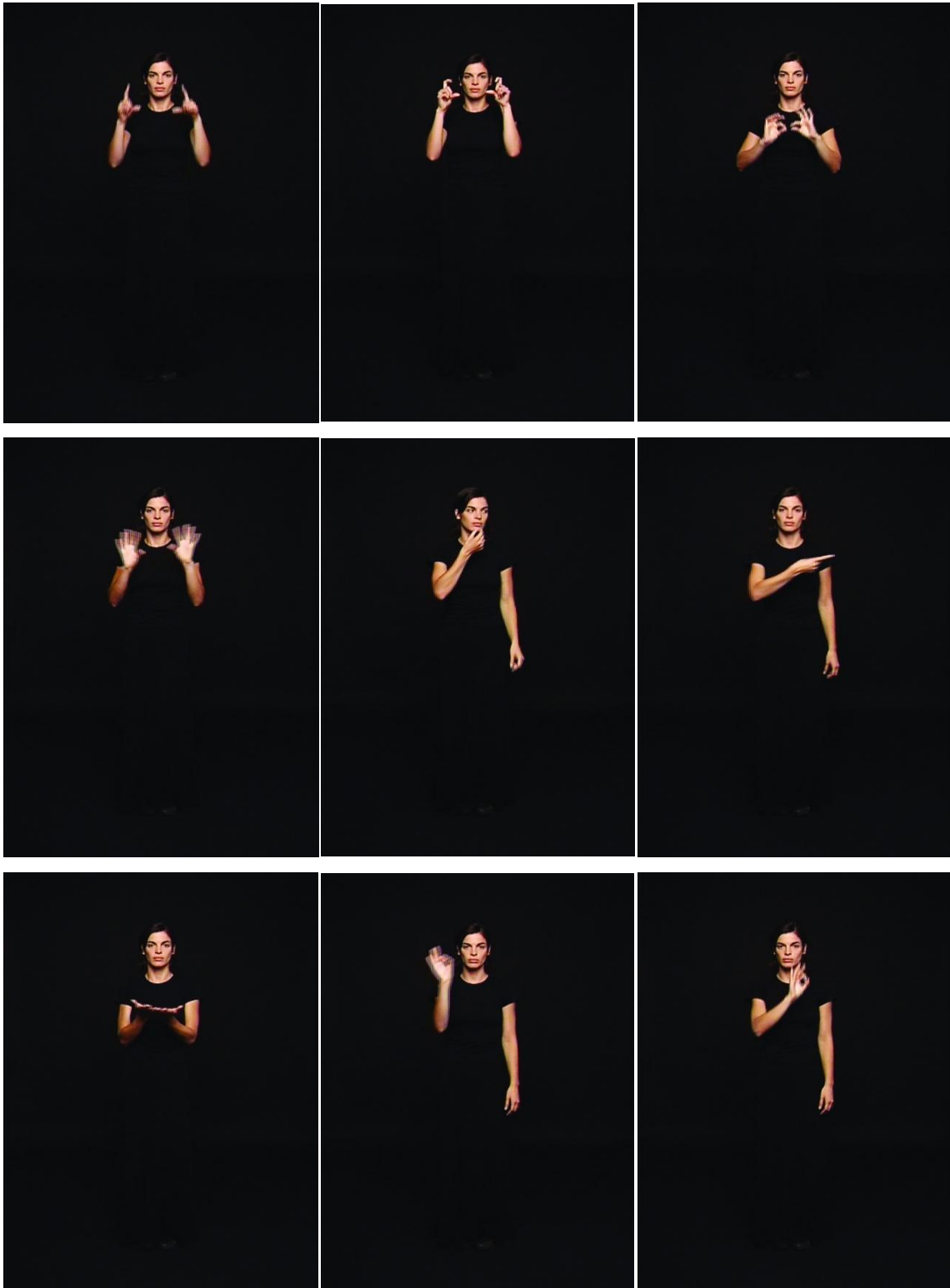
Pretendia-se colocar o espectador numa posição ativa e interpretativa. Constatou-se que muitos visitantes demoravam a decifrar os gestos, até porque a primeira tentativa era mais sedutora do ponto de vista visual, que por ser uma língua, tem gestos codificados numa relação harmoniosa com o corpo, ao contrário das outras tentativas mais *balbuciadas* e intensas. Substancial, desde já, esta necessidade do visitante ver o vídeo mais do que uma vez, para passar à sala seguinte, porventura

⁴⁹ “...where everything is stored, nothing is possessed.” Spieker, 2008: 30.

⁵⁰ Os nomeados deste BESPOTO, para além de mim, foram Paulo Catrica, António Júlio Duarte e José Luís Neto.



José Maçãs de Carvalho, "As imagens são as palavras dos analfabetos", vídeo, cor, loop, 2'34'', 2006, still do filme.



José Maçãs de Carvalho, "As imagens são as palavras dos analfabetos", vídeo, cor, loop, 2'34'', 2006, stills do filme.

mais investido para um gesto pouco habitual no museu. Na sala seguinte passava, discretamente, um “slideshow” com treze fotografias em dois televisores, colocados no chão, numa parede lateral. A sala estava praticamente vazia: no centro juntaram-se vários caixotes de papelão, semelhantes àqueles usados por Warhol nas “Time Capsules”, onde estavam 8 000⁵¹ fotografias emolduradas, no formato de 12,5 cm por 17,5 cm, de treze originais. Cada fotografia foi reproduzida cerca de seiscentas vezes. Cada moldura foi carimbada no verso, com o meu nome, e foi colocado um autocolante do laboratório fotográfico que patrocinou a impressão. Havia esta intencionalidade de mostrar que se tratava mesmo de fotografia, em impressão analógica.

De notar, que as séries estavam completamente misturadas em todos os caixotes, o que fazia com que o visitante tivesse de procurar em todos os caixotes. A sua posição, curvada, remete para uma posição de pesquisa, que exige algum esforço físico, alguma destreza, (colocar os óculos, pedir a opinião do outro) mas também replica um gesto tipicamente consumista. Haveria ainda mais um condicionamento porque cada visitante só poderia levar uma fotografia, o que implicava mais um esforço, talvez o mais complexo: a escolha.

Hernâni Marcelino (2006: 6) sobre este projeto escreveu:

“O que é levado do espaço da exposição, isto é, o que é excluído, o que passa para a margem da instituição, deixa de ser arte e o que lá permanece - a permanecer algo - será o que continuará dentro das margens do discurso artístico. Ou será o contrário? Quando o espectador é levado a optar, a exercer um exercício crítico e eventualmente um juízo de gosto sobre qual a imagem com mais valia artística para si, não define ele o que é o âmbito artístico?”

⁵¹ Inicialmente eram 5 000 fotografias mas, entretanto, a exposição foi prorrogada e fizeram-se mais 3 000, que perfaz as 8 000: a expectativa de número de visitantes.

Na relação com o espectador e com a obra, esta instalação, difere de Gonzalez-Torres em dois aspetos. Nas exposições do artista cubano, o visitante é impelido a levar um objeto consumível, quer sejam os rebuçados, quer sejam os “posters”, e são fragmentos de uma obra, nunca são a obra em-si. (Todos sabemos o destino desses objetos que pretendemos colecionar: raramente perduram.) Para além disso, não pode escolher: as imagens e os rebuçados são todas iguais. Em, “Democracia e Imagem”, as imagens são diferentes e a escolha implica um investimento cognitivo, um gesto de compromisso. Também o facto de as fotografias estarem emolduradas, carimbadas e “certificadas” com o marca do laboratório que as imprimiu, confere-lhe uma credibilidade que, eventualmente, as aproxima mais da obra de arte do que do “souvenir”, porque vou sabendo que sobrevivem: na casa-de-banho, em estantes de livros, em cima de secretárias.

Ao contrário de Gonzalez-Torres estas cópias não eram repostas, o que fez com que algumas séries esgotassem e o carácter disruptivo do “display” se tornasse



José Maçãs de Carvalho, “Democracia e Imagem”, caixas de papelão, 8 000 fotografias emolduradas, cada 12,5 cm x 17,5 cm, 2006.



José Maçãs de Carvalho, "Democracia e Imagem", caixas de papelão, 8 000 fotografias emolduradas, cada 12,5 cm x 17,5 cm, 2006.

mais ostensivo. Como se as caixas vazias tornassem o espaço paradoxalmente menos aurático, mais profano, no sentido que Agamben (2009: 18-19) lhe dá, quando o refere como um contra-dispositivo na oposição com o sagrado, sendo este aquele que separa as coisas do uso comum e o profano aquele que as restitui à função original⁵².

Se fosse possível fazer uma autópsia ao projeto consideraríamos aspetos que foram sendo observados, na inauguração, no dia da premiação (uma reinauguração, com visita da Ministra da Cultura, de então) e em conversas com visitantes e com os assistentes do Serviço Educativo. Na abertura, notou-se da parte dos políticos e empresários presentes a escolha de duas fotografias com iconografia económica e política (uma garrafa de coca-cola na paisagem e outra com uma mulher no centro de uma imagem do Coliseu de Roma), enquanto muitos artistas, alguns curadores e galeristas levaram a fotografia de uma mulher grávida, no primeiro plano, com uma bandeira americana em fundo ou Duane Michals⁵³ a rir-se da projeção invertida de uma das suas fotografias ou ainda uma imagem com uma pistola em cima de um fogão elétrico, entre outras.

Foi também neste sentido que a obra se chamava “Democracia e Imagem”, porque usa a fotografia, o “...dispositivo mais permeável ao tráfego semântico” (Marcelino, *ibid.*, 6), justamente, aquele que é legitimado pela cultura de massas, e sobre o qual “...todos podemos enunciar (...) um saber difuso, que pertence a cada um, (...) anterior àquilo que em nós releva da cultura enquanto critério instituinte” (B. P. de Almeida, 1995: 26) e porque há sempre uma imagem para cada um de nós, *imagens-para-todos*, na nossa relação com o mundo.

⁵² Transcreve-se um excerto da página 18: “ But what has been ritually separated can also be restored to the profane sphere. Profanation is the counter-apparatus that restores to common use what sacrifice had separated and divided.”

⁵³ Uma das fotografias que regressará ampliada ao “Arquivo e Domicílio”, em 2014.

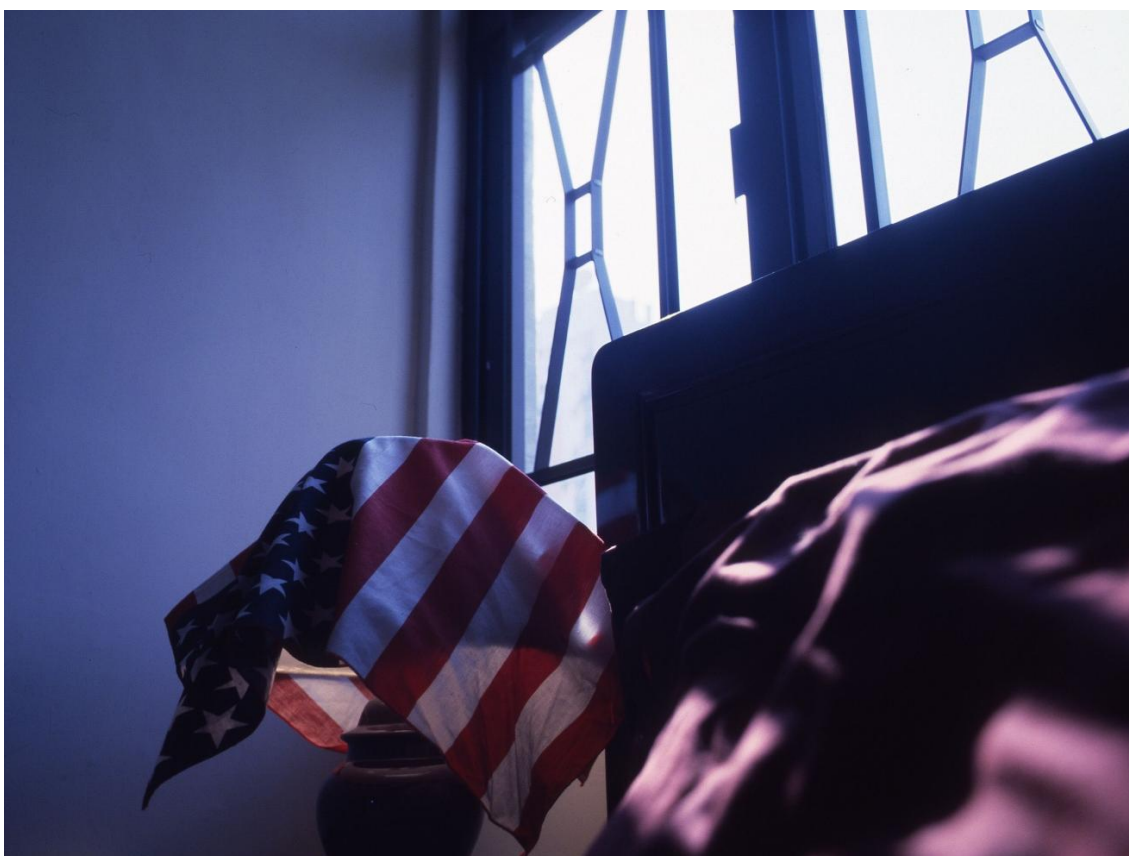


José Maçãs de Carvalho, “S/título (casa#1)”, c-print, 12,5 cm x 17, 5 cm, Macau, (1997), 2006 in “Democracia e Imagem” e ink jet, 90 cm x 120 cm, in “Hospital”, panóptico do Hospital Miguel Bombarda, Lisboa, 2012-2013.

Por último, vamos dirigir a atenção para a internet, o veículo de memória mais atual, mais atuante e mais desgastável, para observar um arquivo erigido a partir da tragédia do “11 de Setembro”.

A “City University” de Nova Iorque e a “George Mason University” alojam um projeto da “American Social History Project” chamado “September 11 Digital Archive” destinado a recolher, via internet, todo o tipo de testemunho acerca do acontecimento: cartas, monólogos, registo de conversas nas redes sociais, diapositivos retirados de “power-point”, fotografias do edifício durante o dia do atentado, fotografias de pequenos e grandes memoriais, enfim, todas as manifestações emotivas, por mais pessoais que sejam, que ficaram nos computadores pessoais e nas redes sociais, desde então.

Ekaterina Haskins (2007: 401), na análise que faz deste projeto, de “memória digital”, é particularmente estimulante porque “...paradoxalmente liga-se à obsessão atual com a memória e à aceleração da amnésia.”



José Maçãs de Carvalho, "S/titulo (casa#3), 90 cm x 120 cm, caixa-de-luz, Macau, 2000 in "Arquivo #0", 2011

Sabe-se que, tradicionalmente, aquilo que é reservado aos arquivos e museus é selecionado por um conjunto muito restrito de pessoas oriundas das instituições culturais e políticas, ou que, de algum modo, estão comprometidas com o discurso do poder, vigente em cada época. Isto significa que raramente há lugar para os objectos ou discursos vernaculares que estarão mais próximos da realidade quotidiano de uma comunidade ou de um povo. O que se observa, por exemplo, na museografia da cultura popular, é um sistema muito cristalizado a partir de um aparato marcado pela nostalgia, e preenchido pela dicotomia campo vs. cidade, responsável por um sentimento de perda. No campo da comemoração coletiva, o poder político constrói, desde sempre, monumentos de grande escala, quer sejam memoriais, quer sejam museus, que provocam uma certa passividade, ou mesmo alheamento, da parte do cidadão por não se reconhecer na escala ou no modelo simbólico.

É, exatamente, neste espaço cognitivo disponível, ansioso por ter voz, digamos, em que nos sentimos excluídos que melhor operam projetos mnemônicos como o “September 11 Digital Archive”.



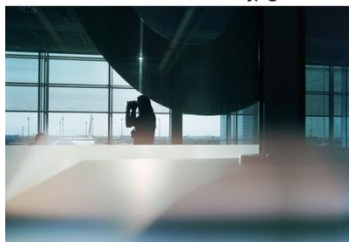
There would.jpg



indeed be no.jpg



archive desire.tif



without the.tif



radical.tif



finitude.tif



without the.tif



possibility of.jpg



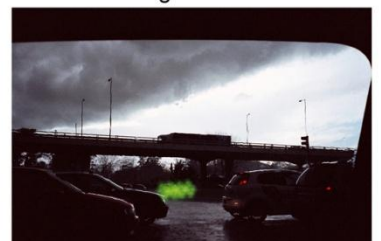
a forgetfulness.tif



which does.tif



not limit.JPG



itself to.jpg



repression.tif

José Maçãs de Carvalho, “Estudos (Derrida)”, ink jet, dimensões variáveis in “Arquivo e Domicílio”, 2014

O interesse deste arquivo reside no facto de, à sua maneira, concretizar um ideal democrático, em que cada cidadão, nacional ou estrangeiro, possa contribuir para o seu carregamento, criando esta sensação de participação e envolvimento na edificação de um monumento virtual á memória da tragédia. É, aliás, um dos momentos mais abrangentes de identificação coletiva e universal, dos últimos anos, porventura dos últimos séculos. Foi, pelo menos, o acontecimento mais partilhado e mais visto em todo o mundo. Ter sido visto em direto contribui certamente para este sentimento de pertença, misto de inquietação e de deslumbramento.

Ao contrário, de todos os outros arquivos, este não tem nenhuma mediação seletiva ou hierárquica, assentando assim numa espécie de afirmação de democracia direta, afinal a utopia extrema da própria democracia.

O “September 11 Digital Archive”⁵⁴ incentiva todo e qualquer depósito, de qualquer forma, desde cartas, mensagens de correio eletrónico (da época ou recentes) a imagens, quer sejam fotografias, quer sejam construções gráficas. Mais democrático não poderia ser: mesmo as pessoas que não viveram de perto o ataque são estimuladas a participar, mesmo que duvidem do interesse do seu testemunho, mesmo assim, o texto (no “website”, no capítulo “Contributor Information”) de esclarecimento é particularmente efusivo: “ Por favor! Queremos ouvi-lo. A sua experiência não precisa de ter sido no local, nem perto dos locais mais afetados, nem especialmente heroica...” Estamos, por conseguinte, no território do testemunho vernacular que não precisa de ser verificado nem avaliado, pela simplificação do processo de *consignação*, ou melhor pela sua ausência ou isenção.

Não se pense, no entanto, que é um projeto pontual, circunscrito às Universidades que o promovem: foi adquirido pela Biblioteca do Congresso, naquele que será, então, o seu momento de *consignação*, garantia de credibilização, não dos testemunhos, mas da sua mera existência.

Na área das “Perguntas frequentes” pode ler-se:” Qualquer *submissão* (...) – mesmo aquelas que sejam erróneas, enganosas ou dúbias- contribuem de algum

⁵⁴ <http://911digitalarchive.org/>

modo para o registo histórico do acontecimento.” Nunca os arquivos para a reconstrução histórica foram tão *democraticamente* acolhedores!

Haskins (Ibid., 418) , na leitura que faz deste arquivo, sublinha a importância da internet “como um meio para a memória privada, mas também para a comemoração pública”, concluindo que arquivos como este contribuem para o esquecimento.

Se, por um lado, se cria a ilusão da participação num acontecimento público, com aquilo que há de mais genuíno em nós – os sentimentos -, ao depositarmos o nosso testemunho, estamos a superar a dor, a fazer o luto (é verdade que neste prisma pode ser catártico e libertador), e assim, participamos num processo que levará ao esquecimento. A internet é a mais eficaz prótese da memória dos nossos dias e a mais idílica, onde tudo é possível encontrar, mas também é uma das mais obsoletas da história da humanidade.

Paralelamente a “Democracia e Imagem” diria que, para além de haver sempre uma imagem para cada um de nós, haverá cada vez mais imagens de nós, num excesso de significante, para sempre subtraído de significado.

Projeto prático: 1ª parte

Arquivo #0 (CAV, Coimbra, 2011)



A primeira investigação prática deste projeto começa com a exposição “Arquivo #0”, que decorreu no Centro de Artes Visuais ⁵⁵, em Coimbra, entre 5 de Março e 12 de Junho de 2011.

A construção desta exposição usou uma metodologia próxima da sintaxe *warburgiana*, no sentido de ensaiar processos combinatórios de imagens.

Desde logo, a escolha do título implica que estamos perante uma espécie de grau zero do arquivo, deixando em aberto todo o potencial que se verifica na acumulação de imagens fotográficas (também videográficas); este grau zero, lugar branco ⁵⁶, “fala transparente” - que Barthes (1997: 64) refere - pode bem ser o lugar para experimentar um novo processo de aproximar imagens fotográficas, até aqui *pouco dispostas à vizinhança*, mas com “poder de encantamento” como diria Foucault ⁵⁷.

Por conseguinte, infere-se (arquivo zero) um processo experimental de valorização de um *trabalho-em-progresso*, permeável às contingências da abertura total do arquivo pessoal. Neste momento não era viável dar a ver a totalidade das imagens do meu arquivo, optando-se por criar uma parede com dezenas de fotografias, de várias origens, em diversos suportes técnicos (impressões “vintage” em brometo de prata, “c-print”, “cibachromes”, impressões em jacto-de-tinta, etc): simulacro do arquivo. Esta parede afirmou-se como metonímia programática para a investigação que viria a decorrer nos quatro anos subsequentes. O carácter experimental desta investigação, para lá do processo conceptual, decorre também do facto de muitas destas fotografias, agora impressas, só terem existência virtual, na medida em que só existiam em *negativo*: muitas nunca tinham sido *positivadas*, muitíssimas tinham sido esquecidas e de algumas havia somente uma memória

⁵⁵ <http://ucv.uc.pt/ucv/podcasts/reportagem/uma-visita-ao-arquivo-0> reportagem em visita guiada por mim para o canal web de televisão da Universidade de Coimbra.

⁵⁶ “... a escrita no grau zero (...) é antes uma escrita inocente. Trata-se de ultrapassar aqui a Literatura, entregando-nos a uma espécie de língua básica, tão afastada das linguagens vivas como da linguagem literária propriamente dita”, Barthes (1997: 64).

⁵⁷ “...Sabe-se o que há de desconcertante na proximidade dos extremos ou, muito simplesmente, na vizinhança súbita das coisas sem relação...”, Foucault (1999: X).

difusa da imagem antes de se tornar fotografia. Assim, é o carácter laboratorial do processo e daí também o seu potencial de espanto e de exaltação, pela descoberta.

Na verdade, neste momento estávamos mais próximos do arquivo enquanto acumulação excessiva de imagens, de fotografias em potência, desordenadas, já que a maior parte nunca tinha sido “vista” com um olhar *editorial*, e muito menos numa perspetiva diacrónica com o objetivo de se tornar um arquivo e posteriormente constituírem-se como partes de um ou vários “atlas”, no sentido *warburgiano*. O que nunca tinha acontecido é a matéria de trabalho desta dissertação: olhar, ver e interpretar todas as imagens, por mim, realizadas desde meados dos anos 80 até hoje.

Todas foram vistas a partir de filmes negativos e diapositivos, tendo sido feita uma seleção mais taxonómica do que sequencial.

Nesta parede aplicou-se a grelha *warburgiana* da “lei-da-boa-vizinhança”, tendo como matriz imagética o “*BilderAtlas Mnemosyne*”. As imagens organizam-se de forma não-narrativa na busca de sentidos *reverberativos*, numa primeira abordagem formal (gestos, cores, composição, etc). É, aliás, também Michaud (2000: 21) que sublinha, em Warburg, as possibilidades dinâmicas de aproximar imagens provenientes de diferentes contextos e tempos, para uma constelação de significados que não aconteceria se elas fossem vistas ou usadas isoladamente. Nesta análise do atlas “*Mnemosyne*”, este mesmo autor aproxima este processo à montagem cinematográfica, justamente no sentido dos seus efeitos *reverberativos*, atrás referidos. De considerar a importância deste facto não só para afirmar a modernidade do modelo *warburgiano* mas também a sua atualidade, como sublinha Delfim Sardo (2000: 14): “...a experiência da complexidade (...) que surge com a montagem cinematográfica e com a ideia de edição, (é) enformadora de grande parte da cultura contemporânea...”.



José Maçãs de Carvalho, "Arquivo #0", vista geral, CAV, 2011.

Da arrumação visual deste primeiro arquivo, concluiu-se da possibilidade de se organizarem vários núcleos - chamemos-lhe assim, para já - capazes de se poderem configurar como atlas de vários percursos conceptuais. A perceção inicial, quando se tem uma visão de conjunto desta parede, sugere vários tipos de relações entre as imagens: algumas obviamente formais (recorrência de fotografias com armas; fotografias nas quais o gesto humano é central na composição; aproximações cromáticas -o vermelho -; a presença da mulher, etc) mas também de ordem conceptual, designadamente aquelas que pela sua riqueza icónica não se deixam agrupar tão facilmente ou se agruparão pelo que as aproxima mas também pelo que as afasta.



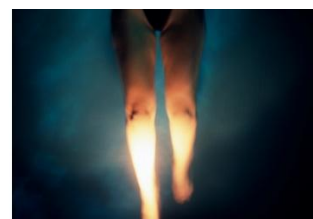
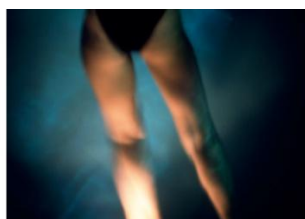
"Arquivo #0", detalhe , CAV, 2011.



“Arquivo #0”, detalhe , CAV, 2011.

Esta possibilidade – mais complexa - de criar uma constelação de significados ou aproximações a partir de uma relação tensa entre imagens, “...na vizinhança súbita das coisas sem relação...” (Foucault, 1999: X), equaciona-se no último núcleo da exposição.

Depois deste momento inicial, instalou-se um conjunto de fotografias (“pool #1, 2, 3”) ampliadas (sem moldura, de forma a acentuar o seu carácter provisório) e uma projeção vídeo que funcionam como um segundo momento, de um núcleo (ou atlas em embrião), exemplificativo do método de pesquisa: equaciona-se a hipótese de agrupar imagens de tempo diferentes e com suportes diferentes (a fotografia e o vídeo, embora este, objetivamente ancorado na estética fotográfica). Este núcleo, em ruminação, espera por outras imagens e novas relações.



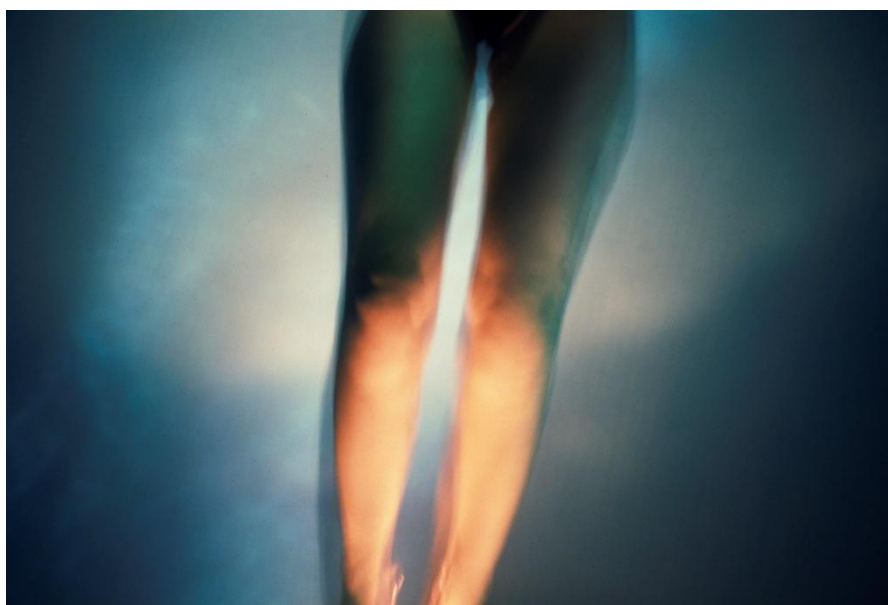
José Maçãs de Carvalho, “S/título (pool #1, 2, 3)”, 100cm x 144cm, (2005), 2011.

O último núcleo, que se pode definir, com alguma segurança, por *primeiro atlas*, deste arquivo zero, concretiza as problemáticas expostas até aqui e pode ser encarado como projeto visual desta tese de doutoramento. As imagens foram

encontradas no arquivo passivo (fotografias inéditas) e no arquivo ativo, a partir de fotografias já mostradas noutras exposições. Temos uma larga temporalidade (fotografias de 1996 a um vídeo de 2010) num tempo único, comprimida num espaço expositivo específico (fundo da galeria do CAV, separado por uma das paredes amovíveis que servia de isolamento e separação aos núcleos iniciais já referidos).



“Arquivo #0”, vista da entrada, CAV, 2011



José Maçãs de Carvalho, “S/título (pool)”, negativo excluído, CAV, 2011



José Maçãs de Carvalho, "S/titulo (Disco#2.1)", 85,8cm x 174cm, Zuhai, (2000), 2010

Neste primeiro atlas, as imagens encontram-se pela marca cromática que as une: o vermelho que emite uma reverberação da ordem dos sentidos e que, à partida, garante coerência visual. Já do ponto de vista conceptual, diria que o valor conotativo da cor transporta o espetador para significados diversos. Ora temos o vermelho oriental ("Traveller Cheque", 1997), ora o vermelho da sedução ("Disco#2.1", 2000) mas também a sensualidade pudica ("Casa #2", 1997) ou a cor da propaganda política ("Des Voeux Road (forever young)", 2010).



José Maçãs de Carvalho, "S/titulo (Casablanca#1)", 85,8cm x 174cm, Macau, (2001), 2010



José Maçãs de Carvalho "S/titulo (casa #2)", 60 cm x 80,5 cm, Macau, (1997), 2010

Também o gesto é central na maior parte das imagens, mesmo quando se apresenta em potência. Finalmente, acrescentaria, a possibilidade de uma leitura centrada nos vestígios de uma iconografia agora *dessacralizada*: figuras como Mao Zedong (o verdadeiro e único retrato na Praça de Tiananmen, em Pequim), várias vezes a bandeira americana, a bandeira da Republica Popular da China, um cartaz que caricatura a estátua da Liberdade ou Che Guevara transformado em imagem de uma bebida alcoólica, homónima da sigla da polícia política soviética: KGB.



José Maçãs de Carvalho "S/titulo (casino#1)", 85cm x 109 cm , Macau, (2008), 2010



José Maçãs de Carvalho "S/titulo (Tianamen #1)" 60 cm x 80 cm, Pequim, (1997), 2005.

De relevar a impossibilidade de se fazer uma leitura narrativa deste núcleo, mas antes uma viagem em zig-zag; é assim um *primeiro atlas*, num conjunto de imagens relativamente estabilizadas (embora outras se possam juntar, havendo, aliás, no simulacro do arquivo, à entrada da exposição, várias possibilidades, que não se acrescentaram por razões logísticas) que se deixam olhar de forma descontínua, numa potência que não se cumpre no ato de ver, mas sim na busca de significados relacionais. Segundo Sekulla, (1983: 216-218), o significado das fotografias depende muito do contexto, do lugar e do modo de apresentação, entre outros aspetos; no arquivo as imagens têm tanto de significado residual como de potência: estão em estado de suspensão, à espera de novos contextos para novos significados.



"Arquivo #0", vista geral do primeiro atlas, CAV, 2011

Projeto prático: 2ª parte

Arquivo e Nostalgia (Ateliers Concorde, 2012)



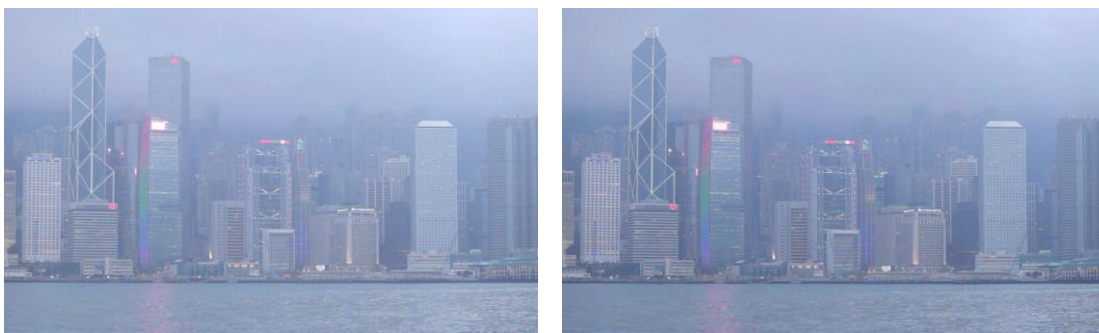
Neste momento é necessário referir que este processo de investigação tem outros “outputs” para além do trabalho de pesquisa, tratamento, seleção e organização das imagens de arquivo. Concomitantemente, sem nunca perder o estatuto e a vontade artística, ou dito de outro modo, afirmando a minha condição dupla (artista e académico), paralelamente, continuei a desenvolver projetos de fotografia e vídeo, particularmente focados na temática da investigação. A matéria do “Arquivo e Memória” passou a ser também motivação e textura para tudo o que fiz neste período.

Partindo de imagens fílmicas realizadas entre 2009 e 2011, todas elas em Macau e Hong Kong, enquanto fotografava e filmava projetos anteriores ao período do doutoramento, começam a desenhar-se com clareza quatro projetos videográficos. Estes filmes problematizam as relações entre arquivo - enquanto acumulação de “coisas”- e memória - enquanto construção de uma ideia de passado, oscilando entre factos e mitologias, entre a história pessoal e a autobiografia, mas também o território coletivo da história das mentalidades - , assumindo a referência de Alon Confino (1997: 1386 a 1403) de que a representação do passado se valida pelos “... *veículos da memória* tais como livros, filmes, museus...”

Curiosamente, três destes projetos videográficos resultam de experiências muito anteriores a esta investigação. Existiam como anotações para memória futura, tornando-se prementes a partir do momento da definição e delimitação do campo de investigação estética do presente trabalho. Como qualquer artista, tomo notas, por vezes na forma de fotografias, para futuro desenvolvimento. Algumas destas notas resultam de perceções, de experiências quase sempre com potencial imagético, naturalmente, por serem a fotografia e o vídeo o meu principal meio de expressão artística.

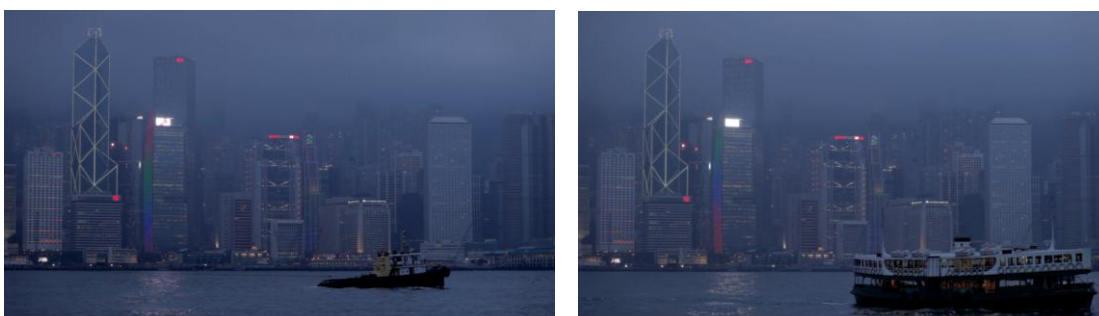
Falo do segundo momento expositivo deste trabalho: o filme vídeo “Arquivo e Nostalgia”, mostrado nos “Ateliers Concorde”, em Lisboa, num única sessão e na exposição de doutorandos no Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, em

2012. Este filme consiste num plano fixo de cerca de 18 minutos de uma parte da ilha de Hong Kong e que regista o rápido processo da passagem do dia para a noite.



José Maçãs de Carvalho, “Arquivo e Nostalgia”, video hd, cor, som, 17’53’’, 2011, stills do filme.

Antes de pormenorizar o filme, deveria acrescentar que esta imagem fílmica corresponde a uma experiência sensorial que repetidamente executava, no período em que vivi e trabalhei em Macau, entre 1994 e 1998. Muito dos fins-de-semana eram passados em Hong Kong, cidade que fica a uma hora de Macau. Um pequeno “segredo” tornou-se uma pequena obsessão: ao fim da tarde, *religiosamente*, sentávamo-nos no passeio marítimo do Centro Cultural de Hong Kong, em Kowloon, que já faz parte da zona continental de Hong Kong, observando, incredulamente, como o dia “caía”, no “skyline” da ilha, e como todos os prédios, progressivamente, se iluminavam aleatoriamente. Dir-se-ia uma cidade cinematográfica, controlada à distância por um técnico de iluminação e por um encenador que dirige o movimento dançante das muitas e diferentes embarcações.



“Arquivo e Nostalgia”, video hd, cor, som, 17’53’’, 2011, stills do filme.

Este será um caso evidente em que percepção se antagoniza com representação: na realidade sente-se a diferença de escala entre observador e arquitetura, para além dos 90% de humidade com uma temperatura amena, e outras sensações relacionadas com as idiossincrasias de cada espetador, habitante, turista ou vizinho, desta cidade.

É também, a partir destes antagonismos que fará sentido pensar a obra de arte. Pensar e executar de forma a aproximar o espetador de uma experiência estética e, por ventura, sinestésica. É preciso sublinhar que este filme é devedor da estética fotográfica, por ser um plano fixo, próximo da fotografia objetiva, em que a arquitetura surge plena de monumentalidade; como diria Walter Benjamin (1992: 75-113) estamos perante uma *recepção ótica* e não tátil: o que vemos é uma *imagem* da arquitetura. Neste sentido, falamos aqui, não de uma herança cinematográfica em que “as imagens em movimento tomam o lugar dos nossos pensamentos” (Duhamel apud Benjamin, 1992: 107-108) e não me deixam espaço para pensar mas, muito pelo contrário, de um lugar de *recolhimento*, que segundo Duhamel é o espaço para a obra de arte, oposto à sala de cinema que seria o lugar de *distração*. Paradoxalmente, usa-se a técnica do cinema (filme vídeo) para criar uma imagem que, em grande parte, não se movimenta, contrariando, de certo modo, a ideia benjaminiana de que a recepção da arquitetura se faz de forma *distraída*, embora também se contrarie a sua ideia de que o cinema se recebe na *diversão*. Será nesta assunção do plano fixo, em que a luz (do dia para a noite) se *movimenta* e o espetador se torna “examinador” (não distraído) porque pressente a perenidade da imagem, na certeza de que a câmara não se movimentará para assim poder “pensar o que quer pensar”, ao contrário do que Duhamel pensava do cinema. O visitante deste filme tem assim a possibilidade de se encontrar com três “imagens”: a arquitetura, o rio e as vozes musicais da banda sonora. O plano fixo tem cerca de dezoito minutos, tempo real do anoitecer. A relação com a ideia de arquivo passa por esta linha temporal que tem uma expressão visual: a luz que desaparece para dar presença à luz artificial emanada do “Bank of China”, do “Hong Kong and Shanghai Bank”, entre outros. Será a partir desta promessa de tempo ou fisicalidade temporal

através da imagem que se transforma, que estaremos perante a problemática do arquivo. Mas, também porque a imagem central do filme contém dezenas de edifícios onde trabalham milhares de pessoas – esta é a zona financeira e comercial de Hong Kong, como poderia ser uma qualquer outra grande cidade que sempre concentra numa área específica a sua arquitetura poderosa e vertical, numa afirmação simbólica de autoridade – que sabemos conterem *arquivados* muitos dos segredos do capitalismo e da finança asiática. Não será por acaso que alguns destes edifícios foram desenhados por arquitetos como Norman Forster ou I.M. Pei. Victoria Harbour deixa-nos ver a imagem de propaganda de um sistema que concentra em si umas das novas fórmulas do capitalismo contemporâneo: a porta de entrada e investimento para a China da *mágica* fórmula: um país, dois sistemas.

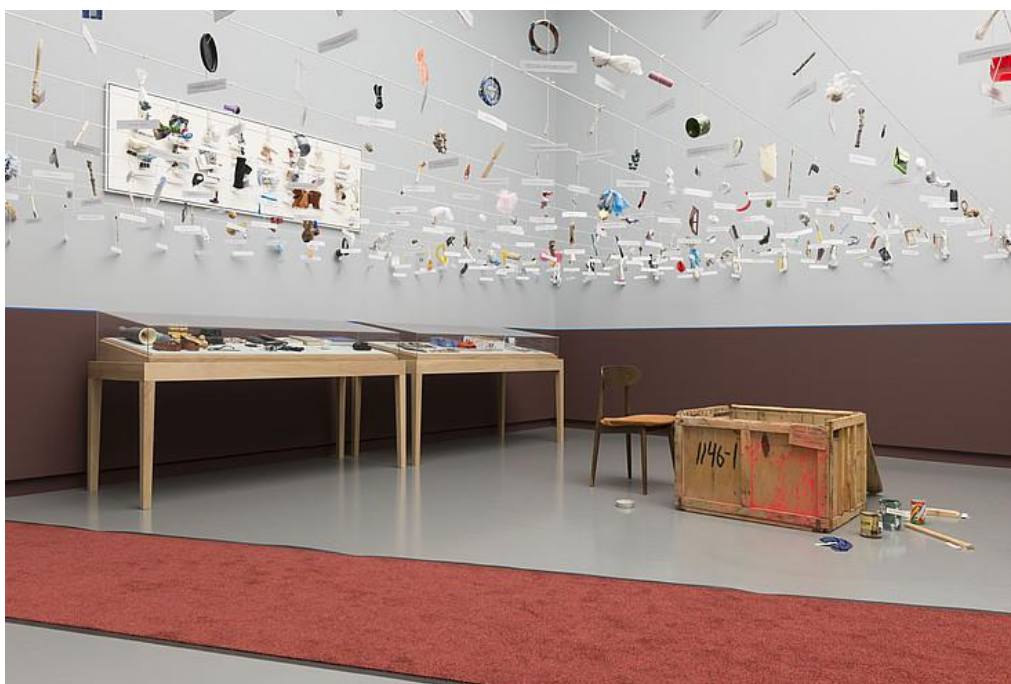
Esta mancha arquitetónica apoia-se numa discursividade de propaganda numérica e totémica: 52 edifícios com mais de 200 metros de altura, 272 com mais de 150 metros, perfazendo uma total de mais de 7 000 arranha-céus⁵⁸. Surge, assim, como um lugar de acumulação e de excesso: a segunda maior densidade populacional do mundo, depois de Singapura: cerca de 6 400 pessoas por km²⁵⁹.

Sempre que penso nesta imagem de uma cidade em excesso, considero a análise de Sven Spieker (2008: xiii) acerca da obra “Sixteen Ropes” de Ilya Kabakov, a partir da qual conclui que o excesso (no arquivo ou na coleção) tende para o caos e para o colapso e que obras como essa (e porventura, o filme “Arquivo e Nostalgia”) “... simbolizam (...) a precaridade do arquivo, entre a ordem e o caos, entre a organização e a desordem, entre a presença da voz e a mudez dos objetos”⁶⁰.

⁵⁸ Segundo o “Hong Kong Tourism Board”, <http://www.discoverhongkong.com/eng/see-do/culture-heritage/modern-architecture/index.jsp> acedido em 15 de janeiro de 2014.

⁵⁹ http://en.wikipedia.org/wiki/Population_density acedido em 15 de janeiro de 2014.

⁶⁰ Spieker (2008: xiii), minha tradução. No original: “... the archive’s precarious position between order and chaos, between organization and disorder, between the presence of the voice and the muteness of objects”.



Ilya Kabakov, "Garbage White Painting, 1991; Two Vitrines with Objects, 2007; 16 Ropes, 1986, Graz, 2014

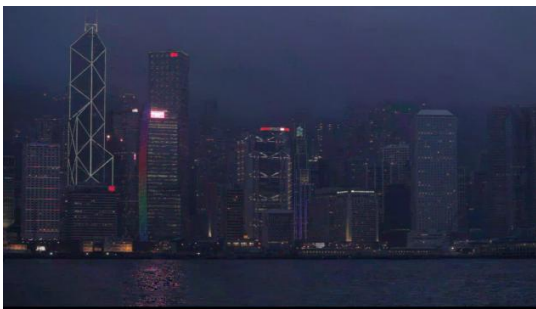
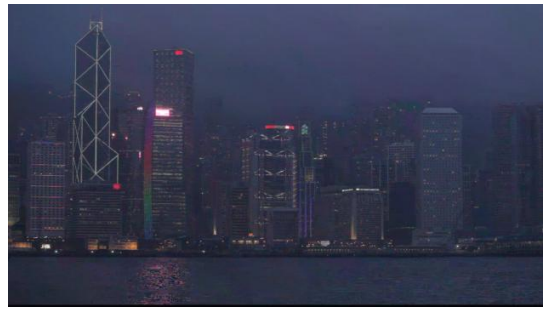
Este lugar de excesso pode acumular uma outra característica retirada de um conceito de Michael Foucault (1967) que nos parece operacionalizar a nossa relação com o lugar. Falamos da heterotopia, por oposição às utopias – “sítios sem lugar real”- que segundo este autor, são “lugares-outros”, que como o espelho fundem o real com o irreal: concretamente, diríamos, com Foucault, que estamos perante uma heterocronia, uma heterotopia onde é marcante a fugacidade e transitoriedade temporal, e que é, ao mesmo tempo, uma experiência. O autor exemplifica com lugares muito diferentes: museus e bibliotecas, (acumulativos do tempo) e feiras e circos (fugazes e pontuais). Para o nosso caso interessa a ideia das *aldeias de férias* que, segundo ele, concentram em si a experiência acumulativa do tempo e, simultaneamente, o seu carácter efémero, permitindo uma verdadeira experiência temporal. Ainda sobre a singularidade do lugar na sua evocação de memórias, Delfim Sardo (2011: 18) justifica esta conexão “...como se o lugar fosse sempre a possibilidade ou a presentificação de um sentimento de ausência, de falta”⁶¹.

⁶¹ Neste texto Sardo discorre sobre a qualidade dos lugares e, especificamente, sobre a floresta como lugar místico, entre o sagrado e o simbólico, onde o medo e o reencontro convivem. De certo modo, este lugar, no filme em causa, foi também deflorestado para, agora, vermos a “floresta” arquitetónica da ilha de Hong Kong que traz consigo, senão uma carga mística, pelo menos um dimensão simbólica em que arquitetura e poder financeiro ocupam um lugar fulcral.

É de notar uma outra camada na imagem que concretiza ou dá substância a este objeto enquanto *coisa* fílmica: um terço do plano é ocupado pelo rio e pela movimentação de barcos. Barcos de todo o tipo: carreira regular que faz a travessia da ilha para o continente, barcos de carga, rebocadores, embarcações turísticas. Este primeiro plano confronta-se com a fixidez de betão do “skyline” da ilha: são 18 minutos de ondulante movimentação real (não há nenhum recurso de montagem para a eventual sensação de lentificação), que, de algum modo, pode provocar, no espetador, uma sensação de dormência e de relaxamento.

Esta atmosfera, que se adensa com o anoitecer, é reforçada pela banda sonora: terceira camada textural que traz uma carga sensorial próxima do sentimento de nostalgia. É também no sentido das memórias pessoais arquivadas que estas canções devem ser encaradas. A sinopse do projeto referia que a banda sonora teria canções-de-embalar-em-todas-as-línguas-do-mundo. Minimizando a hipérbole, na verdade, o filme é atravessado por muitas canções de embalar: um pequeno arquivo da memória coletiva; memória pessoal mas também universal, já que é evidente a semelhança melódica entre uma canção filipina e outra sueca, a “Canção de Embalar” do músico português José Afonso e a canção japonesa.

Todas-as-línguas do mundo significa cada uma das línguas e aproxima-se àquilo que Giorgio Agamben (1999: 39-40) identifica como a “unicidade da língua” na poesia, partindo do caso do poeta Paul Celan (1920-1970), que instigado a não escrever na língua “dos assassinos de seus pais, mortos num campo nazi”, disse que “só na língua materna se pode dizer a verdade” (ibid., 39). Substancia-se a opção de não traduzir nem legendar nenhuma das canções-de-embalar da banda sonora, mantendo-se assim a pureza melódica, a melodia nua, desagarrada de qualquer semântica, como se “tivéssemos desde sempre uma língua mesmo antes de a ter...” (ibid., 40) É, assim, neste ambiente sinestésico que a narrativa visual de “Arquivo e Nostalgia” se desenvolve, materializando a passagem do tempo circadiano – do dia para a noite - de um tempo físico - marcado pela passagem dos barcos - e de um tempo psicológico dramatizado pelas memórias *maternantes* da *fala* musical.



“Arquivo e Nostalgia”, video hd, cor, som, 17’53”, 2011, stills do filme.

Projeto prático: 3ª parte

Arquivo e Alteridade (Galeria VPF Cream Art, 2012)



José Maçãs de Carvalho, " S/título (after a. siza)", ink jet, 50 cm x 70 cm, 2011 in "Arquivo e Alteridade",

“Arquivo e Alteridade” continuou o trabalho de pesquisa dentro do arquivo através da análise das relações entre fotografias que têm em comum a presença de um fora-de-campo. Esta fase da nossa pesquisa foi muito influenciada por leituras que analisam a história dos arquivos e especialmente a sua origem. No século XIX passou a dar-se muita importância ao lugar de proveniência dos documentos, antes de serem arquivados. Tomou-se consciência de que o nosso arquivo era ainda uma acumulação de imagens por inscrever. Neste modelo de arquivo reconstrói-se as condições de emergência dos materiais, o seu lugar de origem mais do que o seu significado. Será aliás, Walter Benjamin a enfatizar esta questão, valorizando a memória do lugar onde nos apoderamos das coisas, sublinhando que “ a autenticidade das memórias está ancorada numa topografia do presente e não num passado ilusório ou indefinido” (Spieker, 2008: 19). Neste projeto é sempre a partir do presente que se “vêem” as fotografias.



José Maçãs de Carvalho, “Arquivo e Alteridade”, slideshow, monitor lcd 31 cm x 37 cm, cor, som, loop, 2012.

Será, então, em sentido oposto (ao espírito arquivista do século XIX) que encontraremos os resultados estéticos, na criação das diversas obras dos vários momentos deste projeto: a descontextualização das imagens será uma estratégia criativa para a elaboração de um conjunto de constelações *reverberativas*, numa perspectiva de apropriação das minhas próprias imagens. Também porque, à medida que se tornaram claras as relações entre imagens fotográficas, do meu

arquivo, percebeu-se que poderiam sobreviver muito para além do seu tempo, do momento em que foram executadas. Em muitas delas, os traços etnográficos, as marcas de um tempo histórico ou de um lugar específico estão esbatidas.



José Maçãs de Carvalho, "Arquivo e Alteridade", slideshow, monitor lcd 31 cm x 37 cm, cor, som, loop, 2012.

Estaríamos, neste momento, no *século XIX da investigação*. Os milhares de negativos e diapositivos feitos ao longo de mais de vinte anos de atividade fotográfica e artística encontravam-se em gavetas e pastas, colocados aleatoriamente, com uma ordem vagamente cronológica, mostrando sinais de registo, também pouco esclarecedores (acontecimentos banais, notas técnicas) ou com marcas reveladoras da sua proveniência temporal. Longe ainda de se constituir como um arquivo promissor de uma dinâmica contemporânea.

No início da pesquisa no arquivo, embora numa visão "distraída", entendeu-se que haveria alguma coisa de cinematográfico em algumas fotografias,



José Maçãs de Carvalho, "Arquivo e Alteridade", slideshow, monitor lcd 31 cm x 37 cm, cor, som, loop, 2012.

no sentido em que era vedado ao espectador a visão dos sujeitos das fotografias e, em muitas outras, o sujeito ou o objeto da imagem implicavam a presença ou o apelo da presença do “outro”. Por outras palavras, haveria em muitas das fotografias um “fora-de-campo” determinante para a sua expressividade, nas quais pouco rasto havia do fotógrafo.

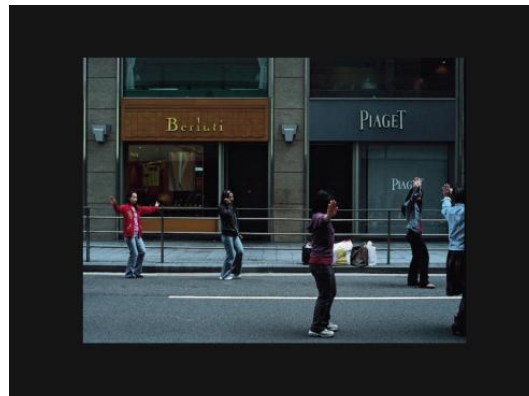
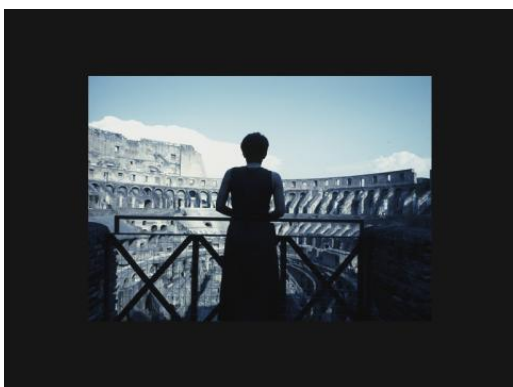


José Maçãs de Carvalho, “Arquivo e Alteridade”, slideshow, monitor lcd 31 cm x 37 cm, cor, som, loop, 2012

Tendo presente a sintaxe *warburgiano* na elaboração dos painéis do projeto “Bilder Atlas”, e considerando também a possibilidade de se criarem hiperligações entre conjuntos de imagens, percebeu-se que algumas fotografias teriam esta pregnância expressiva e também poderiam ser agrupadas por um aspeto formal (o movimento do gesto ou o gesto em potência, também a posição corporal dos sujeitos, por exemplo), independentemente do contexto temporal e espacial originário, criando-se assim uma constelação de relações hiperligadas e hiponímicas. Na prática, uma mesma fotografia poderia estar em diferentes grupos, aplicando-se assim a “lei-da-boa-vizinhança” *warburgiana* que permite aproximar imagens até aí

não dispostas a serem vizinhas; mas também a ideia de que as imagens se podem aproximar por disjunção, naquilo que haverá de reverberativo nestas relações tensas.

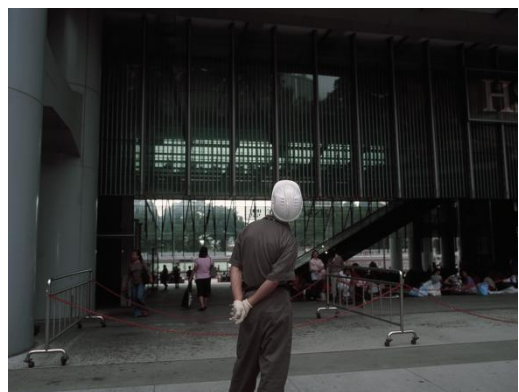
Este conjunto de imagens apresentou-se num arquivo digital, ou melhor, num dispositivo digital (monitor) , em forma de “slideshow” com 56 fotografias. Destas 56 fotografias várias repetem-se consoante o conjunto onde estão integradas e em posição cronológica diferente obedecendo a relações formais e/ou conceptuais diferentes. Neste novo atlas experimental ensaia-se um modelo baseado na hiperligação, a partir do qual, forçosamente, se encontram fotografias mais ricas, do ponto de vista icónico, que servem de elos na hiperligação. São uma espécie de “joker” que corporiza uma possível totalidade, o princípio e o fim, um íman significacional capaz de construir uma constelação em torno de si. Temos então fotografias que se sucedem porque o olhar do sujeito procura o “outro”, em fora-de-campo ;

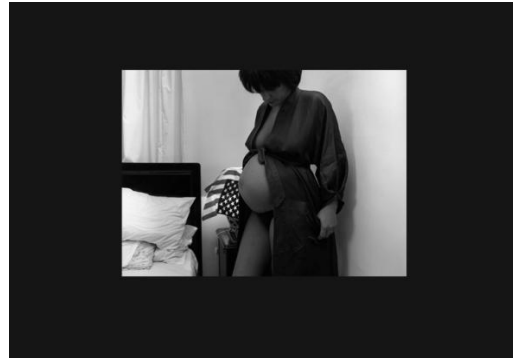




José Maçãs de Carvalho, "Arquivo e Alteridade", slideshow, monitor lcd 31 cm x 37 cm, cor, som, loop, 2012

outras, em que a figura central tem uma qualidade de autoridade, quer pela sua posição em relação ao contexto, quer pela sua natureza icónica, entre o humano e o escultórico, tendo, portanto nesta sequência a repetição de uma ou mais fotografias.

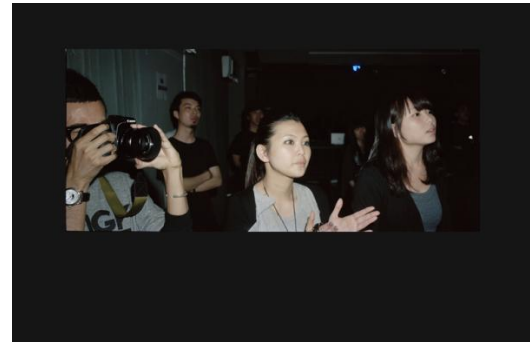




José Maças de Carvalho, "Arquivo e Alteridade", slideshow, monitor lcd 31 cm x 37 cm, cor, som, loop, 2012

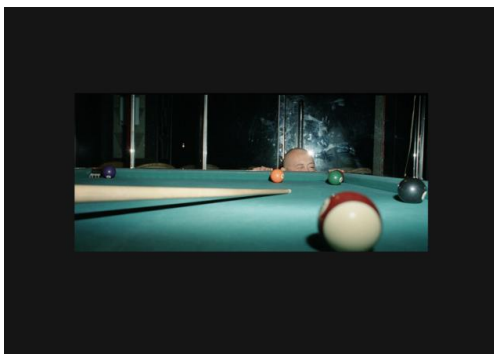
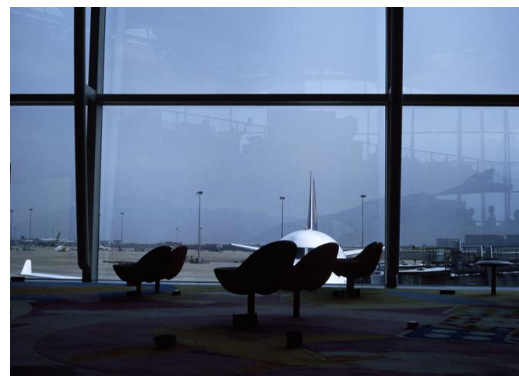
Na sequência seguinte as imagens organizam-se e sucedem-se porque também têm em comum a presença de dispositivos da visão: câmeras fotográficas e vídeo, monóculos e binóculos.

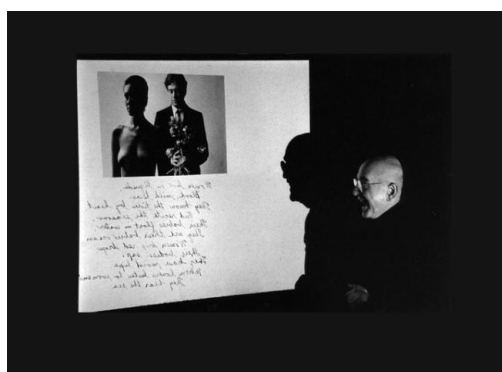
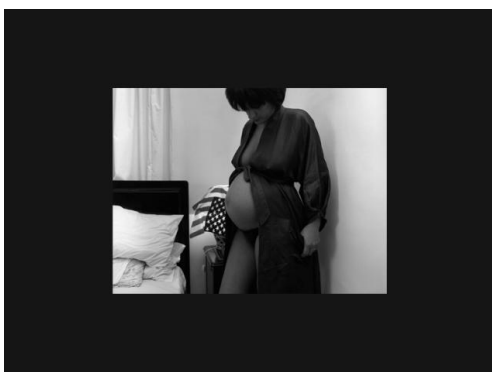




José Mações de Carvalho, "Arquivo e Alteridade", slideshow, monitor lcd 31 cm x 37 cm, cor, som, loop, 2012

Noutra sequência, a aproximação faz-se partindo de uma ideia de cobertura, teto, proteção, esfera, no sentido geométrico.





José Maçãs de Carvalho, "Arquivo e Alteridade", slideshow, monitor lcd 31 cm x 37 cm, cor, som, loop, 2012

Assim, se ensaiam várias combinações num espírito de hiperligação, esbatendo o contexto e o tempo, sendo possível, em nosso entender, fazer conviver fotografias feitas entre 1998 e 2013.

Faltará, por fim, referir a banda sonora, a partir de uma peça para piano de António Fragoso (1897-1918), que consiste no registo áudio de um ensaio⁶². Este ensaio tem todas as dúvidas, hesitações e compromissos inerentes ao treino. À medida que o tempo passa, a peça é tocada durante mais tempo e com mais rigor, embora seja interrompida muitas vezes para recomeçar, até, eventualmente, ficar perfeita. Pretendeu-se criar uma atmosfera de dúvida, de ensaio e erro, da mesma forma que o *slideshow* de imagens ensaia várias constelações de significados.

Sublinharia, ainda, a ideia sonora de uma textura primitiva ou primordial, no sentido em que ainda não se codificou (neste caso, numa peça musical narrativa), e que subjaz a várias das minhas realizações em peças de vídeo, como por exemplo em "Aujourd'hui Maman est Morte" (2003), "S/título (Einstein)"⁶³ (2005), "Botânico"⁶⁴ (2007) ou em "Arquivo e Nostalgia" (2012).

⁶² <https://vimeo.com/40182192>, "Ária", António Fragoso (1897-1918), solista Inês Carvalho e captação de som Sofia Carvalho.

⁶³ O texto desta banda sonora é uma síntese da "teoria da relatividade" vocalizada em árabe, hebraico, alemão e mandarim. O som foi instalado em quatro canais independentes criando-se uma cacofonia, também consequência de justaposição de quatro línguas tão diferentes.

⁶⁴ Nesta peça o som foi captada numa montaria ao javali, em Soure, e é uma *lenga-lenga* que os matilheiros usam para incitar as suas matilhas a procurar os javalis, também para manterem os cães em movimento e organizados no grupo. Esta sonoridade estará próxima de uma linguagem primitiva, oscilando entre a musicalidade da fonética e as onomatopéias de incitamento.

Um outro aspeto que ressalta neste “Arquivo e Alteridade” prende-se com o regime das imagens e das relações entre o visível e o dizível. Segundo Jacques Rancière (2011: 62-71) a problemática do cinema e da fotografia configura um trânsito entre a imagem e a palavra, ou de outro modo, entre aquilo que uma imagem tem de visual e de potencialmente linguístico. É com base na assunção de que, em “Arquivo e Alteridade”, estamos sempre perante fotografias devedoras de uma expressividade cinematográfica. Em parte, nesta exposição, aproximaríamos algumas das fotografias ao conceito de “frase-imagem”⁶⁵ que Rancière concebe para falar das “Histoire(s) du Cinema” de Jean Luc Godard (1988-98).



Jean Luc Godard , “Histoire(s) du Cinema”, 1988-1998, stills de filme,

Desde logo, diríamos que a ancoragem deste conceito é feita a partir de uma releitura do binómio barthesiano “punctum/studium”, em que adoptamos o ponto de vista crítico de Jacques Rancière. Para Barthes (1981: 46-47), partindo da fotografia, as imagens seriam mudas se nos “picassem”⁶⁶ (“punctum”) e assim se

⁶⁵ “Por este termo, entendo algo diferente da união de uma sequência verbal e de uma forma visual(...)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.” (Ibid., 65)

⁶⁶ “O “punctum” de uma fotografia é esse acaso que nela me fere (mas também me mortifica, me apunhala).” Barthes, 1981:47.

recusassem a uma narrativização. Usa mesmo a analogia com o fora-de-campo do cinema: estas fotografias estimulam a vontade de ver para lá da imagem, criando-se aquilo que ele designa por campo cego. Parece-nos esclarecedor do conceito a analogia que o autor faz com uma fotografia erótica e outra pornográfica (Barthes, 1981: 85). Esta última como exemplo da ausência ou impossibilidade do “punctum”, enquanto que a outra se substancia nesse “campo cego” ou “fora-de-campo subtil” (Ibid., 85) para onde o espetador é transportado, mantendo uma posição instigadora.



Jean Luc Godard , “Histoire(s) du Cinéma”, 1988-1998, stills de filme,

Ranciére dirá que a “frase-imagem” interrompe a lógica discursiva do encadeamento (no cinema, claro) e, (como nos interessa particularmente) pode manifestar-se, entre outras, “...na relação do dito com o não-dito da fotografia” (Ranciére, 2011: 65). Será nesta atmosfera barthesiana, que Ranciére chama para a fotografia a “dupla poética da imagem”: aquelas que são “...puros blocos de visibilidade, impermeáveis a qualquer narrativização”, (filiadas no “punctum”) e as que serão “testemunhos visíveis”, (do campo do “studium”), que *pedem* para serem lidas e interpretadas.

As fotografias impressas (a parte material da exposição, já que uma das salas da galeria tinha o monitor que passava o “slideshow” atrás analisado), em “Arquivo e Alteridade”, estarão próximas dessa “frase-imagem”, não da forma plástica (sobreposição de palavras nas imagens cinematográficas e texto oral, num ambiente

disjuntivo) que Godard apresenta em “Histoire(s)...”, mas na forma como a palavra se instala na imagem, se cola ao real, obrigando a coloca-las no domínio do “studium”, criando uma necessidade interpretativa. Parece-nos que esta vontade de *falar* sobre a imagem decorre, em primeiro lugar, do facto de o espectador se encontrar fora-de-campo e poder até sentir que esse é o seu único lugar na presença destas fotografias; em segundo lugar, porque sente que as palavras, nestas fotografias, pertencem ao real, e assim sendo terão que ser *lidas* na sua relação com o visível da fotografia, indispensáveis para a pregnância da fotografia enquanto objeto de arte. Refiro-me a duas fotografias idênticas feitas em tempos diferentes (2008 e 2010), no mesmo lugar: a principal entrada para o Hotel Lisboa de Macau. Aquilo que parece evidente é que poderiam ter sido feitas em qualquer lugar do mundo. Em ambas oblitera-se marcas evidentes da geografia: em ambas vemos três automóveis da Jaguar e da Mercedes, que encontramos em qualquer hotel, de qualquer país. Estas fotografias começam por estar neste projeto porque, metonimicamente, se referem à ideia de arquivo, enquanto acumulação repetitiva e excessiva. Também porque ali estão à espera do olhar do “outro”, exibindo a sua própria antropomorfia (todos os automóveis têm *olhos* – faróis) e o seu valor de mercadoria, numa espécie de garagem de luxo ou “lobby” entre o interior e o exterior. Poderíamos ainda aproximar a ideia de hotel à ideia de arquivo, na perspetiva de Foucault, quando se refere a estes lugares como heterotopias, marcados por uma sensação de temporalidade.

O que parece mais importante, é a presença da palavra através das chapas de matrícula dos automóveis (que para o espectador português ou europeu poderia induzir um lugar europeu), porventura da ordem do “obtusos” (Barthes, 1984: 53-54), na medida em que perturba a metalinguagem e se apresenta, tomando as palavras de Barthes, como “um *acento*, como a própria forma de uma emergência, de uma prega...com que é marcada a pesada toalha das informações e das significações” (ibid., 54). Este significante, aparentemente sem significado, remete-nos, numa leitura atenta, para as possibilidades simbólicas da numeração, cuja importância é reconhecida na cabalística chinesa: na cultura popular mas também no ambiente ligado ao jogo.

Ao contrário de Barthes, assume-se a legenda da fotografia e a história pessoal do autor para localizarmos a imagem na China, em Macau: território iconográfico no imaginário do jogo e do hotel-casino. Estas fotografias mostram os automóveis de serviço do Hotel Lisboa, em Macau, que é, simultaneamente, um dos casinos mais icónicos da região. Durante muitos anos, foi o grande centro de jogo desta cidade que, hoje, rivaliza com Las Vegas, em termos de faturação e frequência.

Os Serviços Municipais de Macau, que emitem as matrículas dos automóveis, organizam regularmente leilões muito bem sucedidos. Num texto recente, da revista Macau é citado um estudo de Desmond Lam⁶⁷, "The Digital Life of Chinese Players" (2007) que refere

"...que há números a evitar, como o cinco, que soa como "não" tanto em cantonês como em mandarim. Outros algarismos como o seis e nove são considerados bons, por estarem associados à "estrada" e à expressão "por um longo tempo", respetivamente. Quando combinados, os algarismos podem também ter outros significados. Por exemplo, 98 significa prosperidade por um longo período de tempo", lê-se no estudo.

Outras junções como o "58" podem traduzir-se em "não vai prosperar", sendo, por isso, de evitar."⁶⁸



⁶⁷ <http://www.umac.mo/fba/staff/desmondlam>, professor na Universidade de Macau, especialista, com sobre a simbologia do números na cultura chinesa.

⁶⁸ <http://www.revistamacau.com/2014/04/15/uma-mensagem-num-carro/>

Outras fontes, referem, na conjugação de vários números obtêm-se significados como riqueza no 18, facilidade no 20, prosperidade no 30 ou riqueza e prosperidade no 38. A atestar a importância desta cabalística existem os valores financeiros obtidos e a grande afluência a estes leilões presenciais. Teremos ainda de nos referir à palavra “Lisboa” que, em ambas as fotografias surge como marca, sem perder a semântica do lugar que acaba por ser contrariada pela localização (macau) inscrita no título das fotografias. Será nesta estranheza que se mantém a persistência de tensão que mantém o espetador ativo para este *terceiro* sentido que “aparece fatalmente como um luxo, um gasto sem troca” (Barthes, 1984: 54).



José Maçãs de Carvalho, “S/título (lisboa#3)”, macau, ink jet, 80 cm x 109 cm, 2008 in “Arquivo e Alteridade”,



José Maçãs de Carvalho, "S/título (lisboa#4)", macau, ink jet, 80 cm x 109 cm, 2011 in "Arquivo e Alteridade",

As restantes imagens, em “Arquivo e Alteridade”, têm, em comum com os automóveis, também a palavra de forma ostensiva e acumulativa.



José Maços de Carvalho, “S/título (Casablanca#1)”, 85,8cm x 174cm, Macau, (2001), 2012 in “Arquivo e Alteridade”

Em “Casablanca#1”, imagem recuperada de “Arquivo #0”, reconhece-se a sua capacidade de hiperligação, agora ao serviço da “frase-imagem”; mantém-se a sua expressividade cinematográfica, sendo o fora-de-campo sublinhado pelo olhar icónico e ironicamente *pop* de “Che Guevara”, agora como imagem de uma bebida chamada KGB, cujo poster contém a palavra “revolution”. Aliás, Susan Sontag (1986: 100) há muito tinha referido que, quando determinadas fotografias se tornam “inesquecíveis”, mesmo que originalmente tenham uma forte carga política (o cadáver de Che Guevara num estábulo rodeado por militares e jornalistas),” indiciam a sua potencial despolitização, a sua transformação numa imagem intemporal”⁶⁹.

⁶⁹ Susan Sontag produz essa afirmação também a partir da ideia de que a imagem do cadáver de Che Guevara tem ressonância no nosso inconsciente ótico, porque se filia em outras imagens da história de arte, como “O Cristo Morto” de Mantegna ou a “Lição de Anatomia...” de Rembrandt, o que, de certo modo, encaixa no conceito warburguino de “sobrevivência” (“Nachleben”), no sentido em que certos gestos e expressões *regressam* de tempos a tempos, como imagens.

Esta fotografia é, de certo modo, ela própria um arquivo, acumulação de palavras que representam marcas reais (bebida “KGB, Hilfiger, Kent”) e simbólicas (“Casablanca”, neste caso, nome de bar). Temos, então, neste lugar heterotópico, uma acumulação icônica, que é também um comentário sobre a sociedade de consumo que tudo indiferencia e esbate: ideologia, comércio, cinema. Para além das suas qualidades compositivas (dinâmica na geometria oblíqua, triangulação nas figuras humanas, *peso* da cor vermelha, duplicação da figura icônica de Che Guevara e atmosfera bicromática, próxima duma estética preto-e-branco) é possível afirmar que sem a presença de todas estas *palavras-marca*, a fotografia seria somente uma fotografia muda, porque é também na ressonância vocal que estas marcas adquirem significação e lhe podem conferir um *acento* “obtuso”.

Esta predominância de fotografias enquanto “frases-imagem” têm-se manifestado desde sempre.



José Maçãs de Carvalho, “Persil”, Bratislava, (1993), 2014 e “Sony”, Bissau, (1991), 2014 em “Arquivo e Domicílio”



José Maçãs de Carvalho, "Man Ray", Belfast, (1988), 2014 em "Arquivo e Domicílio"



José Maçãs de Carvalho, "Karaoke", Macau, (1997), 2014 em "Arquivo e Domicílio"

Sem intencionalidade ou persistência no princípio, com mais clareza a partir de 1996, com os projetos “Traveller Cheque” (1996), “Hotline” (1997-98) e “Porque é que existe o ser em vez do nada”(2001).

Sendo que, nestes dois últimos, a palavra era aposta à imagem, influenciado pelo universo da publicidade que enformava estes trabalhos realizados para o espaço público. Estaríamos no universo visual e plástico de “Histoire(s)…” de Godard.



José Maçãs de Carvalho, “Hotline”, Macau, Hong Kong, Lisboa e Madrid, 1997-1998.





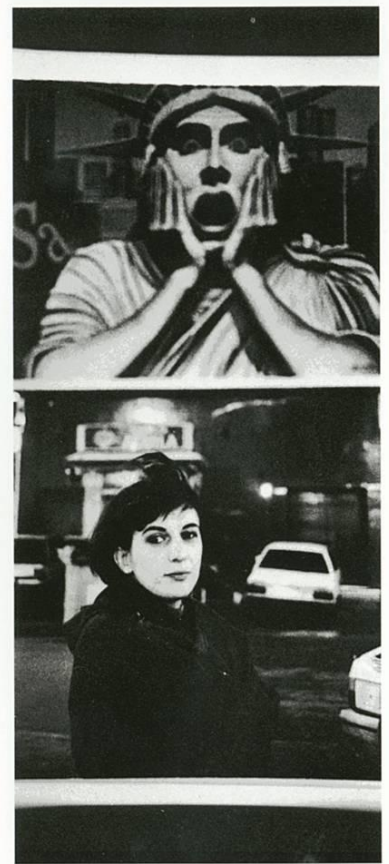
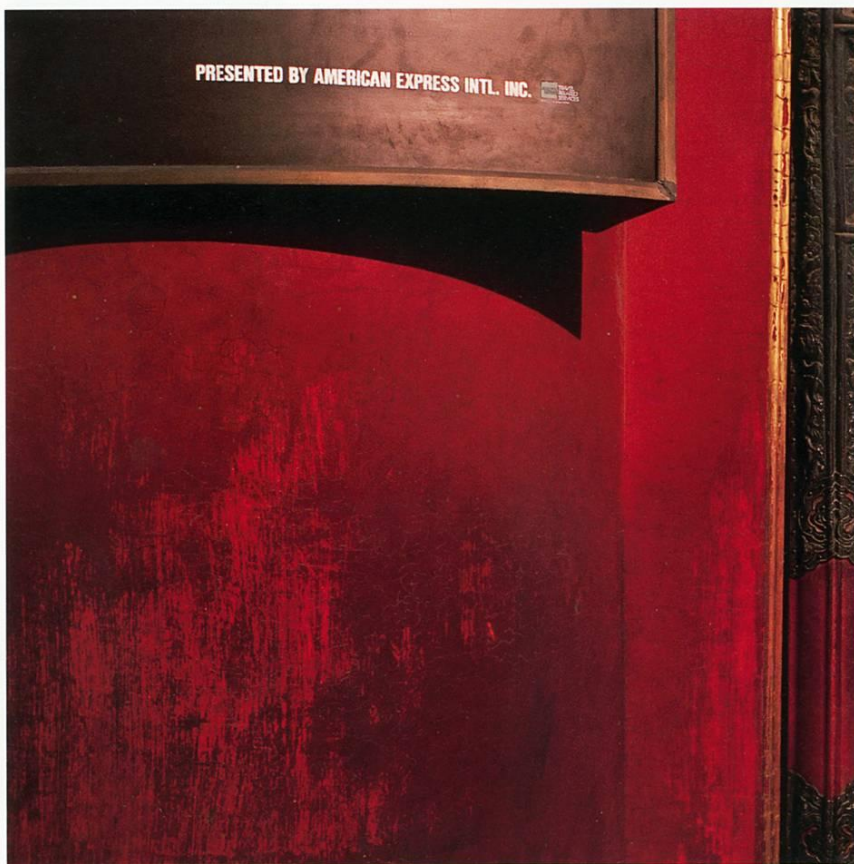
José Maçãs de Carvalho, “Porque é que existe o ser em vez do nada?”, in Lx Capital do Nada, 2001

De resto, David Santos (2007: 76-77) referiria que o meu trabalho “...tem vindo a reflectir, de modo interdisciplinar, sobre as relações de dependência e contaminação que se constituem, ao nível do processo criativo, entre a imagem e a linguagem. Partindo desse prisma, (...) opera (-se) uma espécie de análise crítica em torno da fragmentação e virtualização deceptiva do real contemporâneo”.

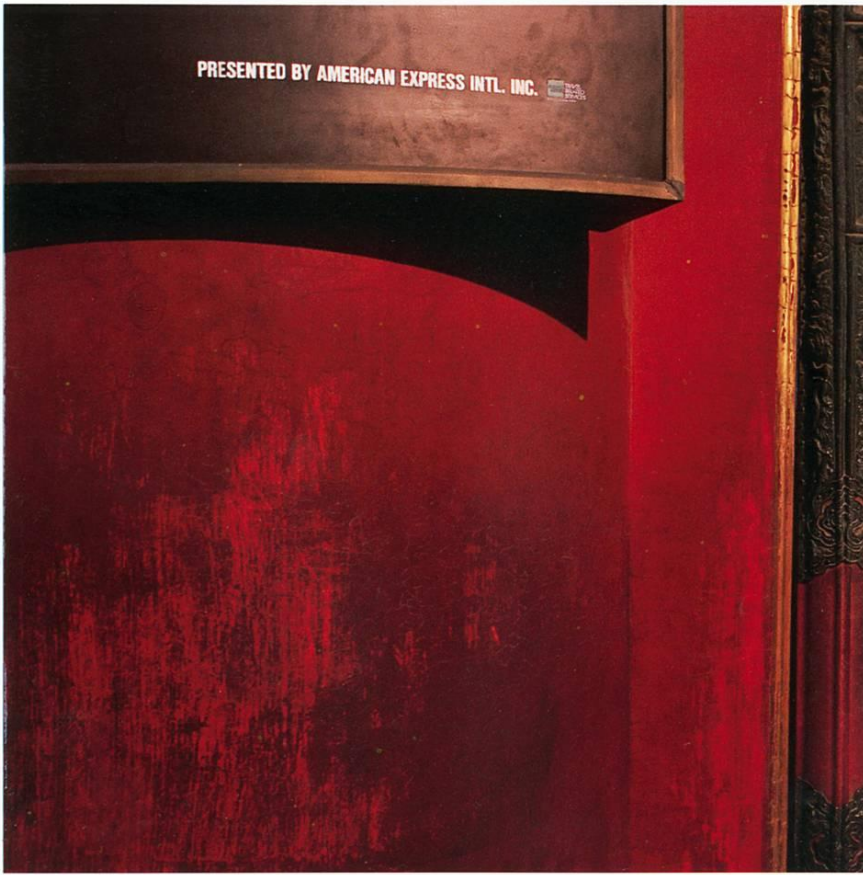
“Traveller Cheque” (presente em “Arquivo #0” pela proximidade cromática com as restantes fotografias) pode ser identificado com o primeiro dos trabalhos em que a palavra dentro da imagem nos coloca em torno do conceito “frase-imagem”, para além da sua dimensão política, como veremos de seguida.

Cinco dípticos ocupavam as cinco montras da Livraria Portuguesa de Macau. Uma das fotografias repetia-se em cada díptico, conjugando-se com fotografias de outras geografias e tempos, *refotografadas*.

A fotografia repetida (feita em Pequim, no interior da Cidade Proibida, na Praça de Tiananmen, lugar simbólico na história política da China) encontra e destaca uma inscrição inesperada, num lugar, que na época, emitia um discurso político anti-americano. Paradoxalmente, a recuperação de parte da Cidade Proibida teria sido



José Maçãs de Carvalho, "Traveller Cheque" #1, cibachrome, 104 cm x 150 cm, 1996



"Traveller Cheque" #2, cibachrome, 104 cm x 150 cm, 1996



patrocinada pelo Banco “American Express”! Mesmo a semântica (*presented*) denotava que a ideologia teria sido substituída pela mercadoria.

A outra peça, que completava “Arquivo e Alteridade” é um painel de oito fotografias, que transporta um sintoma arquivístico por se tratarem de algumas das marcas universais mais famosas: uma espécie de *lista* visual – sinal do arquivo primitivo; estas fotografias, para além de terem a mesma textura cinematográfica (um conjunto de pessoas que parecem contemplar uma paisagem urbana), induzem um sequência temporal, colocando-se a câmara fotográfica fixa, no mesmo ponto-de-vista. Percebe-se que o tempo passa porque, numa primeira leitura distraída, a mancha visual com as figuras humanas muda de fotografia para fotografia.

Numa leitura mais atenta estaremos perante um imperativo linguístico porque a grande diferença de imagem para imagem é a mudança de nome (marca), num ecrã gigante, por onde também deveriam *correr* imagens. Estranhamente, não se vêem imagens, mas sim palavras, nomes de marcas que todos reconhecem; estas marcas, aqui nestas fotografias, *dizem-nos* que já não precisam de imagens que as ilustrem: elas mesmo (marcas) são já imagens, que explodem a partir do gigantismo de um “display” eletrónico, como Ranciére (2011: 65) refere: “A frase não é o dizível, a imagem não é o visível.” De certo modo, evoca-se o fim das imagens, esse projeto das vanguardas modernas, que afinal é só sintoma do imperialismo no comércio das *marcas-imagem* libertas da mediação imagética.

É a heterogeneidade no interior destas fotografias que coloca em ação dois mundos, aproximando-se da atmosfera de uma “sintaxe paratáxica” (ibid., 67) das “Histoire(s)”, em que o encadeamento é substituído pelo ritmo sincopado e pela montagem. No fundo, é isso que parece: estarmos perante uma montagem fotográfica que mais parece um filme, de onde foi obliterada a imagem em movimento.



"Arquivo e Alteridade", Wynn's, macau, ink jet, 50 cm x 70 cm cada, 2011

Projeto prático: 4ª parte

Arquivo e Domicílio (Arquivo Municipal de Fotografia de Lisboa, 2014).



Antes de “entrarmos” no último lugar desta investigação precisamos de clarificar algumas das questões de partida.

O lugar onde estamos é primordial no universo simbólico desta investigação e opera uma tautologia significativa: trabalhar o arquivo fotográfico num dos maiores arquivos de imagem do nosso país.

Diria que o arquivo, enquanto sítio, corporiza um das preocupações da nossa época: o espaço. Foucault (1967) afirma que “... a ansiedade da nossa época tem a ver fundamentalmente com o espaço, muito mais do que com o tempo.” O arquivo, já se disse, foi encarado diferentemente, no século XVIII, XIX e princípio do século XX. Pensamos, no entanto, que o arquivo dos nossos dias é marcado pelos lugares de armazenamento do século XIX: os museus e as bibliotecas. Nestes dois lugares está, em potência, aquilo que o arquivo tem de mais singular: a promessa de tempo. Neste sentido, usamos o conceito foucauldiano de *heteropia acumulativa do tempo* porque é esta a maior expressividade dos arquivos: “um lugar de todos os tempos fora do tempo” (Ibid.), a par do museu e da biblioteca. Estes lugares, para Foucault, são utopias realizadas de acesso intermitente e incerto, ou pelo menos, de acesso restrito e especializado. É também a partir destas condições que se erguem como monumentos ainda sacralizados, ostensivos do poder do arquivo: lugar capaz de guardar aquilo que há de mais efêmero e fugidio (o tempo) num sítio sólido.

Será em torno do poder que o arquivo exhibe, que se evoca de novo a obra de Jacques Derrida, “Mal d’Archive”(1995), fulcral para a análise da problemática do arquivo. Derrida dirá que o arquivo tem na sua etimologia dois conceitos a levar em conta: “Arkhe”que é começo e comando (*commencement* e *commandement*). É o lugar onde tudo começa, onde há um lugar para a origem, mas também um lugar de ordem e de autoridade. Segundo este autor, na origem grega do conceito encontra-se também a palavra “arkheion” que remete para a casa, lugar dos *arcontes*, aqueles que teriam o poder de guardar e interpretar os documentos que fariam a lei.



Commencement .tif



Commandement.tif

Também refere a importância da criação de um domicílio, de um lugar onde possam *morar* os documentos que contêm um trânsito entre o privado e o público. Este acto de domiciliar conjuntamente com a consignação (Derrida, 1995: 11-16) (no sentido de reunir e colocar em relação tudo o que se arquiva), são para Derrida dois princípios fundadores do arquivo e legitimadores da sua autoridade. Esta necessidade de se criar um lugar de afirmação decorre da importância de estes lugares conferem à sua exterioridade: é nessa quase-dobra, espaço limite, que o arquivo se mostra, é na sua exterioridade que exhibe a sua autoridade.

“Point d’archive sans un lieu de consignation, sans une technique de repetition et sans une certain extériorité. Nulle archive sans dehors.” (Ibid., 26).

É, portanto, na *morada* das imagens, onde tudo começa mas, paradoxalmente onde tudo acaba, que se realiza o último projeto desta investigação. Para esclarecermos este paradoxo, teremos que aceitar a leitura freudiana que Derrida faz do arquivo, encarando o psiquismo como um arquivo latente que *ferve*. Se, por um lado, o movimento para o arquivo denota a pulsão da conservação, a que o autor chama de pulsão de arquivo - pulsion d’archive- (Derrida, 1995: 38) e que convive com a pulsão da destruição identificável com Thanatos, a pulsão da morte, ou dito de outra forma, um desejo de finitude ulteriormente marcado pelo esquecimento (Ibid., 38)⁷⁰, substanciado em “Arquivo e Domicílio”. Este desejo de completude (veremos na análise do nosso projeto) acaba por resultar naquilo que o autor identifica como o *mal do arquivo* (mal d’archive; na versão inglesa: archive fever), espelho desta contradição interna.

Segundo o autor,

“The *trouble de l’archive* stems from a *mal d’archive*. We are *en mal d’archive*: in need of archives. Listening to the French idiom, and in it the

⁷⁰ “Il n’y aurait certes pas de désir d’archive sans la finitude radicale, sans la possibilité d’un oubli qui ne se limite pas au refoulement. (...) il n’y aurait pas de mal d’archive sans la menace de cette pulsion de mort, d’agression et de destruction.”

attribute "*en mal de*," to be *en mal d'archive* can mean something else than to suffer from a sickness, from a trouble or from what the noun "*mal*" might name. It is to burn with a passion. It is never to rest, interminably, from searching for the archive right where it slips away. It is to run after the archive, even if there's too much of it, right where something in it anarchives itself. It is to have a compulsive, repetitive, and nostalgic desire for the archive, an irrepressible desire to return to the origin, a homesickness, a nostalgia for the return to the most archaic place of absolute commencement."⁷¹ Derrida, (1995: 57)

“Arquivo e Domicílio” é projetado e apresentado ao Arquivo Municipal de Lisboa em 2012 que o agendou para Janeiro de 2014. O modelo usado foi a *residência artística*, o que me permitiu, durante três meses (Outubro, Novembro e Dezembro de 2013) passar dois dias por semana a digitalizar e tratar negativos e diapositivos do nosso arquivo. Esta estadia permitiu submergir na totalidade do nosso arquivo fotográfico. Todos os negativos e dispositivos foram previamente visionados e organizados para serem digitalizados. Apesar de poder contar com um técnico de digitalização e equipamento muito profissional, tinha a limitação de cerca de vinte dias úteis de disponibilidade do técnico, o que implicou um constante vaivém no visionamento e seleção de imagens.

Esta seleção foi feita com base nos resultados até aí experimentados em “Arquivo #0” e Arquivo e Alteridade”. Diria que mais de metade dos negativos e diapositivos escolhidos (num total de cerca de oitocentos), foram-no em função da sua capacidade de hiperligação e riqueza icónica, os outros por razões muito diversas: afetivas, políticas, experimentais, entre outras.

⁷¹ “Archive Fever: A Freudian Impression” translation by Eric Prenowitz, Baltimore, The Johns Hopkins University Press. Optou-se por usar a versão inglesa do período porque concilia a análise semântica do conceito “mal”, em francês, com a sua versão inglesa, o que parece mais esclarecedor e mais objetivo.

A lógica de hiperligação que norteia este trabalho parte da noção de hipertexto e do seu potencial expansivo que Guerreiro (2006: 7-12) identifica “como o prolongamento da enciclopédia” a que a internet dá uma nova plataforma para uma “totalidade sempre em aberto”. É aqui que nos surge, como forma, o atlas de imagens de Aby Warburg, “com o qual quis reconstruir a memória social e cultural no seu complexo modo de “sobrevivência” (Nachleben)”, na *recorrência* de imagens do passado que agora se colocam lado-a-lado, sem ordem cronológica, ativando novas relações numa visualidade próxima do atlas.

Muito deste trabalho de escolha foi feita debaixo de uma “disposição tensa”, característica do colecionador (voltamos à analogia com o fotógrafo) que sempre se depara com uma “...paixão (que) confina com o caos, e a coleção toca no caos das lembranças, por isso quando o colecionador toma a decisão de falar sobre a sua loucura é assaltado por um dilúvio de recordações”(Molder, 1999: 48-49).

Neste projeto, para além da ansiedade de ver todas as imagens, desde sempre, também me espantei, com a surpresa de ver fotografias que nunca o foram. Imagens que nunca se tornaram fotografias e que estavam completamente esquecidas, melhor dizendo, que não existiam sequer na memória. Nem nesta atmosfera de rememoração que acontece quando nos deparamos com imagens que, de certo modo, fazem a nossa biografia, nem forçados pela intencionalidade investigadora do projeto, nem assim muitos desses negativos trouxeram familiaridade.

Terá sido também por esta razão que muitas vezes fomos se instaurou um espanto primordial, de estar a ver pela primeira vez fotografias que há muito existiam, no desconhecimento. Este encontro com a obra que Delfim Sardo (2011: 13) tão bem caracteriza, quando se refere ao trabalho do crítico de arte, na procura das obras que provoquem a “expressão aparvalhada do reconhecimento e a candura da epifania”⁷².

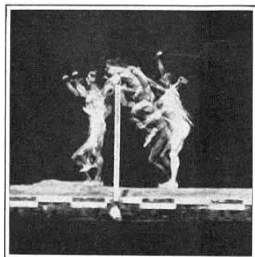
⁷² Sardo faz esta analogia com a crítica de arte e refere esta sua ambição de “...encontrar numa obra aquela transfiguração física, a mudança orgânica que acompanha a intuição de um reconhecimento vago, daquilo que em catadupa aflora”, a partir do filme “Ratatouille” e do momento em que Anton Ego (crítico de gastronomia) prova um *ratatouille* que o transporta, pela memória, para os cozinhados de infância da sua mãe.



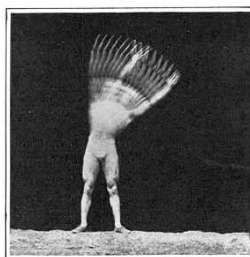
Fotografia da última página (70 e 71) do livro "Unpacking: a desire for the archive", José Maçãs de Carvalho, Edição Stolen Books, 2014



Eadweard Muybridge, cronofotografias, "A man standing on his hands from a lying down position", 1887.



Study of a standing high jump from start to alighting.



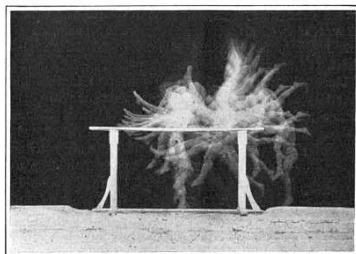
Composite photograph of a familiar calisthenic exercise.



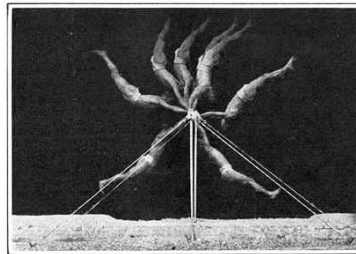
Study of an exercise for developing the abdominal muscles.



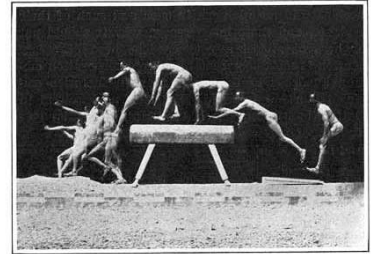
How an athlete jumps from a height to the ground.



Swinging between the parallel bars.



Seven stages of the giant swing.



Leaping over a gymnasium horse.

E. Jules Marey, Chronofotografias da série "The Human Body", in "Action Scientific American", 1914

Se a este juntarmos a prática forense da fotografia com Alphonse Bertillon⁷⁴(1853- 1914) e o seu arquivo parisiense de 1880, encontramos, em ambos os processos, a consolidação de uma grelha taxonómica, que se agigantou com a fotografia germânica de arquitetura industrial de Bernd e Hilla Becher, entre 1963 e 1980, e se transfiguraria para acolher a serialidade plástica de muitas criações no território da arte contemporânea, contribuindo para um substantivo trânsito entre arte e ciência, como por exemplo, no enorme projeto de Nicholas Nixon, “The Brown Sisters”, iniciado em 1975: a sua mulher e cunhadas, fotografadas anualmente, nos últimos quarenta anos, sempre na mesma posição, prefigurando um método científico, com variáveis imutáveis que, à sua maneira, refere também a possibilidade resistir à morte pela imagem. De certo modo, pode ser uma forma de pacificar o que há de inexorável nessa certeza, através da sua representação parcelar, ano após ano.



Nicholas Nixon, “The Brown Sisters”, fotografia, 2000.

⁷⁴ Ibid.,:” A ciência criminal foi outro dos campos em que a fotografia foi usada de forma primordial. Alphonse Bertillon dirigiu o centro de identificação criminal de Paris, a partir de 1880. Desenvolveu um método de identificação de criminosos a partir de fotografias frontais e de perfil que acompanhava de um relatório com descrições e medidas rigorosas de partes do corpo. Os seus estudos estão intimamente ligados à obra de Cesare Lombroso, “Antropologia Criminal”, de 1905, que descreveu e organizou tipologicamente, com o apoio de imagens, os desvios à norma, no sentido de identificar o louco, o criminoso, o rebelde, o histérico, etc. Este excesso positivista pretendia proteger a maioria destas minorias, dando-lhes um rosto, uma imagem.”



1977.jpg



1978.jpg



1985.jpg



1987.jpg



1988.jpg



1990.jpg



1991.jpg



1992.jpg



1996.jpg



2004.jpg



2009.jpg



2011.jpg

Nicholas Nixon, "The Brown Sisters: 1975-"

Arquivo e Domicílio: parede esquerda



José Maçãs de Carvalho, "Arquivo e domicílio", vista da parede esquerda da galeria no r/c do Arquivo Municipal, 96 fotografias emolduradas

Foi, pois, neste espírito teleológico que preparamos “Arquivo e Domicílio” com a execução da exposição em dois pisos do Arquivo Municipal de Lisboa, para além da realização de um livro “Unpacking: a desire for the archive”, aí lançado e apresentado.

“Arquivo e Domicílio” divide-se claramente em duas partes. Em primeiro lugar, pela divisão física: uma parte no r/c do edifício (galeria), a outra no 1º andar, em duas salas, como simulacro do atelier.

Na galeria temos então o resultado da investigação que se produziu em três meses e que se vinha desenvolvendo desde o início do projeto. Devo referir que se imprimiram 27 metros quadrados de fotografia....

As 96 fotografias da parede esquerda funcionam ainda como arquivo latente, com uma configuração próxima da imagem do atlas, onde se vislumbram manchas semelhantes a continentes em deriva. Esta deriva decorre das capacidades *hipertextuais* (icónicas) de muitas destas fotografias, que como já tínhamos visto em “Arquivo e Alteridade” (slideshow), tanto podem pertencer a uma constelação (pela cor, por exemplo) como a outra (o gesto, por exemplo).



fig. 1



fig.2



Fig.3



Fig.4



Fig. 5



Fig.6



Estas 96 fotografias são já uma seleção de cerca de 150 impressas, no tamanho 24,5 cm x 30,5 cm, que, de certo modo, remetem para a ideia de provas fotográficas de arquivo. Suficientemente ampliadas para se visualizarem todos os detalhes e toda a sua dinâmica icónica e, por conseguinte, a sua pregnância *hipertextual*, mas também contidas como se se pudessem constituir num arquivo permanente, à quem do objeto artístico que se assume nas outras paredes da galeria, em ampliações 60 cm x 40 cm, 60 cm x 80 cm e 40 cm x 80 cm.

Significa que algumas das 96 fotografias se encontram em painéis relacionais, nas outras paredes, mas, por questões logísticas (espaço, design da exposição, molduras existentes) outras mantêm-se silenciosas na sua dimensão galerística, ou melhor, obrigam o espetador a aproximar-se (também pela sua colocação: algumas estão acima e outras abaixo do nível do olhar), para os detalhes e a afastar-se para uma visão de conjunto. De alguma forma, este movimento de, também, ver com o corpo remete para a ideia de arquivo ou de álbum que pedem uma atenção redobrada e uma postura ativa e relacional.

Deste grupo de fotografias ensaiaram-se várias conjugações conforme a “lei-da-Vizinhança” *warburgiana* e, como já o referimos para “Arquivo e Alteridade”, também se executaram aproximações hiponímicas e outras de várias ordens.

Desde logo, começamos com uma fotografia de Atlas a carregar o mundo, realizada num parque de diversão em Madrid em 2005, muito antes de se pensar neste projeto de investigação! Segue-se uma sequência hipónima (fig.1): automóveis cobertos, cemitério de automóveis, barcos, bicicleta.

Na imagem (fig. 2) em hiperligação está uma mulher, no convés de um barco, que segura um lenço que esvoaça com um gesto firme e os braços em triângulo. Este gesto repete-se na fotografia abaixo com outra mulher que segura um chapéu e olha para fora-de-campo; na fronteira deste “continente” com o seguinte temos um automóvel coberto com uma “onda” de luz esvoaçante e outra com automóveis “arrumados” em casa, para logo se passar a outro “continente”.

Aqui inicia-se uma série com dispositivos da visão (fig.3): sete fotografias que mostram figuras com câmaras fotográficas mas também com gestos semelhantes àqueles das duas mulheres, uma criança com fotómetro (instrumento essencial à

fotografia) e termina com uma criança “disparando”, onde se mistura o olhar com a arma, que remete para a essência da fotografia: a “morte” do referente.

Junto a esta sequência temos uma espécie de “ilha” (fig. 4) - a ponte faz-se com uma imagem para a ilha da Taipa, em frente a Macau - com semelhanças menos evidentes, marcadas pela geometria de caixas alinhadas (também com gestos humanos que poderão pertencer a constelações anteriores), barras de ouro em duas filas que se ligam a três fotografias com as linhas de passeadeiras na rua e que têm em comum os contornos de silhueta. Este “ilha” liga-se a outro grupo com uma fotografia em Bratislava com uma ponte ao fundo, à qual se seguem fotografias com figuras em descanso, em espera, em lugares de transição: viadutos, cadeiras de praia, corredores, capela.

Na figura 5 começa um novo “continente” marcado por imagens de *écrãs* que acentuam a exterioridade deste conjunto de fotografias: a visão para fora, através da janela de um barco; o vidro traseiro de um automóvel com dois tapa-sóis com a fotografia de Marilyn Monroe, nas ruas de Bissau; o para-brisas de dois automóveis que enquadram figuras humanas; uma mulher vendada com a figura de Mao Zedong, em fundo, na Praça de Tiananmen de Pequim.

Esta última imagem, com força de hiperligação inicia uma nova constelação (fig. 6) unida pela cor vermelha. Grande parte das fotografias nesta constelação de cor já tinham assumido a sua condição de atlas na primeira exposição desta investigação em “Arquivo #0” (fig.9). Aqui, como já referimos anteriormente, regressam à sua condição arquivística, exibindo esta potência de hiperligação.

Este grande “continente” (fig.7) termina com uma “faixa” de fotografias marcadas por um trânsito entre palavra e imagem, de que já demos conta em “Arquivo e Alteridade” e que, no futuro, certamente se corporizará numa exposição exclusiva para todas as fotografias que disso exibam marcas.

Por fim, temos agora fotografias (fig.8) onde a presença humana é central (até do ponto de vista formal), sublinhando-se a sua verticalidade, “petrificada” pela condição originária da fotografia, no congelamento do movimento: é assim, porventura, o grupo mais *fotográfico* porque quase todas induzem um movimento antes e depois do “isto-foi” irrepitível.

Deste primeiro ensaio, di-lo-ia filiado nos “cabinet of curiosities” do século XXVI e XXVII, que Stephen Bann (1995: 15, nossa tradução) caracteriza como “insólito no seu âmbito e modesto na escala”⁷⁵, senão pelo “display”, pelo menos no aspeto conceptual e pela atenção às particularidade dentro das imagens, mas também à ideia de que aquele antecipa o museu contemporâneo, expandindo, na exposição aquilo que estava em potência nesta parede da esquerda.

⁷⁵ “...eccentric in its coverage and modest in scale.” , no original.

Arquivo e Domicílio: parede central



Deste conjunto vasto de fotografias com o potencial de hiperligação, valorizando, como Warburg em “*BilderAtlas Mnemosyne*”, o eco das imagens colocadas lado-a-lado e não em sequência narrativa, partiu-se para a elaboração de uma constelação de imagens, agora já na sua dimensão galerística, mais ampliadas, mais “*impressivas e exteriores*”⁷⁶ que pudessem demonstrar aquilo que estava em contenção, nesta potência por vir. Já que de imagem fotográfica se trata, decidiu-se começar este novo capítulo “*expansionista*” do arquivo com as fotografias que *falam* de si próprias.



Este conjunto, potencial atlas, organiza-se com imagens onde os dispositivos e os veículos da visão ocupam lugar central: câmaras fotográficas, binóculos, os próprios olhos mas também os “*display*” (outdoors, fotografias de fotografias, pinturas, ecrãs), ou seja, os suportes físicos da imagem.

⁷⁶ No sentido em que Derrida (1995: 46-47) fala da impressão como marca inapagável, como a circuncisão; impressão que é desde logo uma vontade de arquivo mas que aqui se afirma como peça de arte.

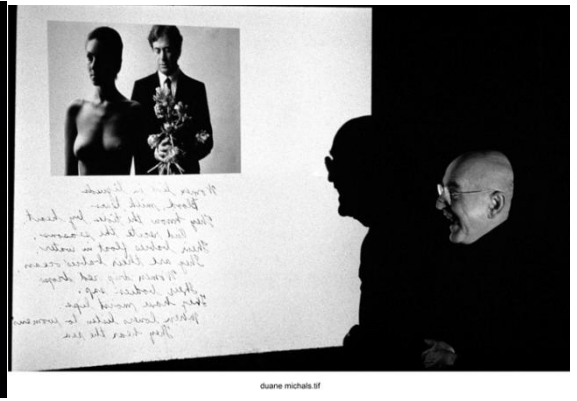


Figura 1. (Da esq. À direita em zig zag: 2011, 1987, 2001, 2011, 2011, 2005, exibidas pela primeira vez em 2014)

Entretanto, de tanto deambular dentro de cada imagem, descobrem-se ainda outras recorrências (movimento de cabeça, por exemplo), para além de sabermos que algumas destas fotografias estão em hiperligação com outras constelações, de que já se falou anteriormente.

Este conjunto de seis fotografias (fig. 1) é uma seleção de um grupo mais alargado que esteve na iminência de estar presente neste espaço. Aliás, estiveram *mesmo* no chão (fig. 2 e 3) na fase de pré-montagem e, pela sua importância conceptual foram “arrumadas” (arquivadas!) na sala de exposição do 1º andar, juntamente com os materiais de projeto, de que à frente se dará conta. A opção de só deixar estas seis imagens foi um decisão curatorial, por assim dizer, que decorreu da vontade de criar uma parede mais depurada, menos saturada de imagens para o espetador que *vinha com 96 fotografias nos olhos*.



1991



1991



Figura 2

1997



1997



1993



2010

Fig. 3



anchorage.tif

2001



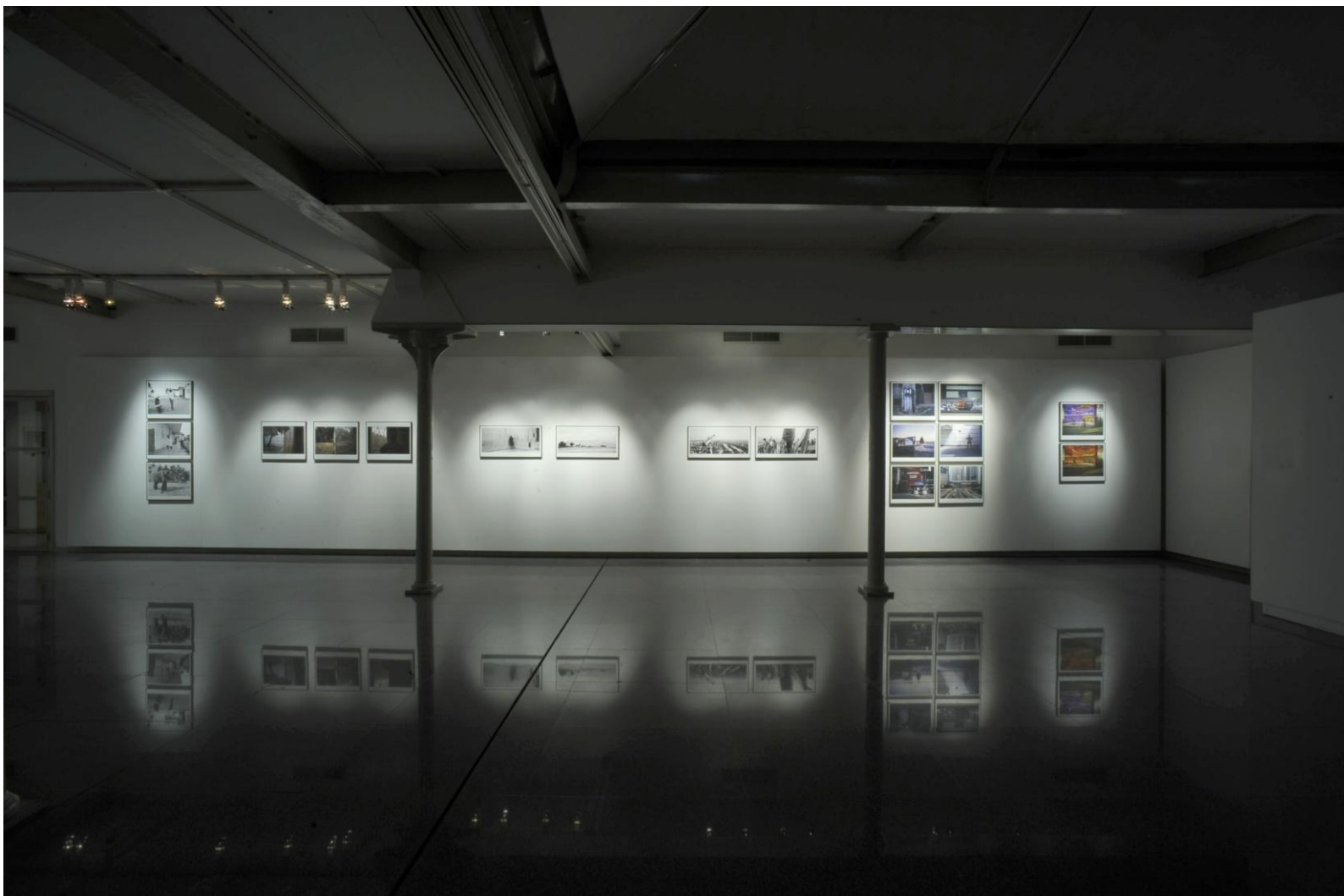
2011



1993

Figura 4

Arquivo e Domicílio: parede da direita



Este capítulo da investigação será substancialmente conclusivo, do ponto de vista do desenvolvimento da prática artística. As diversas constelações aqui encontradas demonstram várias possibilidades de expansão, impregnadas da “lei-da-boa-vizinhança”, com a presença de uma “iconologia dos intervalos”, contaminada pela sintaxe da serialidade, nem sempre com implicações narrativas mas, por vezes, num grelha disjuntiva, acionando significados que doutro modo não emergiriam. Tem sido, aliás, um dos objetivos, desde o início comprovar a hipótese de as imagens ativarem novos significados na aproximação (física) a outras imagens, perdendo a sua unicidade para ganharem um sentido relacional e expansivo. É, pois, fundamental retomar o conceito de “imagem dialéctica” que, para Walter Benjamim, não corporiza a continuidade entre passado e presente, mas concentra em si o movimento daquilo que *foi* com o *agora*; para o autor este conceito opõem-se à historia como cronologia contínua. Isto é, a imagem dialéctica “faz apelo a uma operação de rememoração...”(António Guerreiro, 2012: 74).

Encara-se também a afirmação de Carlos Vidal (2010: 109) acerca da



Fig.2 vista parcelar do 1º terço da esquerda, na parede da fig.1



Fig.3 vista parcelar do 2º terço central, na parede da fig.1



Fig.4, vista parcelar do 2º terço central, na parede da fig.1

dualidade da imagem, “ou seja a possibilidade de uma imagem enviar significacionalmente para algo muito distante dela própria, ou mesmo ser o contrário do que revela...”⁷⁷, quando aplicamos a todas as fotografias, nesta parede, um sistema de indexação arquivístico a partir de palavras e textos fixados nesta dissertação, em torno dos conceitos de arquivo, memória, fotografia, imagem, etc. Muitas das citações que usamos nesta dissertação, ou, pelo menos, que registámos ao longo de quatro anos de leituras, servem agora para substituir o número que, usualmente, é usado no arquivo digital de imagens e que antecede a sigla de

⁷⁷ Vidal usa esta noção de dualidade para abordar a natureza da linguagem vídeo na arte, caracterizando-a a partir da oposição “... registo e difusão...forma e conteúdo”

compressão da imagem: png, psd, e outras; neste caso são usados os formatos: tif e jpeg.

A indexação por número (e letras, numa relação puramente convencional) é a forma mais antiga e eficaz de arquivar, para a qual, no entanto, é preciso criar um outro sistema que clarifique essa inscrição. Esta clarificação é, muitas vezes, ela própria críptica e difusa, para ser esclarecida pelo arconte ou pelo burocrata.

Esta indexação, neste conjunto final, na parede da direita, é intencionalmente omissa do contexto, do lugar e do tempo que, habitualmente, acompanham as fotografias nos arquivos, nos álbuns e até mesmo nas pastas informáticas. Esta omissão exclui-as de uma leitura narrativa *à priori* e aumenta a tensão recetiva, porque diante de fotografias perguntamos sempre *onde* e *quando*.

Muito antes desta dissertação se iniciar, David Santos (2001:13)⁷⁸ referia, a propósito da viagem como mecanismo de recolha de imagens, que a minha prática artística fazia

“...desse mesmo universo um entendimento mais lato, estabelecendo à posteriori uma reordenação dos referentes recolhidos nas viagens, alterando-lhes a correspondência de significados entre imagem e referente, traduzindo-os desse modo em novos elementos culturais, ao distanciá-los definitivamente do seu carácter originário.”

Tem sido, aliás, uma prática recorrente no meu trabalho artístico, esta problematização do visível com o dizível que o mesmo autor, num texto⁷⁹ de 2005, sublinha, afirmando que a minha obra “...tem insistido na revalorização da palavra como arma de perturbação ou questionamento sobre os regimes discursivos que enformam os sistemas de comunicação e a sua relação com o poder.”

Parece, por conseguinte, que estas duas problemáticas são recorrentes e substantivas no meu percurso artístico – as imagens despidas de contexto, tempo e lugar, numa significação *por vir*; e a presença da palavra, que para além de trazer uma fricção linguística à imagem, também perturba a relação com o visível, até porque, nesta nova série de conjugações, falo da palavra como marca *impressiva* (Derrida, 1995: 47-54), inscrita na *pele* da imagem –.

⁷⁸ Neste texto de 2001, “Linguagem, verdade e percepção”, David Santos retoma a análise de Carlos Vidal no catálogo da minha exposição “Hotline”, em 1998, realizada em Macau, Hong Kong, Lisboa e posteriormente em Madrid, que, na essência, era um projeto para o espaço público

⁷⁹ Esta citação é retirada do website do o Museu do Neo Realismo de Vila Franca de Xira, sem marcação de páginas. http://www.cm-vfxira.pt/PageGen.aspx?WMCM_PageId=40953#.U21Qc3bih5E acedido a 18/07/2011.

Esta *impressão* (na análise do arquivo) segundo Derrida é freudiana e começa sempre por ser *escritural* ou *tipográfica* porque imprime um sinal na superfície de um suporte; tem o carácter difuso e instável de uma *impressão* em vez de um conceito; e, por fim, a *impressão* como efeito epistemofílico, digamos, que a obra de Freud deixou, designadamente a ideia de que o psiquismo é um arquivo por resolver.

Neste enredo conceptual é igualmente importante citar Rancière (2010: 139) para clarificar as relações dinâmicas entre linguagem e imagem:

“A representação não é o ato de produzir uma forma visível, é sim o acto de dar um equivalente, coisa que a palavra faz tanto quanto a fotografia. A imagem não é o duplo de uma coisa. É um jogo complexo de relações entre o visível e o invisível, entre o visível e a palavra, entre o dito e o não-dito.”

Como já referi, a parede da esquerda mostra uma muita diversa forma de criar constelações de imagens, que se expande na parede frontal, em torno dos dispositivos e veículos da visão. Nesta progressão expansiva, esta parede organiza-se em conjuntos de duas, três e seis fotografias em sequência verticais, horizontais e em painel.



Funes's problem is not remembering.tif



but how not to remember.tif

fig.5



le voisinage soudain.tif



des choses.tif



sans rapport.tif

fig.6

Neste novo capítulo desta investigação artística substitui-se a numeração por palavras que ao serem lidas criam um nexos textual (le voisinage soudain / des choses/ sans rapport, uma citação de Michel Foucault), ou palavras isoladas, com se de legendas se tratasse, embora sem perder o sinal arquivístico, a sigla de compressão digital: tif.

No caso do painel vertical com três fotografias a preto e branco (fig. 6), o texto é usado para falar da possibilidade de colocar lado-a-lado imagens que, originariamente, não tinham sido feitas para tal e aqui se encontram pela verticalidade das figuras humanas, pela semelhança na expressão corporal e porque, em todas, as pessoas estão em espera, em lugares de transição.

Vejamos agora, em pormenor, o painel de seis imagens (fig. 7) com uma citação de Sven Spieker (2008: xiii) sobre o arquivo :“...(archive’s precarious position) between order and disorder, between organization and chaos, the presence of the voice and the muteness of objects.” Neste painel podem ser feitas duas leituras diferentes: se considerarmos somente as imagens, podemos encontrar analogias da esquerda para a direita horizontalmente, mas também obliquamente; se lermos o texto em cada imagem somos obrigados a seguir a norma de leitura alfabética, em zig zag.

Neste caso, para além de se manter a imagem na proximidade visual dos painéis do “*Bilder Atlas*”, pode-se discutir a possibilidade de se estar perante uma serialidade. No caso das imagens nas fig. 5, 6 e 7, essa sequencialidade decorre do nexos textual, cada conjunto de palavras obriga à procura de sentido, através da leitura. Será pois uma serialidade suplementar, potencialmente discursiva, diríamos, “parasita” (Barthes, 1984: 20-21) da imagem, destinada a acumular “significados segundos” (ibid.). Não terá um efeito tão conotativo quanto aquele que Barthes atribuía à legenda das fotografias de imprensa, embora remeta para um universo que não é intrínseco àquelas fotografias, especificamente. Deve-se também assinalar o intencional desequilíbrio formal entre a imagem icónica e a imagem verbal (as palavras inscritas na fotografia têm uma reduzida dimensão), de forma a que, numa primeira instância (visual) o espetador veja a fotografia, sem a *perturbação* do texto, e possa, portanto, ter uma relação percetiva *muito* visual com as fotografias na

parede, para só depois se aperceber dessa pequena mancha negra que se transforma em texto. Esta percepção parece-nos facilmente compreensível na figura 2.

Sublinhar, também, que todos os textos indexados refletem sobre as palavras-chave desta investigação: arquivo, memória, imagem, fotografia, arte, e outras, e são citações da bibliografia desta tese.

Parece, contudo, importante lembrar a análise que Rosalind Krauss (1979: 50) faz da *grelha* (grid) como forma de rutura, protagonista na afirmação das vanguardas modernas e como defesa anti-discursiva: “A grelha anuncia, entre outras coisas, o desejo da arte moderno pelo silêncio, a sua hostilidade para com a literatura, a narrativa e a discursividade.”⁸⁰ A autora sublinha, ainda, a predominância visual e recorrência das imagens em grelha, comprovada em obras que vão desde o cubismo, ao Stijl, a Mondrian e a Malevich.

O painel de seis fotografias (fig.7), que vimos referindo, coloca-nos perante um dinamismo visual, devedor do conceito warburgiano da “iconologia dos intervalos”, no que isso implica de tensão e até de potencial cinemático como Delfim Sardo (2001: 118) sugere ao analisar a sequencialidade em fotografia:

“É inevitável que uma situação sequencial levante uma questão de intervalo, porque o intervalo é o tempo desconhecido da repetição. Por outras palavras, é o intervalo que suscita a necessidade de uma outra imagem, ou ainda é a partir da ideia de intervalo que pode ser construído o jogo de aparecimento/esclarecimento que a serialidade implica.”

Pode-se ainda melhor esclarecer o valor expressivo da proximidade física da palavra(s) com a imagem fotográfica em todas estes conjuntos.

⁸⁰ Minha tradução. No original: “The grid announces, among other things, modern art's will to silence, its hostility to literature, to narrative, to discourse.”



between order and.tif



and disorder.tif



between organization.tif



and chaos.tif



the presence of the voice.tif



and the muteness of objects.tif

fig.7

Em duas outras séries em que cada imagem contém uma só palavra, várias outras questões se colocam. Diria que se opera nestas imagens (figs. 8.1 e 8.2) uma suspensão significacional no momento em que se dá conta de uma palavra inscrita na superfície da imagem; esse sinal, aviso de que à imagem pode corresponder uma outra imagem, transportada por aquilo que a linguagem tem de visível; como se a visão de um lugar (aparentemente doméstico) através de uma janela (motel.tif), nos colocasse no domínio do familiar, logo contrariado pela posterior percepção da palavra *motel*, indexado a um sistema de identificação e de arquivagem digital (tif).

Do mesmo modo, numa obscura imagem esfíngica contra uma janela, que traz consigo a memória de um lugar anacrónico, através de uso de um arcaísmo (*palace*), associado aos hotéis do princípio do século XX: o hotel como *heterotopia* temporal, lugar transitório, fugaz e de felicidade provisória, para evocar esse conceito foucauldiano já referido neste texto. Na terceira fotografia temos uma sigla (capc), só decodificada pelos espetadores do universo da arte, já que é um lugar de exposições - Círculo de Artes Plásticas de Coimbra - e que, tautologicamente, nesta série surge como legenda do lugar físico, com uma carga de total denotação, mas também conotação, para um público específico, num duplo paradoxo.



motel.tif

fig.8.1



palace.tif



capc.tif

fig.8.2



cairo.tif



stuttgart.tif

fig.9

Se, nas imagens das figuras 8.1 e 8.2 a palavra inscrita na imagem remete para lugares físicos instaurados na memória coletiva, nas panorâmicas da figura 9 a palavra leva-nos para lugares geográficos, cujo afeto individual (a percepção subjetiva) é determinante na sua expressividade.

Nestas imagens acreditamos que a palavra está próxima do conceito de título *duchampiano*, por obrigar o espectador a ter uma posição contemplativa ativa, projetando a obra nas suas narrativas pessoais acerca daquela geografia, como, no contexto da obra de Duchamp, David Santos (2007 a: 58) afirma: “ O movimento da acção dá-se assim de modo conceptual, de acordo com a imaginação de cada um, assumindo o receptor papel determinante no processo de significação da obra...”

Neste sentido, o que nestas fotografias se faz é interromper a habitual correspondência entre imagem e palavra (especialmente se pensarmos que nos títulos da maioria das fotografias sempre consta o lugar onde ela se fez), provocando, assim, uma nova associação significacional, até porque, em cada uma destas imagens (também na panorâmica “anchorage.tif” na fig. 4 do capítulo “Arquivo e Domicílio: parede central”) não há elementos que obriguem a ligar a fotografia ao lugar. Será, pois, nesta opacidade da relação analógica da fotografia com o real, que surge este espaço de dissemelhança, onde a credibilidade da imagem é suspensa pela intrusão da palavra. Haverá, sim, analogias enigmáticas, imputadas ao autor, ancoradas de forma residual na superfície da imagem: a luz intensa da cidade, em “anchorage.tif”, que pode trazer consigo o excesso de luz do verão polar; a textura da pedra e uma inscrição quase imperceptível na parede que evoca um imaginário ancestral em “cairo.tif”; ou a presença de um automóvel banal, numa paisagem montanhosa, que se liga à cidade de Stuttgart por lá se encontrar a sede da empresa que o fabrica.

“ In my mind I hold the memory of the countless times I have visited La Ciotat (...). I assure you I have lost count of all the visits I have made to La Ciotat.

And, yet, I have never been there.” (Abílio Hernandez, 2013: 2).⁸¹

Nesta afirmação sobre o filme dos irmãos Lumière – “Arrivé d’un train à La Ciotat”, 1895 - está contida a possibilidade da imagem modificar a nossa percepção de um lugar, mas também a importância da imagem na construção da nossa memória, a partir de um lugar sem território. Da mesma forma que António Olaio faz um conjunto de pinturas com a inscrição “Foggy Days in Old Manhattan”(2001)⁸², sem nunca ter estado em Manhattan: é nesta “desterritorialização” que se joga a expressividade destas fotografias.

Por fim, refira-se a imagem que serviu de marca à exposição: um díptico que contem as palavras “commencement” e “commandement” que remetem para as primeiras páginas de “Mal d’Archive” de Jacques Derrida, texto fulcral nesta investigação para a problemática do arquivo, e que, como já o referimos, está na etimologia da palavra *arquivo*; esse lugar de origem e de poder, conceitos a que Derrida confere um mesmo peso, aqui sublimado pela tautologia da imagem do hall exterior do Hotel Lisboa de Macau (hotel-casino), ele próprio também uma heterotopia, um lugar suspenso no tempo e que nestas duas fotografias surge marcado pelo excesso de luz, criando duas “paredes” revestidas em tom monocromático.

⁸¹ “Há algum tempo já que tenho conservado e evocado no nosso olhar, com intrigante insistência, quase obstinação, a recordação das vezes sem conta que visitei La Ciotat, uma cidadezinha francesa cujo nome significa, em Provençal, justamente isso, A Cidade, e que fica na Côte d’Azur, algures entre Marselha e Toulon. Garanto-vos que não têm conta as visitas que já fiz a La Ciotat. E no entanto nunca lá fui.” Este excerto, ligeiramente diferente, contém o período completo mas retirado do texto da conferência “O Cinema e a cidade: de *La Ciotat* a *Hiroshima* e *Sarajevo*: como se constrói uma memória, como se esquece uma cidade...”, no Colégio das Artes, da Universidade de Coimbra a 19 de Novembro de 2010.

⁸² Entrevista de António Olaio no seu livro “I think differently now that I can paint”, numa edição do C.C. Vila Flor, de 2007.



Commencement.tif



Commandement.tif

arquivomunicipal de lisboa fotográfico

Arquivo e Domicílio José Maçãs de Carvalho

exposição 24 janeiro a 8 março 2014

Lançamento do livro UNPACKING uma edição da Stolen Books
e visita guiada à exposição 15 fevereiro às 15 h

Rua da Palma, 246 | tel. 218844060 | Segunda a sábado, das 10h às 19h
<http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt> | arquivomunicipal@cm-lisboa.pt

LISBOA Município de Lisboa **CM LISBOA** Comunidade Municipal de Lisboa **CM LISBOA** Comunidade Municipal de Lisboa

EPSON

Fundação **SGP**

Associação Portuguesa **INATEL**

INATEL
EXPERIÊNCIAS
gestão de qualidade

E
Lisboa
Comunidade Municipal de Lisboa

Arquivo e Domicílio : Atelier- 1º andar





A segunda parte de “Arquivo e Domicílio” encontra-se *domiciliada* no 1º andar do edifício que, habitualmente, não se encontra formalmente ligado à exposição, na galeria. Neste caso acontece o oposto.

Apesar de considera pertinente a avaliação que Rosalind Krauss (2002: 40-59) faz do espaço de exposição como um espaço discursivo, com raízes no século XIX, e a “parede da galeria como significante de inclusão”, este 1º andar - que tem uma aparência de casa, com pequenas divisões adaptadas - não se apresenta com a retórica artística da galeria do r/c, mais parece um meta-espaço: um espaço *entre*, um espaço que serve uma relação mais íntima com o espetador e mais confinada à relação quase tátil com os materiais do arquivo. Seria, por assim dizer, uma *reserva* onde se mostram imagens que podem ou não ser obra. A mesma autora refere que a galeria seria o lugar “...em que tudo o que é excluído do espaço de exposição acaba por ser marginalizado no plano do estatuto artístico.”

É, claramente, por oposição a esta exclusão que este espaço foi construído como fazendo parte integrante da exposição, na sua pregnância discursiva. Aqui se observam imagens que poderiam estar na galeria, e que não estão por opção curatorial, embora também se mostrem indícios do processo de investigação estética. Há, inclusivamente, nos painéis da parede direita da galeria, conjuntos de imagens que já aqui existiam; impressões fotográficas que testavam as relações entre imagem e palavra, por exemplo, ou mesmo grelhas combinatórias de imagens.

Chamo-lhe “atelier” porque reúne muitos materiais impressos durante os três meses de residência, nos quais se inscreveram muitas das citações que se foram recolhendo a partir de leituras da bibliografia, e reflete, de algum modo, as dúvidas, as questões e as (in)certezas do processo criativo e da investigação sobre arquivo e imagem.

Voltemos à casa, à morada das fotografias, no Arquivo Municipal, nesse piso intermédio, onde também está a biblioteca e, acima, no último andar com o equipamento de digitalização e impressão de imagens e onde, finalmente, se montam as fotografias em molduras, se embrulham em plástico transparente para

descerem à galeria e, assim, protegidas por esse véu, aguardam decisões de montagem.

Como metáfora, esta arquitetura bem pode ser a do corpo humano, melhor dizendo, o corpo na galeria (r/c), a linguagem (o visível e o dizível) no 1º andar, e, por fim, o espaço de acesso mais restrito, onde as imagens estão em turbilhão (numa espécie de labirinto), quase-fotografias, quase-negativos, que é potencialmente um



espaço mais mental do que físico porque muitas das fotografias vistas permanecerão virtuais: é o “attic”, o sótão onde Mr. Rochester⁸³ mantinha a *loucura* encerrada, para a qual a arte pode ser a “cura” (enquanto resultado), “no sentido reparatório (...) para dar significação à angústia ...” (C. Amaral Dias, 1998: 73).

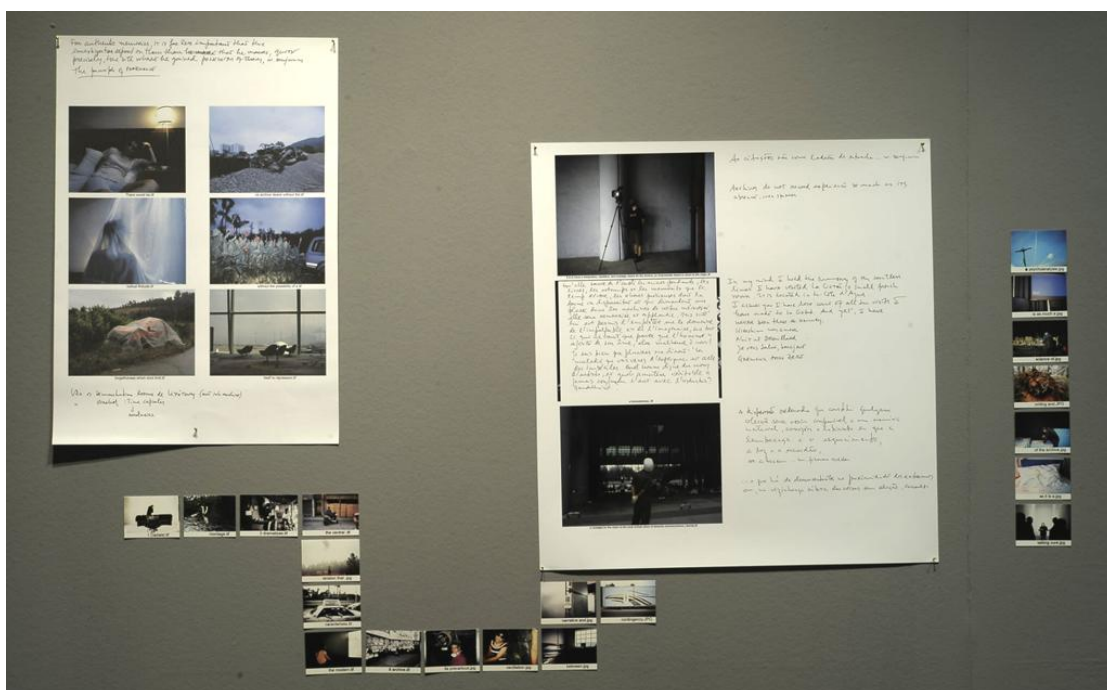
Curioso que ao autor do dispositivo-matriz desta investigação (“Atlas Mnemósine”, iniciado em 1924, depois de sair do internamento, até 1929, ano da sua morte), Aby Warburg, tenha sido diagnosticada esquizofrenia, em 1921, que levou ao seu internamento, na Suíça, até 1924 e só em 1925 tenha sido dado como curado pelo seu médico, depois da famosa conferência que deu para os doentes e pessoal médico em Kreuzlingen, em 1923, sobre os rituais mágicos dos índios hopi, do Novo México.

A sua importância, em termos estéticos, é irradiante porque, pela oposição à longa tradição do quadro único, trouxe a dinâmica do painel e da grelha, das múltiplas combinações de imagens dentro da mesma imagem (painel ou prancha), que, segundo Didi-Hubermann (2013: 20), lhe confere “fecundidade heurística”. Segundo o mesmo autor, por outro lado, há neste projeto uma certa fragilidade porque “aposta” tudo na capacidade combinatória das imagens para uma releitura do mundo. É aqui que o projeto traz uma certa loucura, “loucura da deriva” (Ibid.,: 21) pelos painéis, sempre em potencial reconfiguração, para a qual a noção de montagem é crucial. “Nem desordem absolutamente louca, nem ordenação muito sensata...”(Ibid., 21)

Prossegue a análise da sala do “atelier”, também como dispositivo visual, como lugar privado e exclusivo, (agora aberto ao olhar do visitante) que configura um

⁸³ Falamos de “Jane Eyre”, o romance de Charlotte Bronte, cuja personagem principal (para além de Jane Eyre), Mr. Rochester encerrava a sua mulher, Bertha, enlouquecida no sótão. A expressão “ mad woman in the attic” popularizou-se como metáfora de variadíssimas ideias, (a potência de um poder anti-vitoriano liderado pela mulher, por exemplo) entre as quais a casa como arquitetura de um corpo (físico e mental) patriarcal e castrador, sendo o sótão a imagem do psiquismo, no seu aspecto mais obscuro. “The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination” (1979) , de Sandra Gilbert e Susan Gubar , é um conjunto de ensaios sobre o feminismo que usa a expressão inspirada em “Jane Eyre”.

“display” museográfico em potência, onde a matéria visual (textos incluídos nesta visualidade porque inscritos na *pele* do papel fotográfico) se encontra em estado de suspensão, num ambiente de estudo, entre o rascunho e a obra. É um espaço onde a imagem da palavra é *aparatososa* porque se agarra a todas as imagens, numa organização serial, numa vibração visual que passará, certamente, pelo vislumbre voyeurista, acentuado pela caligrafia do autor que induz a singularidade e a autenticidade das obras. Os textos manuscritos - até pela quantidade - revelam um modo de trabalhar, carregam uma carga temporal do *fazer*, paradoxal por estarmos no reino das imagens digitais (apesar de todas elas terem sido feitas em película e só depois digitalizadas), procedendo-se assim, porventura, a uma operação de credibilização: para se escreverem todos aqueles textos é preciso que tenham sido lidos; a cópia releva um processo mimético de aprendizagem e conhecimento, arcaico, talvez, mas operativo: quem lê livros em papel, sublinha, anota, acrescenta, interpreta e faz do livro um suporte hermenêutico.



Como dispositivo visual, pode aproximar-se a sala-atelier, como um todo, aos painéis do “Atlas Mnemosyne” de Warburg, até pelo método: o historiador colocava as imagens com molas num pano preto, fazia uma fotografia e desmantelava-o para recomeçar uma nova “prancha”. Neste “atelier”, as mesmas combinações de imagens repetem-se, com textos diferentes e a mesma imagem é testada em várias “pranchas”.

Em comum também o facto de o “Atlas” de Warburg ser “um objeto anacrónico pois nele existem tempos heterogéneos” (Didi-Huberman, 2013: 18), da mesma maneira que o nosso projeto conta com imagens de 1988 a 2013.

De uma forma mais premente ainda, a aproximação que se faz a partir da operatividade da “iconologia dos intervalos” (conceito cunhado por Warburg) aplicada às minhas imagens (já problematizada na análise da parede esquerda da galeria, a que então poderíamos chamar “atlas” já que, de algum modo, faz um mapeamento de possíveis configurações) nas suas relações tensas e transversais, em hiperligação, e igualmente pela “coalescência natural da palavra e da imagem” (Warburg *apud* Didi-Huberman, 2013: 16). O intervalo branco (em Warburg geralmente era negro) entre imagens serve para ser preenchido pelo choque entre imagens, pela dissemelhança, pelo inesperado encontro entre imagens de tempos diferentes, que *sobreviveram* para, aqui e agora, adquirirem um novo significado, na proximidade umas das outras, muito para além do valor de cada uma isoladamente. Também serve para encaixar textos que são citações, fragmentos, como as imagens o são, de uma totalidade por preencher.

Os painéis do “BilderAtlas” não têm palavras embora constasse do projeto cada prancha ter um texto explicativo.

Didi-Huberman ainda refere “o carácter sempre permutável das configurações de imagens” (Ibid., 20) naquele atlas, para sublinhar, por um lado, a sua complexidade mas também a sua inviabilidade e a sua incompletude.



Acredito que o *dispositivo* visual no “atelier”, tal como em “Bilderatlas”, é resolvido ou lido através dos mecanismos da montagem, das relações improváveis, à priori, entre texto e imagens e porque coloca o espectador em movimento de errância e de reconfiguração. Entende-se dispositivo, a partir da leitura foucauldiana que Agamben (2009: 14) faz do termo:

“... qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, intercetar, modelar, controlar e assegurar os gestos,

as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos.”⁸⁴

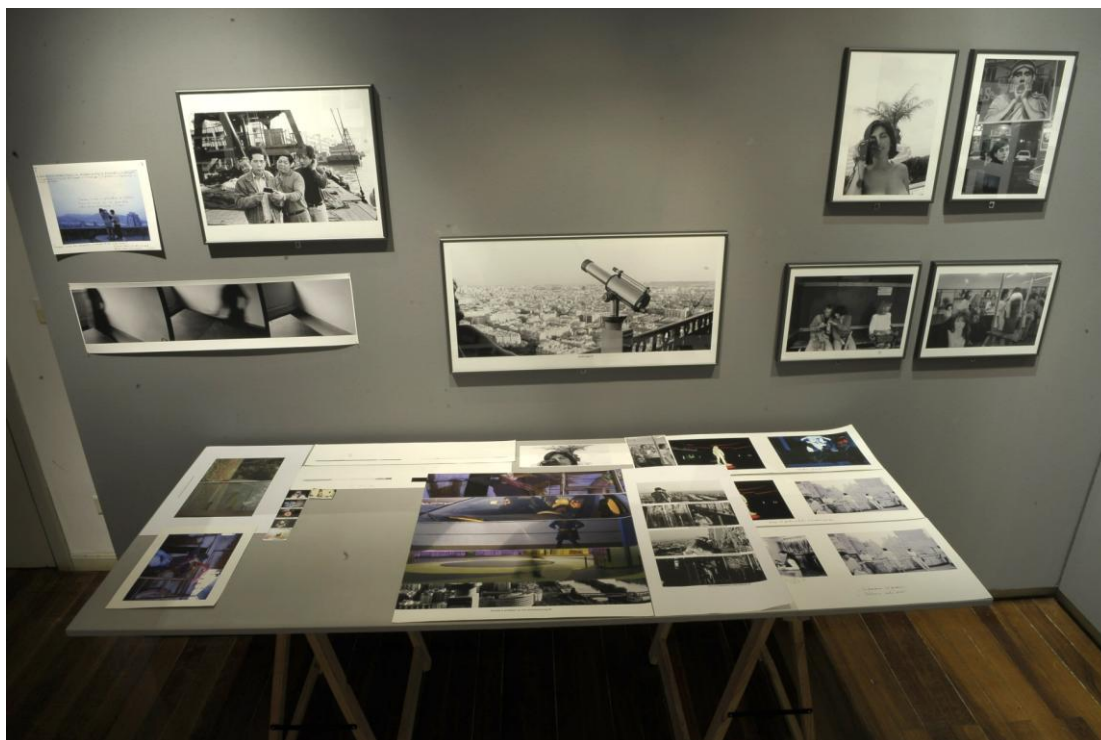
O que para além do que é óbvio (as prisões, as escolas, entre outros, em ligação evidente com o poder) conta também com outras discursividades: a escrita, o computador, o telemóvel ou a mesmo a linguagem.

Este espaço transporta em si o “inconsciente da imagem na acepção em que a psicanálise admite que o inconsciente se organiza como uma linguagem” (B. P. de Almeida, 1996: 42), e pode funcionar como uma caixa, contentor de uma ideia de representação que Bernardo Pinto de Almeida identifica a partir da análise da obra de Manet. O quadro (aqui transformado em sala-atelier) enquanto “espaço-vitrina” (Ibid., 104), que é um espaço sem profundidade que coloca o “espetador-rei”⁸⁵ em deambulação transformando as imagens em objectos; esta errância pelas imagens e textos, na sua objectualização, obriga o espectador a ver com o corpo, num processo de decifração (até pela caligrafia) que cria a fantasia de aceder ao universo privado do autor. Privado porque se observam vestígios aquém-obra (despreocupação formal, escrita indecisa, riscos de rascunhos, fotografias desalinhas), descobrem-se gestos de autoria que prolongam o tempo de receção e, assim, constroem uma mais fácil identificação com a obra, aliás observável pela permanência demorada do espectador na sala, pelos diálogos que provoca, pelo burburinho. Será, enfim, neste sentido (da identificação) que se usa o “espaço-vitrina” como dispositivo visual, mas, também, de espelho onde o espectador se revê na procura de significados deste trânsito entre as imagens e a linguagem.

⁸⁴ Transcreve-se parte do period, na versão americana : “...I shall call an apparatus literally anything that has in some way the capacity to capture, orient, determine, intercept, model, control, or secure the gestures, behaviors, opinions. or discourses of living beings. Not only, therefore. prisons. mad houses, the panopticon, schools, confession, factories, disciplines, juridical measures, and so forth (whose connection with power is in a certain sense evident), but also the pen, writing, literature, philosophy. agriculture, cigarettes, navigation, computers, cellular telephones and -why not- language itself, which is perhaps the most ancient of apparatuses -one in which thousands and thousands of years ago a primate inadvertently let himself be captured, probably without realizing the consequences that he was about to face.”

⁸⁵ Bernardo Pinto de Almeida usa esta designação quando fala do *retraimento* do espaço de representação e no quadro como palco (dispositivo maneirista), na análise da pintura de Diego Velasquez, “Las Meninas”, que segundo o autor cria, antes do seu tempo, um novo lugar para o espectador dentro do espaço de representação e o convida a *ocupar* a cadeira do casal real, reforçando o fechamento do espaço.

Como já se disse, a montagem da parede frontal na galeria excluiu, por razões de depuração, várias fotografias que faziam parte de uma seleção inicial das imagens com dispositivos óticos e ecrãs. De forma a testá-las no espaço todas foram emolduradas e, pela regra museológica, saem do último piso, para o r/c, envoltas em plástico para só ser desembulharem no preciso momento em que são aplicadas na parede. Aquelas excluídas passaram para o “atelier” (1ª andar): algumas assumindo-se a sua condição transitória, encostando-se à parede, no chão da sala, tal como estavam em espera na galeria durante os dias da montagem final; outras colocaram-se na parede em frente à mesa de trabalho que me serviu de apoio durante o período de montagem, e que, de modo contido, funciona como um simulacro do meu atelier.



O facto de, neste espaço, conviverem fotografias emolduradas (museografadas) com pranchas fotográficas presas com alfinetes e restos de papel fotográfico de testes, reforça a ideia de que estamos num espaço quase-galeria, e que todos os materiais aqui expostos devem ser levados a sério, até porque, há uma promessa de futuro, em vários aspetos. Um dos quais é materializado na mesa-

arquivo com tampo de vidro, dentro da qual repousa um pilha de fotografias (de que só se vê a primeira) com o formato daquelas que preenchem a parede esquerda da galeria (a parede *atlas-arquivo*)⁸⁶ e três outras pequenas pilhas que encerram um projeto futuro sobre “a temporalidade do negativo” (minha designação, provisória): impressão em tríptico ou díptico de fotografias na sua sucessão natural, na película.

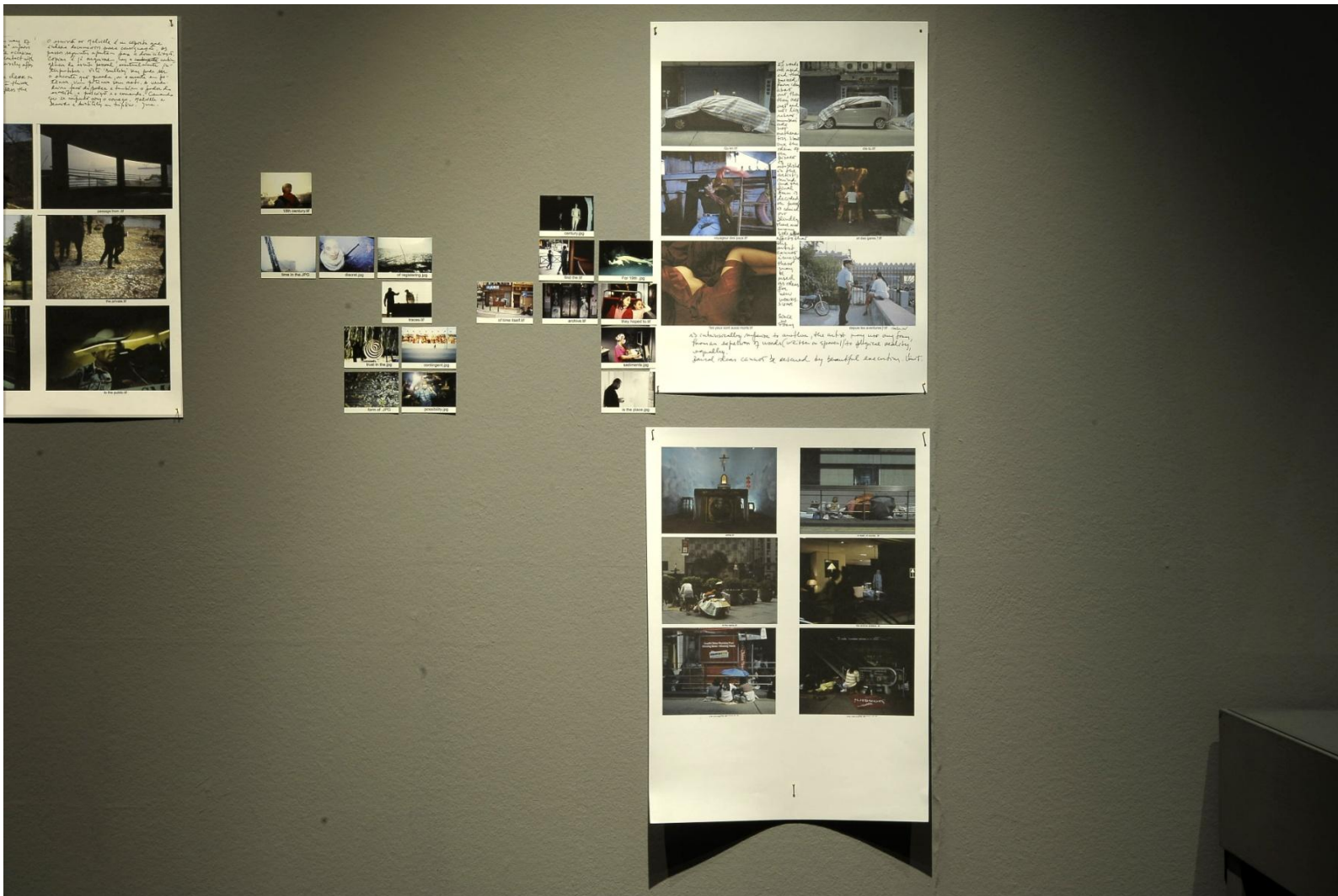


Algumas das sequências são *muito* narrativas, outras mais paratáxicas porque encostam lugares distantes (Hong Kong e Paris) e por isso pensamos ver, ou melhor,

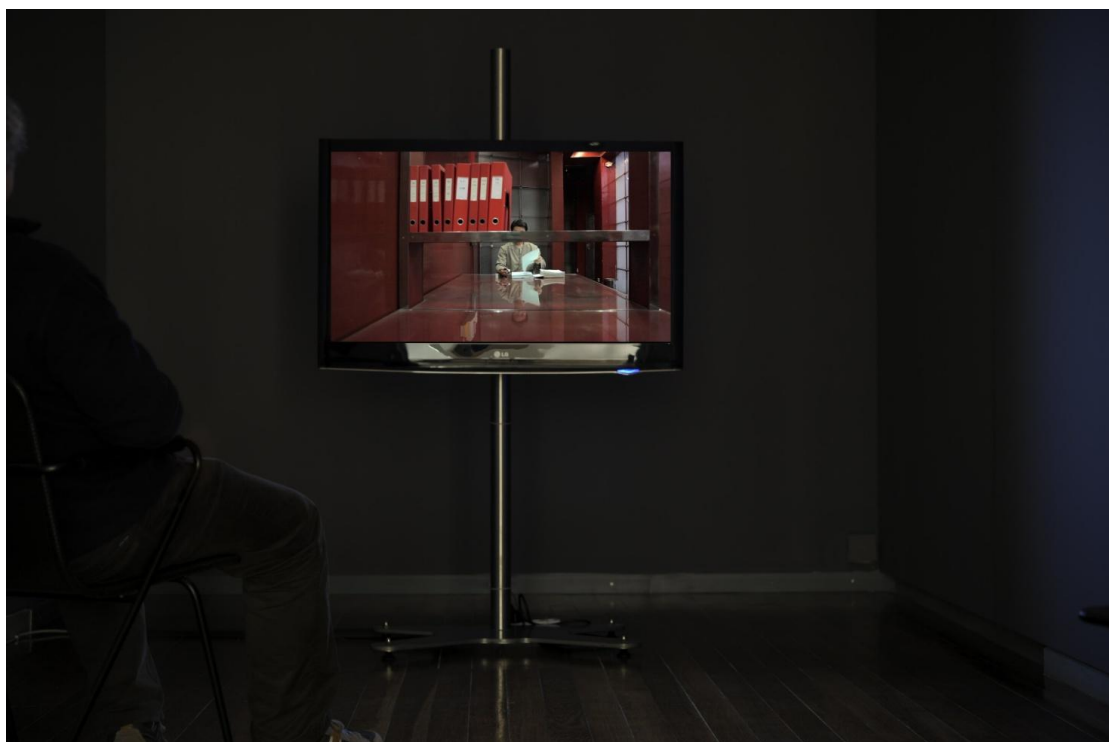
⁸⁶ *Atlas-arquivo* porque, como já o referimos, o “lay out” configura uma espécie de atlas ou planisfério, com ilhas, penínsulas e continentes; arquivo porque daí saem novas constelações expandidas na parede frontal, por exemplo, ou na parede da direita nos painéis em díptico, tríptico e grelha; também porque ali regressaram outras fotografias que se tinham expandido (ampliado) na primeira exposição desta investigação – “Arquivo #0”, no CAV, Coimbra – em torno de uma semântica da cor. Assim, tem esta dupla potência: guardar e expandir e vice-versa.

sentir nesse hiato o tempo, ou a dilatação temporal que passou sem nenhuma fotografia ser registada, e, em espanto, por vezes, sentir que a fotografia anterior é *gémea* da última, feita então, algum tempo depois.

Evidentemente que falo de fotografias em filme negativo ou diapositivo (e não do digital que não permite o espanto da descoberta, já que as câmaras digitais são também ecrãs que devolvem a instantaneidade, em tempo real), em muitos dos casos somente *revelado* e *positivado* largos meses ou anos depois.



Foi intencional que, há pouco, falámos deste “atelier” como lugar de estudo. Estudo enquanto estado de permanente perplexidade, entre o sofrimento e a paixão (Agamben, 1999: 54). Há no estudo uma promessa de recompensa que nunca coincide com a sua conclusão. Sabemos que estudar é nunca terminar, porque no estudo abrem-se sempre novos caminhos, novas ligações que dão à pulsão epistemofílica a mesma força da pulsão da vida. Agamben refere que “estudo” e “espanto” tem uma etimologia comum e “aquele que estuda encontra-se no estado de quem recebeu um choque e fica estupefacto” (Ibid., 53). Será, então, em torno da noção aristotélica da potência e do ato, projetada de forma intrincada em vários modelos de estudo (segundo Agamben, desde a substituição do culto pelo estudo, na cultura judaica, até a algumas personagens de Kafka, Walser e Melville) que se chega à última intervenção desta exposição: um vídeo, em plasma, mostrado na sala interior do “atelier”.



Vista da sala interior, na sala-atelier, no 1º andar: “Arquivo e Domicílio”, vídeo HD, cor, som, 5’14”, 2014, em plasma.

O vídeo, “Arquivo e Domicílio” (2014), inicia-se com um curto movimento (“travelling”) para logo se imobilizar num plano fixo, até ao fim. No filme vemos um homem, sem rosto, que carimba sistematicamente uma pilha de documentos e que, nesta investigação, remete para um gesto primitivo na construção do arquivo: o momento da classificação que dará lugar à *consignação* para assim se fazer a sua *domiciliação* (Derrida, 1995: 14-15), condição de entrada no arquivo. Esta figura foi encontrada num documentário (“Learning from Macau #1 e #2”, 2011), que realizei sobre a obra do arquiteto Manuel Vicente (1934-2013), em Macau. Das cinco obras de arquitetura escolhidas, pelo arquiteto Jorge Figueira (coordenador científico do filme), uma era o Arquivo Histórico de Macau, onde, em *repérage*, fui encontrar este homem, nesta tarefa antiga.

Neste plano encontra-se a *sombra*⁸⁷ de Bartleby, o escrivão de Melville, que copia documentos para consignação, que copia para arquivar e que nesta arquitetura “kubrickiana” parece guardar e comandar o tempo, marcado de forma sincopada pelo ruído do carimbo. E é neste obsessivo gesto, repetitivo e (in) finito, (“Não há arquivo sem um lugar de consignação, sem uma técnica de *repetição* ...”)⁸⁸ num lugar marcado pela finitude, que descobrimos também a potência sem ato, a possibilidade de Bartleby deixar de *escrever* e tornar aquela ato em passividade (Agamben, 1999: 52-56), em paixão pelo estudo que não precisa de obra e que se compraz na procura do conhecimento *desinteressado*.

Há nesse gesto de carimbar, um igual ao outro, no seu rigor de virar página-a-página, uma ausência em marcha, que, para Agamben, coloca este homem no limbo que é o espaço do esquecimento, da privação, mas também da alegria ingénu, na tradição teológica.

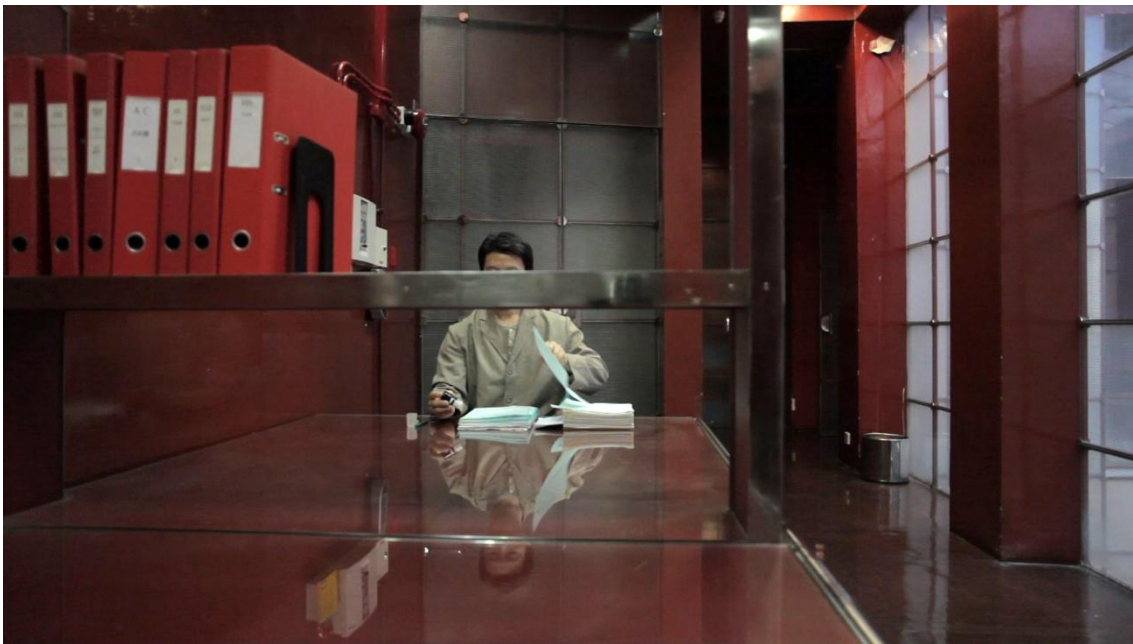
⁸⁷ “Bartleby” (Herman Melville, “Billy Budd, Sailor and other stories”, Middlesex, England: Penguin Books, 1980, p. 57-99) é um conto do escritor norte-americano Herman Melville (1819-1891), publicado em 1853, que conta a história de um escrivão que, subitamente, deixou de fazer as suas tarefas habituais e que, quando interrogado, respondia que “preferia não fazer” (“I would prefer not to”). Acabou na prisão, onde era conhecido pelo homem silencioso (“Are you looking for the silent man?”) e onde morreu.

O narrador, em “Bartleby”, a dado momento (p.90) pergunta-se o que há-de fazer com este *fantasma*: “What does conscience say I should do with this man, or, rather, ghost.”

⁸⁸ Derrida (1995: 26).



“Arquivo e Domicílio”, vídeo HD, cor, som, 5’14”, 2014 stills do filme.



Aqui acaba o percurso do espetador, numa sala obscurecida, sem saída, onde se realiza uma tarefa infundável e solitária. Aqui o espetador encontra-se sozinho com o homem *silencioso* que carimba documento a documento. Para sair tem de voltar ao espaço anterior, como se tivesse de recomeçar: é esse o *mal* do arquivo.

“ C’est n’avoir de cesse, interminablement, de chercher l’archive là où elle se dérobe (...) C’est se porter vers elle d’un désir compulsif, répétitive et nostalgique, un désir irrepressible de retour à l’origine...”⁸⁹(Derrida, 1995: 142)



José Mações de Carvalho, “S/ título”, Fátima, 2013, in “Arquivo e Domicílio”, 2014

⁸⁹ Minha tradução: “É não ter sossego, é, interminavelmente, procurar o arquivo onde ele se esconde....É dirigir-se-lhe com um desejo compulsivo, repetitivo e nostálgico, um desejo irreprímível de retorno à origem...”



It is to have a compulsive, repetitive, and nostalgic desire for the archive, an irrepressible desire to return to the origin, .tif



a homesickness, .tif



a nostalgia for the return to the most archaic place of absolute commencement j.derrida.tif



seventy.tif



thousand.JPG



memories a day.tif



remembering.tif



but how not .tif



to remember.tif



restrict.jpg



To limit.tif



right on the .jpg



skin.tif



more than.jpg



one skin.tif



at more.jpg



than one.tif



age.jpg



he tries to .JPG



an incision.jpg



Our brains.JPG



are dulled.JPG



by the incurable.tif



mania that.tif



consists in.jpg



reducing the.tif



unknown to.jpg



what is.tif



to what can.tif



be filled.tif

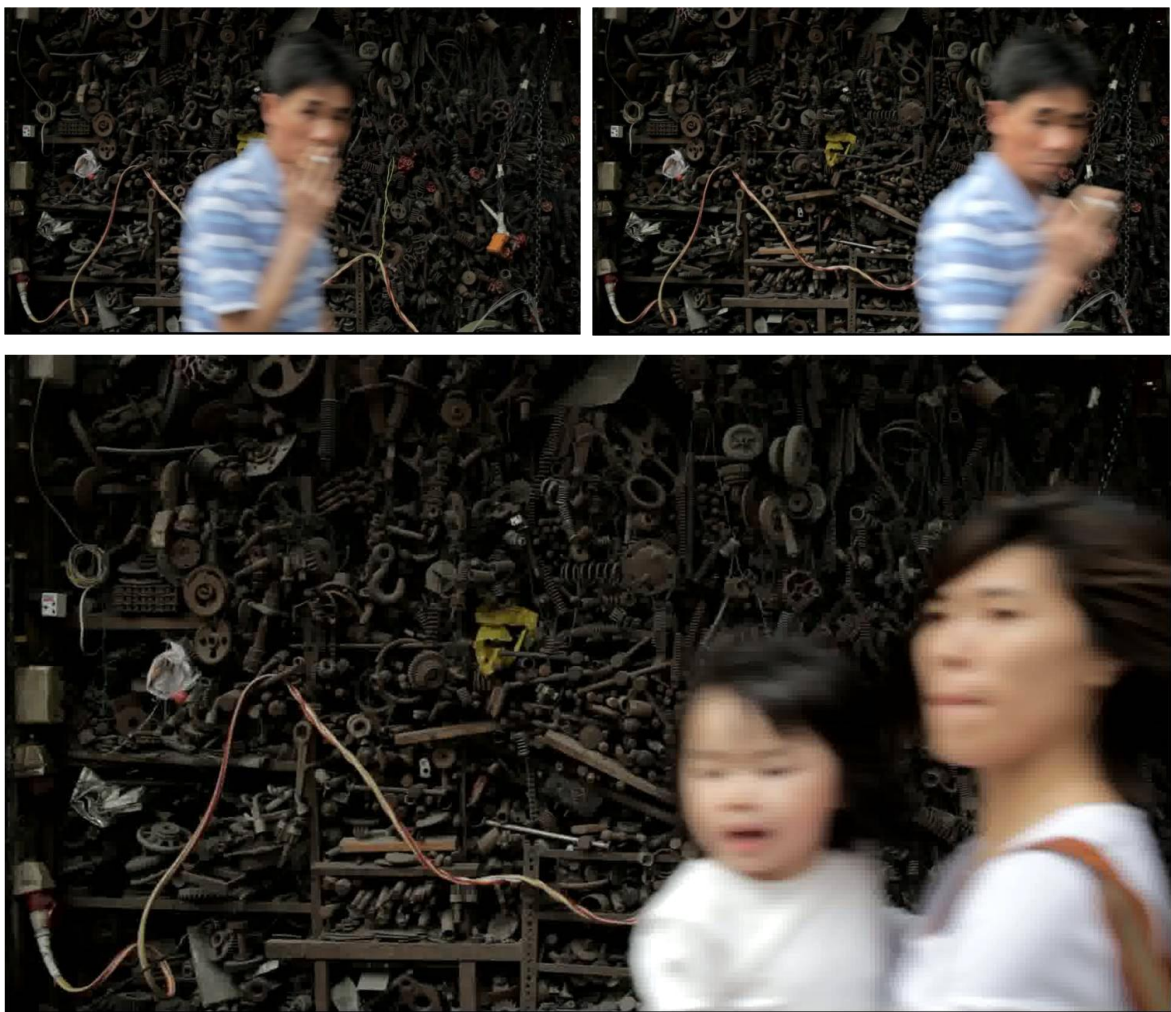


known.tif



Projetos em progresso

“Arquivo e Melancolia”: video





“Arquivo e Melancolia” é um longo plano fixo de uma parede com milhares de parafusos e porcas em arquivo, de uma vitrina sem vidro, numa pequena loja, na zona do Porto Interior de Macau. Este porto alberga toda a frota piscatória que opera ao largo de Macau e esta pequena empresa apoia a manutenção dos barcos. Já a tinha fotografado por volta de 1996, quando vivia e trabalhava em Macau.

Agora, em 2010, voltei a procurar esta imagem para este vídeo que se encontra em fase de desenvolvimento.

Mais uma vez procura-se a textura do tempo, quer pela acumulação de objetos, quer pela duração do plano. À frente da camara passarão dezenas de pessoas, a maioria, indiferentes, mas todos surgem como se de fantasmas se tratasse. A reduzida profundidade de campo permite transformá-las em figuras sem definição, que habitam um território de passagem (uma rua), criando-se mesmo a sensação de que se deslocam lentamente, imprimindo-se na imagem a sua marca como vestígio de temporalidade. Nesta investigação sempre que se estudou o arquivo, encontrou-se, por diversas vezes, a remissão para a expressividade do tempo. Provavelmente, nada melhor do que a fotografia e o filme para incorporarem as marcas do tempo que passa, traduzindo-as numa resposta visual e sinestésica, por força da sua credibilidade em relação ao real. Neste sentido, a sensação de que o tempo nos foge encontra-se melhor plasmada na instantaneidade dos registos do quotidiano. Estas figuras etéreas, neste vídeo, em permanente movimento, podem trazer-nos a expressão da consciência de um tempo fugaz, que é sempre o nosso tempo vivido. Como Bernardo Pinto de Almeida (1996: 80 e 81) nota é nesta consciencialização “...do efémero tempo que nos é dado a viver” que emerge a melancolia enquanto estado de espírito ...”que mais inscreve no seu imaginário de sentimento a consciência do tempo“. Por aqui passa a sensação de “peso” e “lentidão” das pessoas deste filme que, como assinala Starobinski ⁹⁰, citado por Almeida, são “atributos ...da personagem melancólica”, acrescentando que:

“... le mélancolique perd le sentiment de la corrélation entre son temps intérieur et le mouvement des choses extérieures”.

⁹⁰ Jean Starobinski(1989), “La *Mélancolie* au miroir, trois lectures de Baudelaire”, Paris: éd. Julliard.p 61-62

Será, assim, nesta visão de uma dissonância cognitiva entre dois tempos que se resolverá o filme “Arquivo e Melancolia”, devedor da poesia saturniana de Baudelaire, Mallarmé, Verlaine e de Camilo Pessanha (viveu em Macau e aí morreu em 1926) que problematizou a relação da fugacidade do tempo e da imagem nestes dois versos da “Clepsidra”(1920):

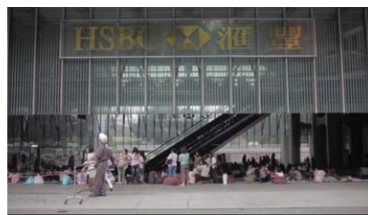
“Imagens que passais pela retina / Dos nossos olhos, porque não vos fixais?”

A banda sonora do filme encontra-se em investigação, embora pareça ser o momento para *depositar* sobre este arquivo alguns dos textos que se tem analisado durante estes quatro anos, assim como registos do quotidiano marcados por essa dissonância temporal, a que nos referimos atrás, tais como discursos políticos, diálogos sobre arte, vida, memória, etc., que, de algum modo, têm uma tonalidade melancólica, ou porque nos parecem delirantes (pela distância a que estão a ser ouvidos e por se deixarem descontextualizar), ou porque refletem sobre o passado, de forma indecisa, pouco clara, ou porque são objetivamente alienados, ocupando esse limbo entre o tempo interior e o real.

Nesta fase estão a acumular-se registos áudio: as perguntas feitas a Marcel Duchamp numa entrevista para a BBC em 1968, comentários banais de entrevistados no documentário sobre John Baldessari, "This Not That", de Jan Schmidt Garre de 2006; Christian Boltanski em conversa com o crítico Mark Stevens, em 2011, no Lewis Center for the Arts, na Universidade de Princeton; Ed Ruscha em diálogo com Dave Hickey no Tamarind Institute's Fabulous; Gerhard Richter entrevistado por Belinda Luscombe para a revista Time; George Bush no discurso sobre o estado da nação, alguns meses depois do 11 de Setembro, mas também um dos monólogos narcísicos de Elliot Rodger, o jovem americano que recentemente matou várias pessoas, na Califórnia.

Projetos em progresso

“Arquivo e Democracia”: vídeo em 3 canais





José Mações de Carvalho, "Arquivo e Democracia", stills do filme.

“Arquivo e Democracia” foi filmado entre 2009 e 2011, em Hong Kong na zona de Central. Esta é a área comercial mais famosa da ilha onde estão as lojas das marcas globais: Armani, Boss, Vuitton, Chanell, entre outras, em convívio com a arquitetura mais exuberante e com as empresas financeiras mais poderosas da Ásia. É aqui que está a sede do “Hong Kong and Shanghai Bank”, num edifício do arquiteto Norman Forster ou o “Bank of China” de I.M. Pei.

Este também era um projeto que existia há 15 anos, desde o tempo em que vivi em Macau e muito frequentava Hong Kong. Esta cidade é cheia de surpresas e, neste caso, como naquele referido no filme “Arquivo e Nostalgia”, com situações e imagens contingentes que António Pinto Ribeiro (2003) tão objetivamente descreve:

“Da janela que dá para a rua posso ver - porque hoje é domingo - as filipinas sentadas, na avenida, ocupando o centro da cidade. São às dezenas de milhares sentadas em grupo nos passeios, ruas, nos jardins públicos (...) As filipinas são imigrantes e ocupam o último lugar da pirâmide social de Hong Kong. São as empregadas domésticas dos chineses, ganham miseravelmente e não podem, nem em grupo, alugar quartos. Por isso dormem nas casas onde trabalham, nas cozinhas, em camas desmontáveis. Têm um dia de folga que é o domingo e invadem, literalmente, o centro da cidade. Fazem piqueniques sobre toalhas chinesas, jogam, dançam ao som de pequenos gravadores de cassetes, fazem manicure umas às outras e algumas lêem livros usados. (...)”

As empregadas domésticas em Hong Kong são sempre filipinas e, todos os domingos ocupam a zona de Central, na baixa da cidade. O que é interessante é que estas mulheres ocupam literalmente as ruas, sentando-se no chão, na estrada. Chegam de manhã cedo e vão ocupando-as até formarem uma massa humana, compacta.



José Maçãs de Carvalho, "S/titulo (disco#3.1)", impressão ink jet, 100cm x 135cm, Hong Kong, 2009.

As ruas são fechadas ao trânsito para receberem estas mulheres, ao domingo. Curioso é o facto de, sendo elas a classe mais baixa, na hierarquia local, ocuparem as zonas mais ricas da cidade. Aparentemente prefigura-se uma atitude de confronto com o espaço público, ou melhor, é o espaço privado que se ativa enquanto espaço público através da sua presença ostensiva. Uma vez por semana, Hong Kong não pode deixar de consciencializar que existem milhares de filipinas *escondidas* durante 6 dias para emergir um dia por semana.

Desde 2009 tenho filmado o quotidiano dominical destas mulheres, incluindo pequenas entrevistas. Em 2011 filmei essencialmente a sua ocupação em torno do "Hong Kong and Shanghai Bank" e no grande hall exterior que "passa" por baixo do edifício, permitido a ligação pedonal entre "Queen's Road" e "Des Voeux Road", as duas ruas que cercam o banco.

Um dos filmes é um registo exaustivo desta ocupação, desde as 7 horas da manhã até ao anoitecer, em planos fixos, abrangendo os quatro lados do edifício.

Em dois outros écrans haverá planos das ruas adjacentes que mostram simplesmente as atividades que estas mulheres fazem ao longo do dia, onde se incluem pequenas entrevistas, com som dessíncrono. A estes planos juntar-se-ão outros, com imagens do dia-a-dia dominical da cidade, indiferente a esta realidade. Estas imagens, na generalidade, são enquadradas pela fachada de lojas, com destaque para os nomes das respetivas marcas, reatualizando uma estratégia recorrente no meu trabalho, a que já nos referimos como a presença da “frase-imagem”.

Esta acumulação de pessoas estranha-se por vários motivos. A primeira vez que se vê, pensa-se que será puramente circunstancial e, pelo aspeto pacífico, talvez até um gesto coletivo de celebração. Depois que se percebe e se vê, todos os domingos, que afinal é sistemático (o que parecia pontual) , adquire um tom bizarro que decorre da ocupação literal de espaços usualmente encarados como lugares de passagem, desenhados e construídos para albergarem o movimento. Os automóveis na rua, as passagens entre prédios, para ruas contíguas e paralelas, os viadutos pedonais: todos, lugares para imagens em movimento. Ao contrário, aos domingos temos o peso visual de uma massa humana, cacofónica e feminina.

Do ponto de vista estético, esta arquitetura não foi pensada para receber a monumentalidade de uma massa humana, ela própria nasce na sua afirmação ostensiva, num poder visual radicado na escala sobre-humana; foi pensada como figura de um fundo urbano pontuado por pessoas em deslocação: agora esta arquitetura *acanha-se*. Se ela sentisse, sentiria um embaraço na concentração de todas as empregadas domésticas filipinas em Hong Kong, peças humanas de um aparato. Há, pois, um nítido confronto, mesmo que ingénuo, entre a escala desmedida da arquitetura e a monumentalidade de muitas das 160 000 mulheres filipinas a trabalharem na cidade.

É, no entanto, de um dispositivo que parece tratar-se quando se mede a massa humana feminina; nesta medida, estamos na sombra de Bartleby e sente-se, nestas mulheres, a potência da nada fazer mas poder fazer. Junta-se a estas

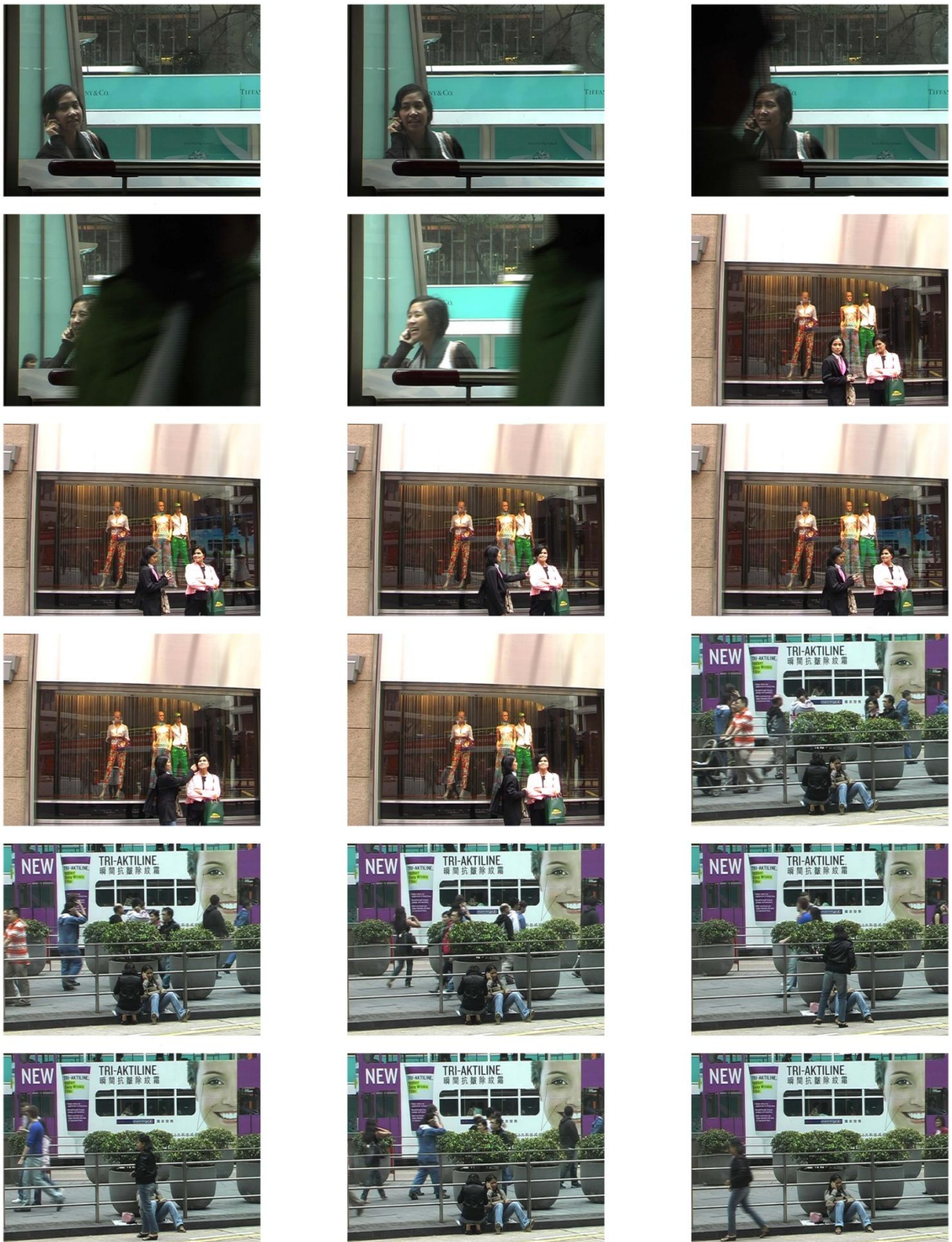
observações aquilo que, noutro texto, chamei de “pragmatismo asiático”⁹¹ na vivência da arquitetura e da cidade: esta verdadeira democracia do habitar daquilo que é público. Na Ásia, qualquer pessoa, independentemente do seu estatuto, raça, etnia ou aspeto, entra e usa o mais luxuoso dos espaços públicos: desde praças interiores entre edifícios, passagens aéreas entre prédios, até hotéis de cinco estrelas.

Este filme-instalação assume-se como um arquivo vivo, com pessoas, arquitetura e marcas, em acumulação e em excesso.



José Maçãs de Carvalho, “S/titulo (news)”, impressão ink jet, 85cm x 109 cm, Hong Kong, 2009.

⁹¹ Meu prefácio (p. 7) ao livro Jorge Figueira (2001), “2011 Macau”, Porto: Circo de ideias. Nesse pequeno texto sublinhava a liberdade que os habitantes dos prédios, na Ásia, têm na extensão do seu diminuto espaço da casa, colocando *gaiolas* nas varandas, quase até tocar no prédio vizinho, numa “visualidade potencialmente pós-moderna”.

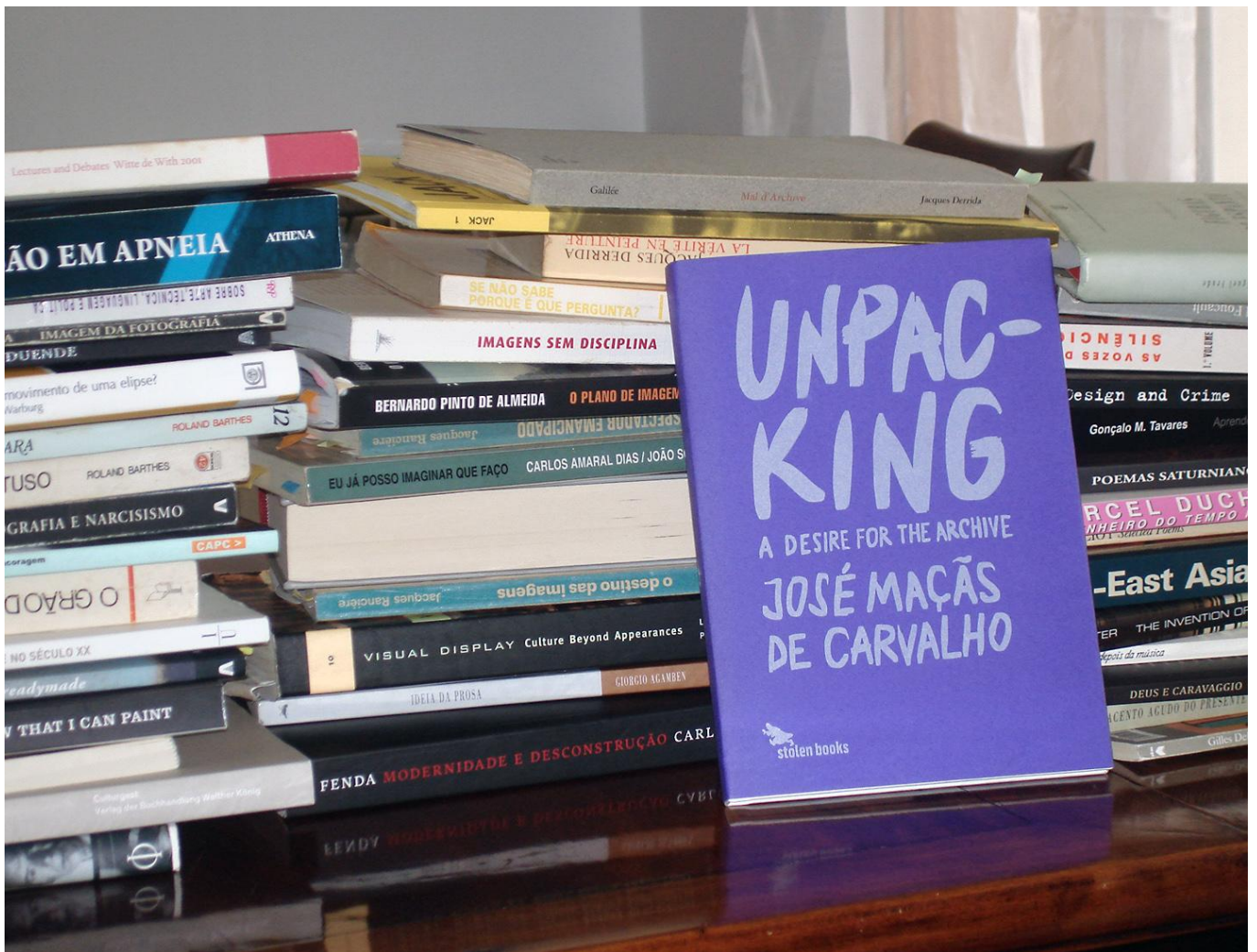


José Mações de Carvalho, "Arquivo e Democracia", stills do filme.



José Mações de Carvalho, "Arquivo e Democracia", stills do filme.

“Unpacking: a desire for the archive”, Edição Stolen Books⁹², 2014



⁹² <http://p3.publico.pt/cultura/livros/10796/stolen-books-os-livros-desta-editora-nunca-serao-best-sellers>

“Unpacking: a desire for the archive” é um livro de 72 páginas com muitas das fotografias mostradas, nos diversos momentos desta investigação. Fez-se uma edição de 50 exemplares totalmente manuscritos por mim. Os textos são citações da bibliografia usada ao longo desta investigação e analisam as problemáticas do arquivo, memória, imagem e fotografia, entre outras. Cada livro é diferente porque, em várias páginas as citações diferem e uma das páginas contém uma letra de uma canção, num total de cinquenta canções. Também uma outra página inicia-se com uma citação do filme “La Jetée”(1962), de Chris Marker, terminando a frase com uma lista de cinco palavras (num total de duzentas e cinquenta) terminadas em “ence”, a partir de “Ceci est l’histoire d’un homme marqué par une image d’enfance”, substituindo-se a palavra “enfance”.

Do ponto de vista da imagem, o livro organiza-se como um filme. Talvez um filme documental porque epitomiza, não só, um corpo de imagens mostradas durante quatro anos, mas também o método de trabalho e, neste, a importância da ideia de “montagem” na elaboração deste último *painel*. Em alguns momentos consegue-se ver, com nitidez, aquilo que se ensaiou em galeria: várias constelações de imagens aproximadas por analogia e dissemelhança.

Pode até começar a “ler-se” no meio ou pelo fim. Para melhor ver basta voltar atrás, no livro.

Há momentos construídos para serem vistos da direita para a esquerda: folheie-se as páginas 65, 63 e 62, 61 e 60, 56, 53 e 52, 51 e 50, 49 e 48, por esta ordem, da direita para a esquerda (de resto, como, muitas vezes, pegamos num livro e o desfolhamos displicentemente) e repare-se que o ponto de fuga, nestas fotografias, está à esquerda e as figuras dirigem o seu olhar para esse fora-de-campo.

O livro começa com imagens em grelha, em prova-de-contacto, naquilo que esta representa de mais primordial e privado. Aquilo que só o autor vê e tem acesso. Servem, normalmente, mais como provas de trabalho para verificações técnicas (focagem, qualidade da luz, limpeza do negativo, etc) e um pouco para análise conceptual. Aqui, naturalmente, servem para sinalizar, *à priori*, que estamos perante um arquivo fotográfico e que a *grelha* (começa por sê-lo na forma da prova-de-

contacto: a primeira materialização da imagem, em papel, porventura uma vontade inicial para arquivar) se expande para além da contenção do “contacto”.

Da página 3, 4 e 5, a prova-de-contacto, que por si já remete para a ideia de “janela” (pelo contorno negro em volta de cada fotografia), passa-se para um conjunto de fotografias (algumas apresentadas em exposição na parede frontal da galeria e no “atelier”) que contém, em si, outras imagens a que, noutro passo deste texto chamámos *ecrãs* (p. 6,7,9, 10 e 11, 12 e 13,). Da interioridade deste conjunto passamos, a uma grelha cinematográfica (p.15), e para lugares urbanos marcados pela presença da “palavra-marca” (p. 14 a 20). Em *jump cut*, depois de um rápido vislumbre de um para-brisas traseiro, protegido por duas cortinas com a imagem de Marilyn Monroe, (a lembrar-nos que, estamos no reino da imagem, mesmo numa agitada rua da pequena Bissau, em 1991) o “filme” passa para um conjunto esfíngico, com figuras de postura rígida, umas humanas outras estátuas: de Vladimir Lenin, a Michael Jackson e ao Super-Homem, até um agente da Polícia Marítima e Fiscal de Macau.

Chegados, então ao centro do livro encontramos um conjunto de imagens, com o formato de prova-de-contacto, naquilo que, atrás já nos referimos, como uma indexação arquivística, a partir de palavras e textos. Algumas destas citações estavam manuscritas nos painéis do “atelier”, outras estavam já cifradas. Neste caso cada imagem tem uma ou mais palavras seguida da sigla de compressão digital (tif ou jpeg) criando, a sua leitura, um sentido textual. Como já tínhamos verificado (nos conjuntos de imagens da parede direita da galeria) estas fotografias surgem como superfície do arquivo que resulta desta investigação e são duplamente valiosas: podem existir assim, dar a ver-se somente nesta grelha quase-obra, quase prova-de-contacto (como se fosse um documento por avaliar), ou prestarem-se a novas constelações em ligação com outras imagens e outros textos, ou ainda capazes de se expandirem (ampliarem e emoldurarem) quantas vezes for necessária a sua presença, em rede de hiperligação, numa assunção do carácter reprodutível da natureza do fotográfico. É, pois, um arquivo em aberto, como Umberto Eco (1991: 47) fala na obra que “ permanece inesgotada e aberta enquanto *ambigua*”, que habita “...um mundo fundado sobre a ambiguidade, quer no sentido negativo de uma

carência de centros de orientação, quer no sentido positivo de uma contínua revisibilidade dos valores e das certezas.”

Outros ensaios são experimentados, como nas páginas 40 a 45, por onde passam fotografias que sublinham o instante da imagem, em viagem, com corpos em movimento e se observa o “frame-a-frame” do negativo fotográfico.

A página 47 é importante porque marca uma espécie de pausa narrativa, suspendendo a velocidade da montagem: a imagem mostra um grupo de pessoas, em 1997, “espantados” com uma fotografia *polaroid*, certamente fascinados pela instantaneidade da imagem, na sua fisicalidade, muito antes da proliferação da imagem digital.

Toda a página 46 e a parte inferior é profusamente manuscrita com citações de Alla Sekula sobre a não-neutralidade do arquivo, sublinhando o poder do arquivo a partir do seu carácter acumulativo e relector e também a sua capacidade de criar uma linguagem que garante o reforço desse poder; Marcel Proust numa reflexão sobre uma imagem de Veneza feita por Ticiano em confronto com uma vulgar fotografia do mesmo lugar; Roland Barthes falando da fotografia como reminiscência inspirado nas palavras de Proust quando, a partir do gesto de se baixar para desapertar as botas, teve uma memória involuntária que lhe trouxe a nitidez da imagem da sua avó; Susan Sontag numa análise crítica da ideia que Proust fazia da fotografia - um instrumento da memória - , denotando a falha em não ter percebido que a fotografia era muito mais um substituto ou uma invenção da memória; Maria Filomena Molder (1999: 41), a propósito da coleção de citações de Walter Benjamin, nesse projeto arquivista por acabar (o Livro das Passagens), refere-se-lhe como um impulso desesperado (capaz de recriar a unidade narcísica perdida num tempo conturbado, marcado pelo seu divórcio e pela fuga ao nazismo) e escreve que esta vontade de colecionar citações é “viver sempre por outro”.

Também a frase inicial do filme “La Jetée”, da qual se substituiu a palavra “enfance” por, no meu exemplar, “absence, ambivalence, coincidence, confidence, évidence, impotence...” num gesto manifestamente acumulativo e sonoro (aliás, chegado ao 50º exemplar *esgotam-se* e acumulam-se as 239 palavras terminadas em “ence”, na língua francesa).



José Maçãs de Carvalho, "Unpacking: a desire for the archive", página 50 e 51.

Abruptamente, passa-se de um campo africano, onde se enrola um longo novelo amarelo, para uma rua urbana asiática atravessada por uma mulher-de-amarelo e logo surgem duas panorâmicas marcadas por dispositivos da visão, pelo próprio olho humano e pela tradução corporal desse mesmo olhar. Naquela com um guitarrista em primeiro plano, o texto manuscrito é sempre a letra de uma canção (no exemplar aqui reproduzido é "Charlie don't surf", de 1980, da banda irlandesa Clash); na outra fotografia, (que pela tonalidade luminosa pode ser o reverso da anterior) marcada pelo aparato ótico (três *visões*), para além de uma citação sobre as questões emergentes nesta investigação (neste caso uma analogia, de Allan Sekula, do arquivo com a mina de carvão: "não é da natureza que sai o saber mas sim da cultura".), algumas vezes a página da direita contém um título de uma fotografia ou de uma pintura (neste exemplar tem dois títulos: "Picture from women", 1979, Jeff Wall e "Sheila", Leech Lake, Indian Reservation, Minnesota, 2000, Alec Soth) de

forma a criar uma aparente correlação entre a imagem e o título, que afinal exhibe o nome de um autor que não o autor desta fotografia. Os títulos obrigam, na maioria dos casos, a uma leitura narrativa, e é nesta predisposição interpretativa que atua a fricção que aqui se ensaia. Até porque, neste exemplar específico, (noutros a relação não é tão tensa) os dois títulos *falam* da mulher e de uma mulher que bem poderia corresponder às mulheres da imagem, colocando-se assim o espetador num campo visual tenso, por via desta interferência linguística que é potencialmente imagética. Também é esse o valor destes *títulos*: acrescentar *imagem* à imagem. Se, para algumas pessoas, estes títulos trazem imediatamente a imagem que lhe corresponde, para outros traz, certamente, uma imagem latente, em construção, a partir do valor denotativo das palavras no título e do conhecimento dos respetivos autores (com certeza, com níveis diferentes de profundidade), embora possa, para outros, (que desconhecem de todo o universo de que falamos) ser uma forma de colocar em relação, em filiação esta fotografia com as imagens a que correspondem os títulos, em jeito de apropriação ou homenagem, podendo provocar, em qualquer dos casos, a vontade de dispor em presença as três imagens. Certo é que, para nós, estes títulos têm o mesmo valor de uma citação, porventura mais imagéticos, povoando o nosso trabalho de imagens em potência.

João Silvério (2014:2) na apresentação do livro refere a proximidade com a biblioteca de Warburg, pelas anotações manuscritas e também pela imagem dos intervalos entre as imagens, onde caberão essas notas e sugere que

“ a sua leitura requer uma proximidade, diria até uma disponibilidade para criar uma relação íntima com este objeto onde reside (será o seu domicílio?) a lógica fragmentária do arquivo infinito de José Maçãs de Carvalho.”

Na verdade, um arquivo como o este é marcado pela ordem do caos mais do que por uma lógica de ordenação. As imagens, pela sua pregnância polissémica, estão em agitação permanente, à espera de relações por vir: de outras imagens e de outros textos.

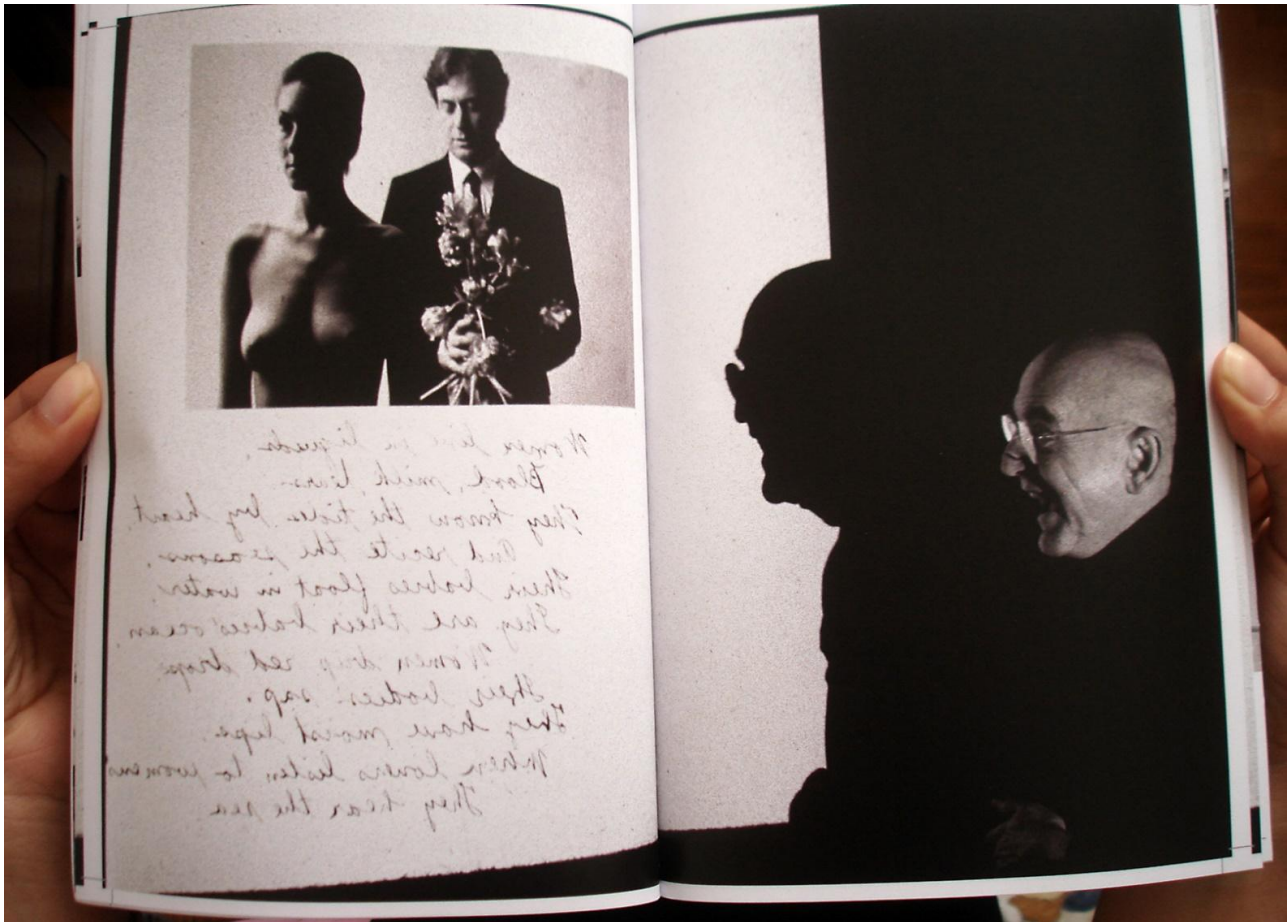


José Maçãs de Carvalho, “Unpacking: a desire for the archive”, página 38 e 39.

Um livro traz sempre consigo uma ideia de acabamento, de desenlace, melhor, uma pulsão de finitude e uma vontade de sentir uma tarefa que se fecha. Daqui, onde vejo, à distância, o livro, não vejo um exemplar reproduzido tecnicamente dezenas de vezes, um igual ao outro. Cada um destes “Unpacking...” é diferente do outro, por razões objetivas, (de que já falamos) por terem conteúdos diferentes, mas também porque cada um regista na sua *pele* a contingência de uma escrita manuscrita, nunca igual. É uma escrita marcada pelo cansaço, pelas falhas da repetição. Escrever estes 50 livros, é escrever 50 vezes: não só um livro, mas 50 livros, literalmente.

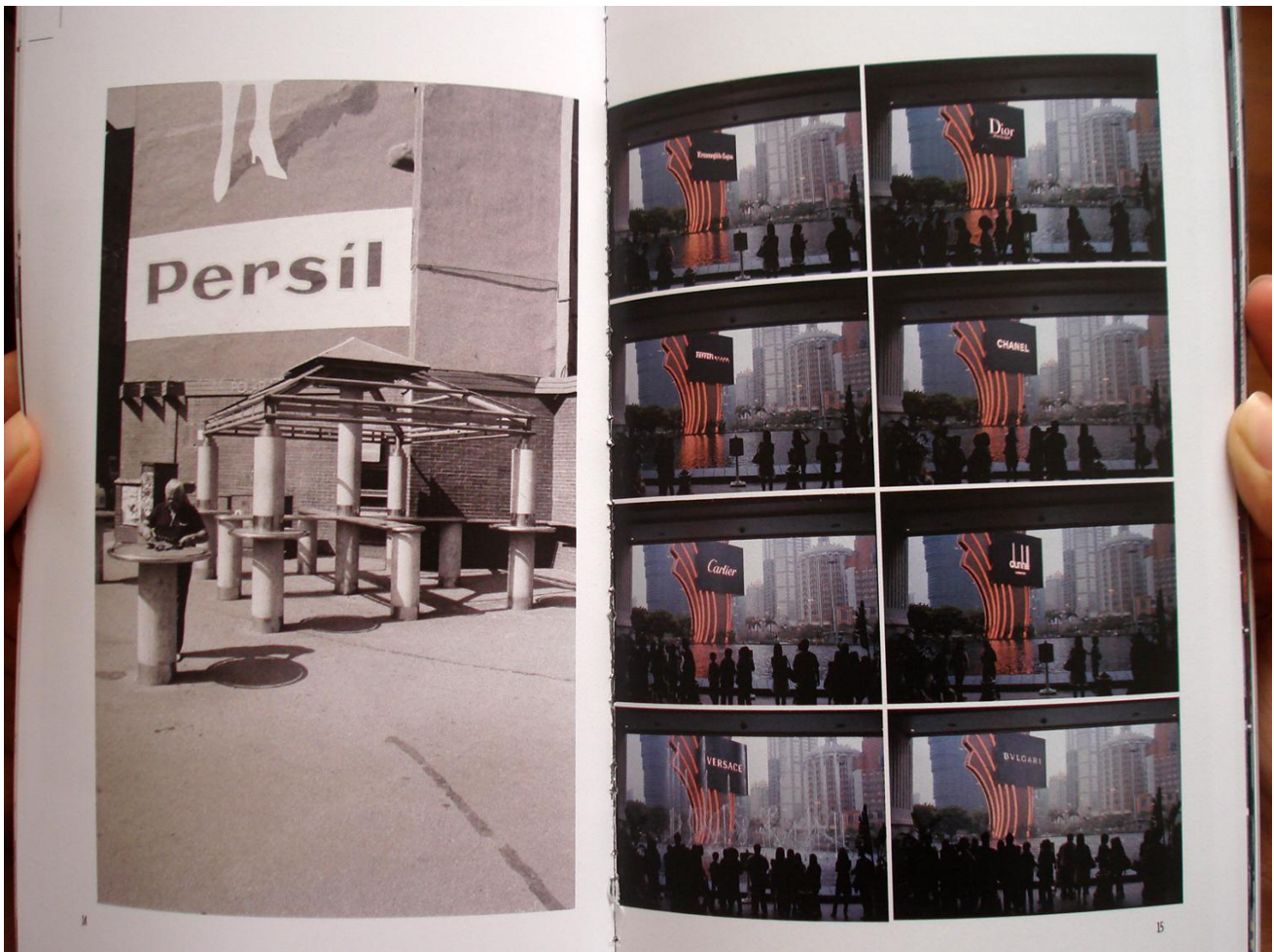
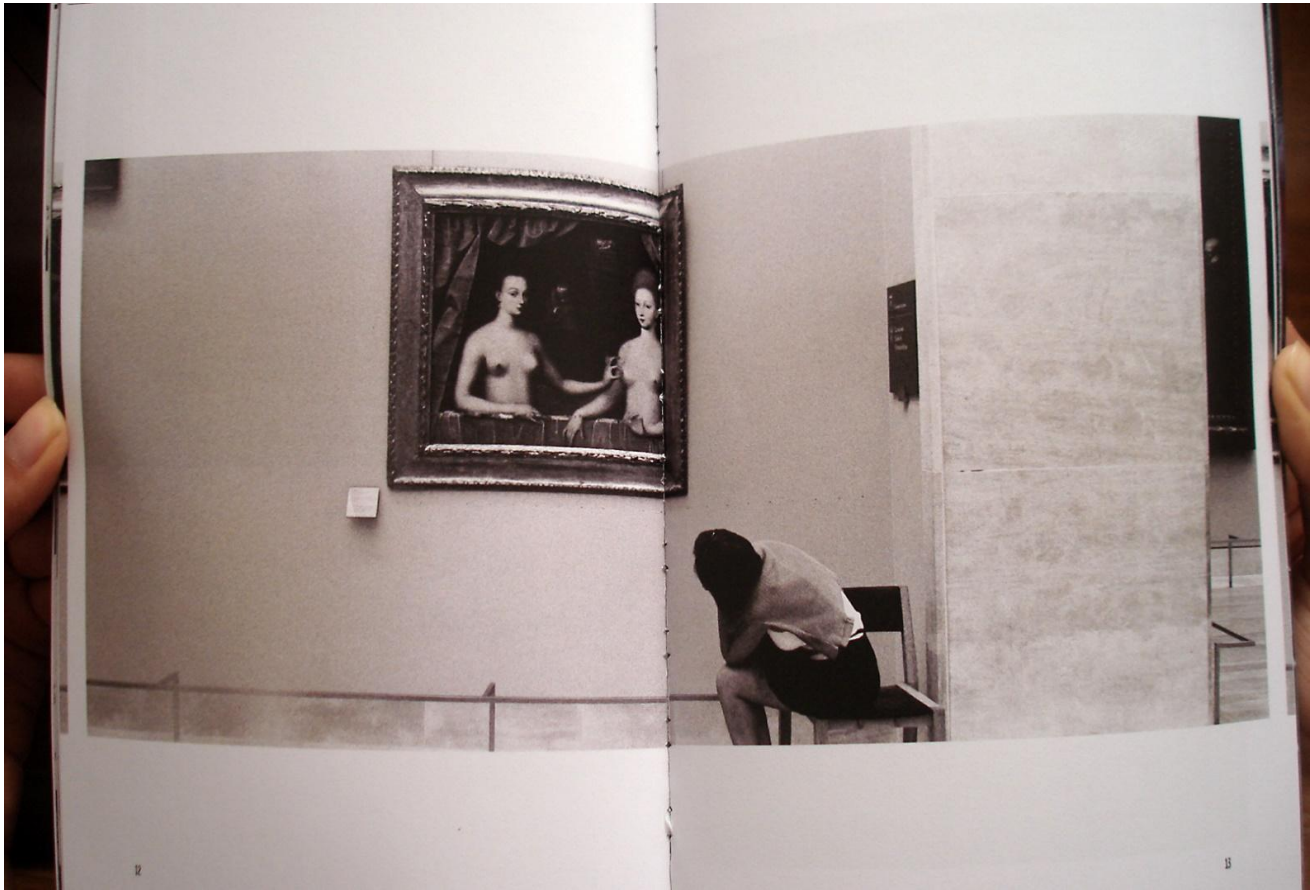
É de uma peregrinação que se trata, pelo esforço, pela fisicalidade, por *piedade* pela facilidade com que, aparentemente, se fizeram as fotografias, mesmo que saibamos que muitas foram feitas depois de se percorrerem 18 000 quilómetros, num fuso horário próximo dos antípodas, no fim de grandes *caminhadas*, num período de cerca de 25 anos.

Se o arquivo já tem uma tonalidade fragmentária, aqui reforça-se, porque nunca ninguém poderá ver (ler) estes 50 livros que agora já estarão arrumados nas estantes de cada um dos compradores. Nunca ninguém saberá quais as 50 canções que nele se *arrumam*. Nem mesmo as palavras terminadas em “ence” obedeceram à lógica da ordem de dicionário: este arquivo está também incompleto porque há outras homófonas terminadas em “ance”. Mais do que atribuir a cada livro uma aura de objeto único, com valor de mercadoria, é de cinquenta fragmentos que falamos, para sempre *estilhaçados* e perdidos.

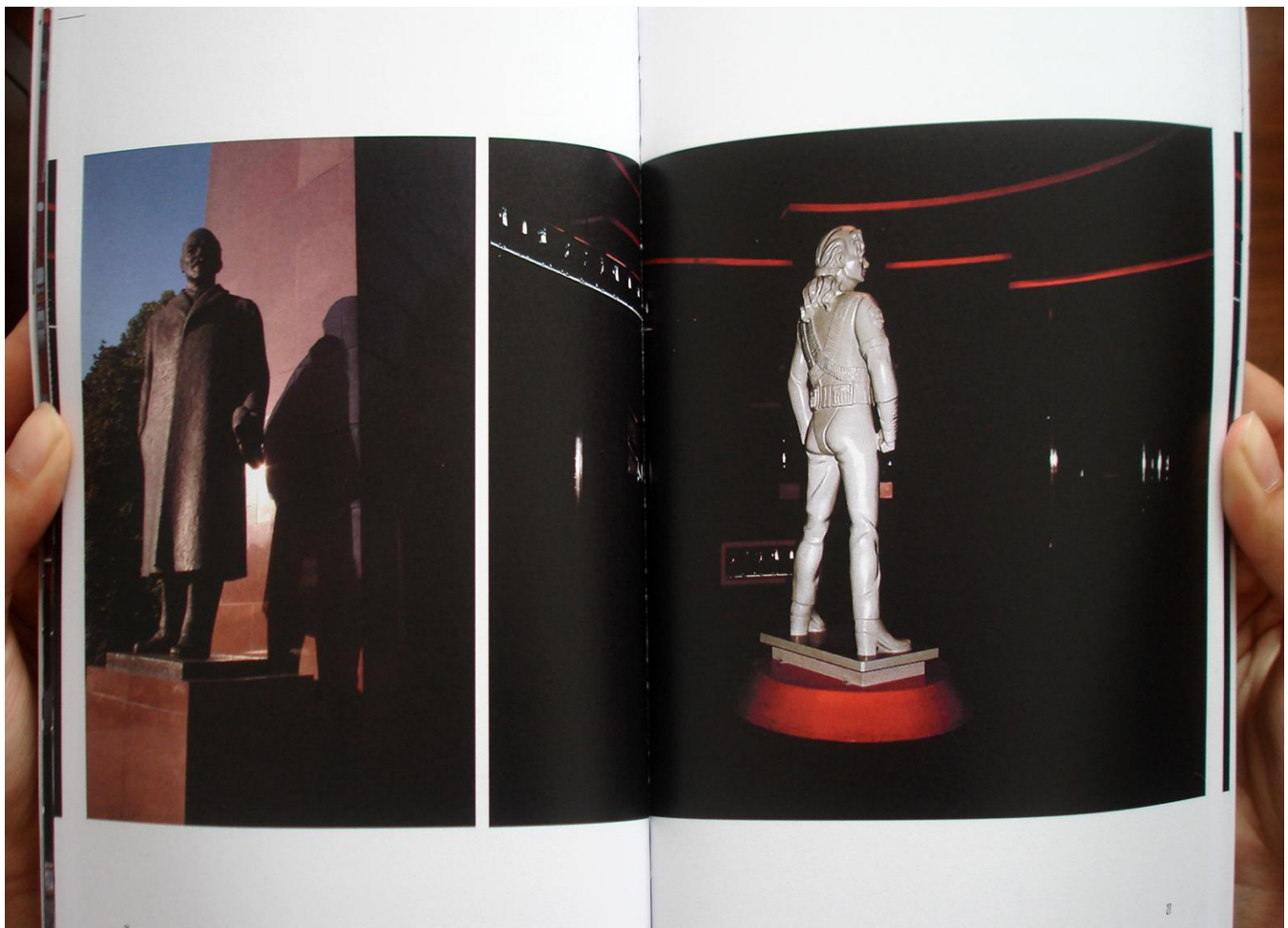


Páginas 4-5 e 6-7

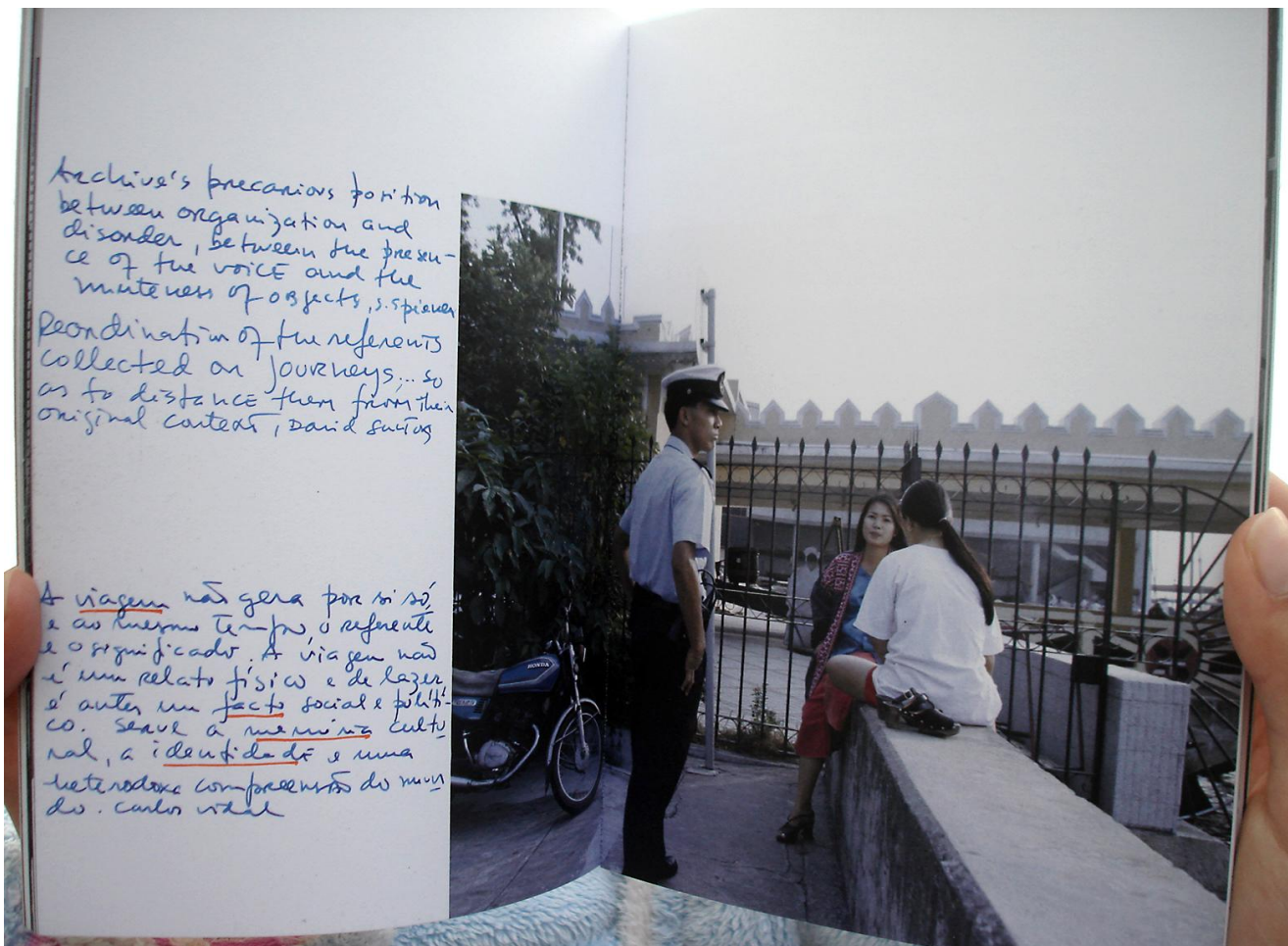
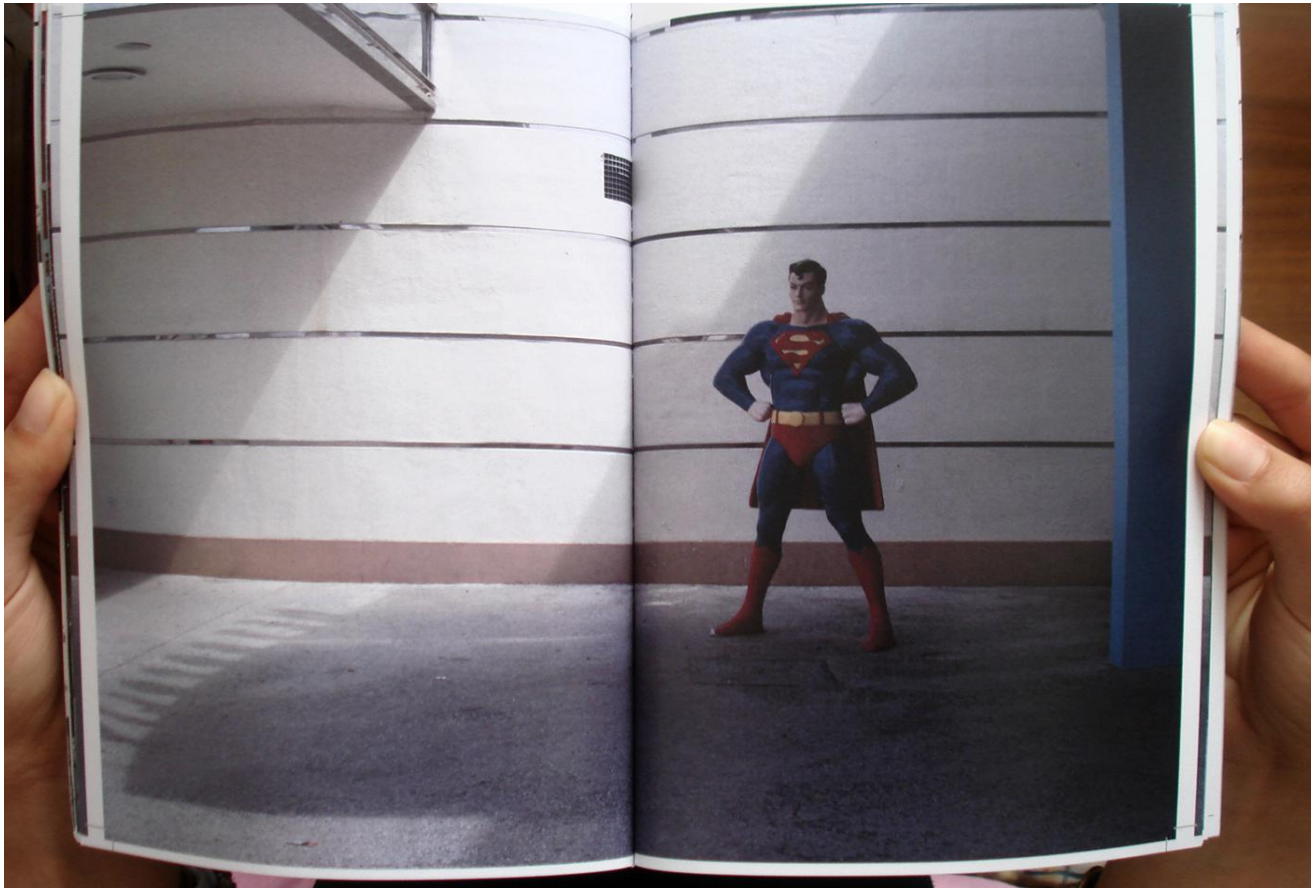




Páginas 12-13 e 14-15

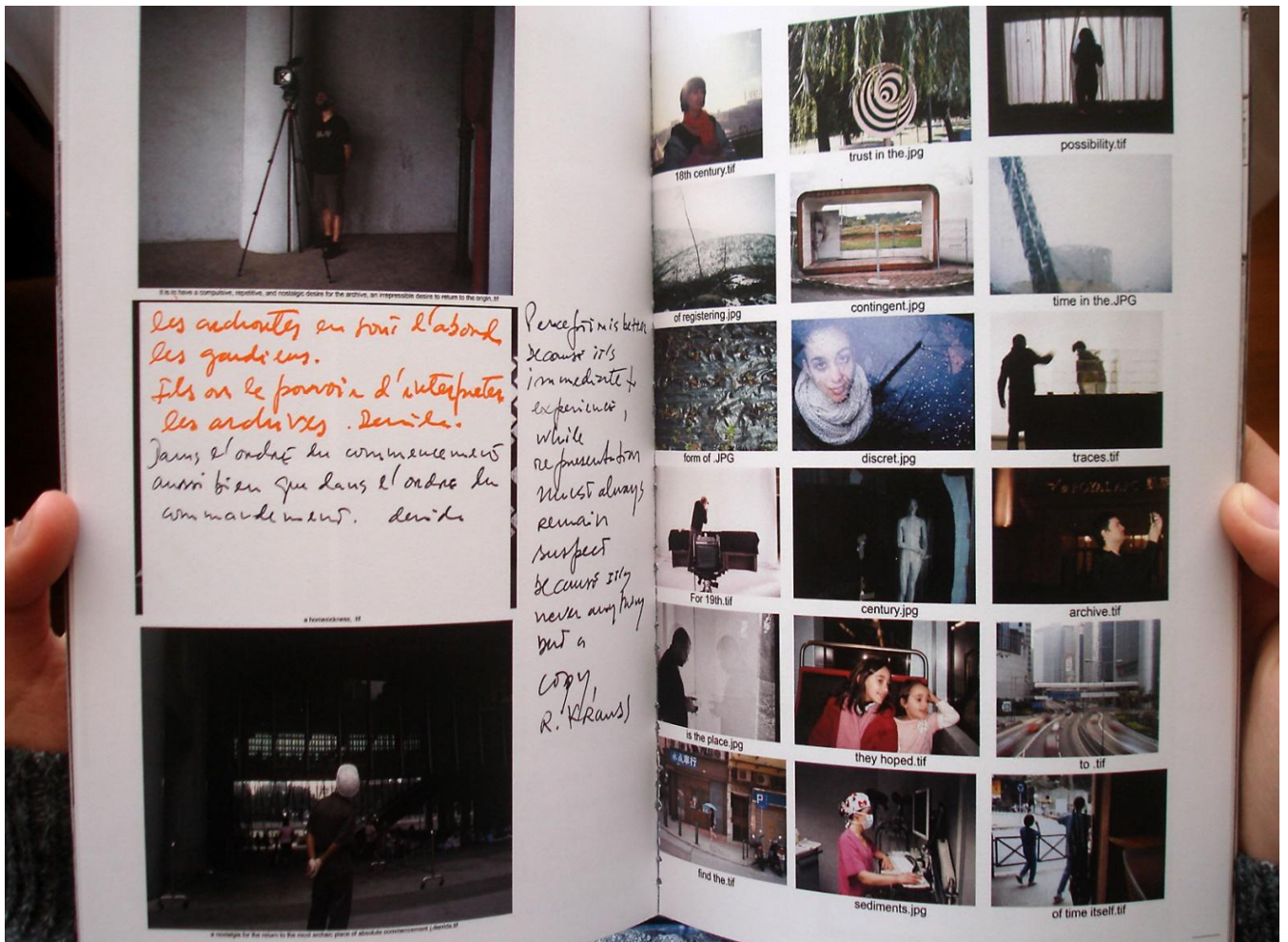


Páginas 16-17 e 26-27



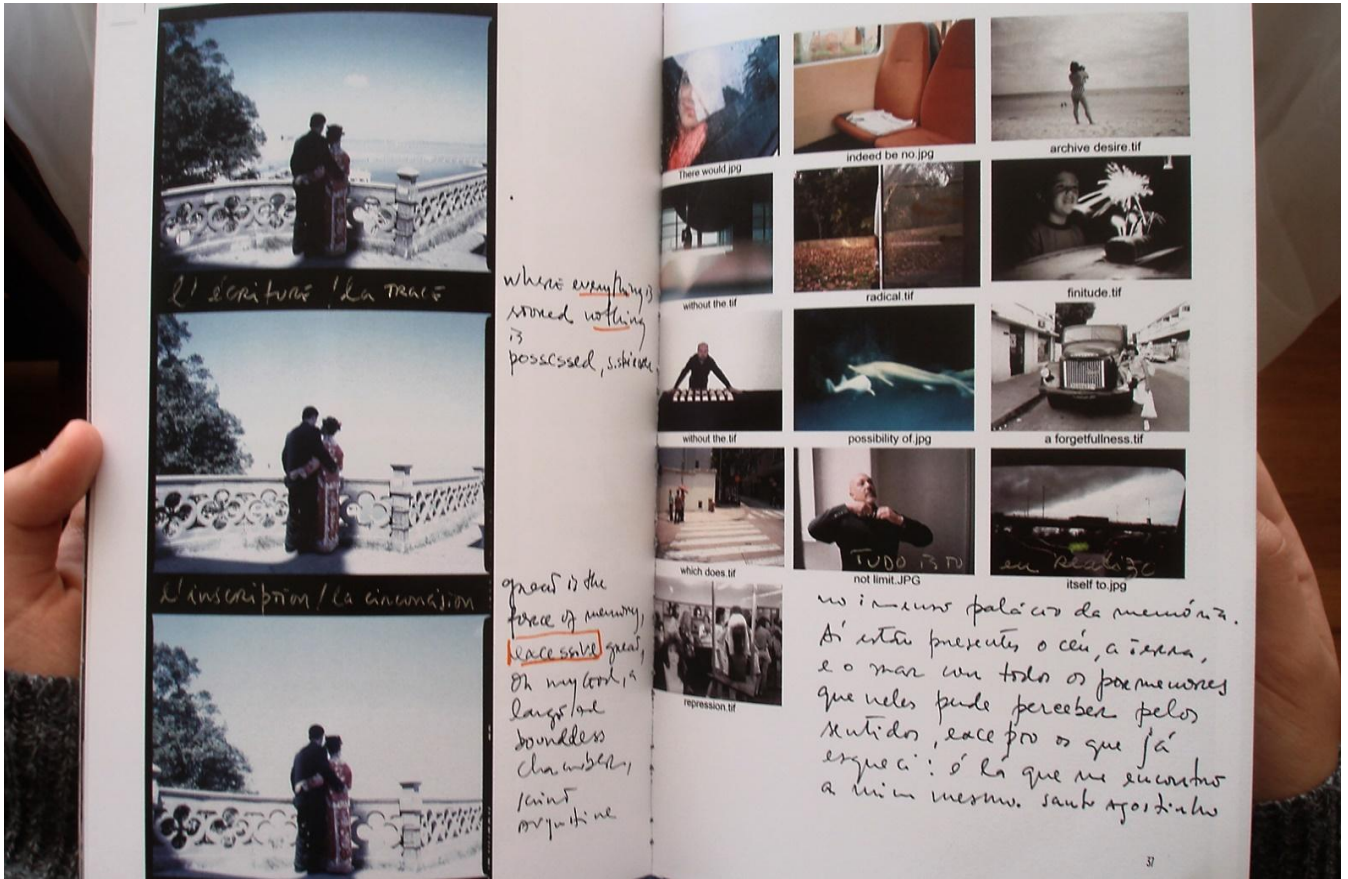


C'est ainsi dans cette domination, dans cette assignation à demeure, que les archives adieu la demeure... marque ce passage institutionnel du privé au public, ce qui ne vient pas toujours de ce qui se cache au non-secret. Jacques Derrida.



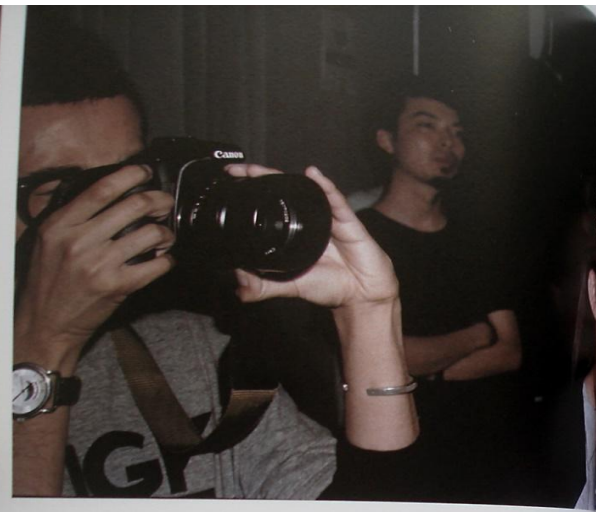
les archives au point d'abandon les gardiens. Ils ont le pouvoir d'interpréter les archives. Derrida. Dans l'ordre du commencement aussi bien que dans l'ordre du commencement. Derrida

Perception is better because it's immediate to experience, while representation must always remain suspect because it's never anything but a copy, R. Krauss!



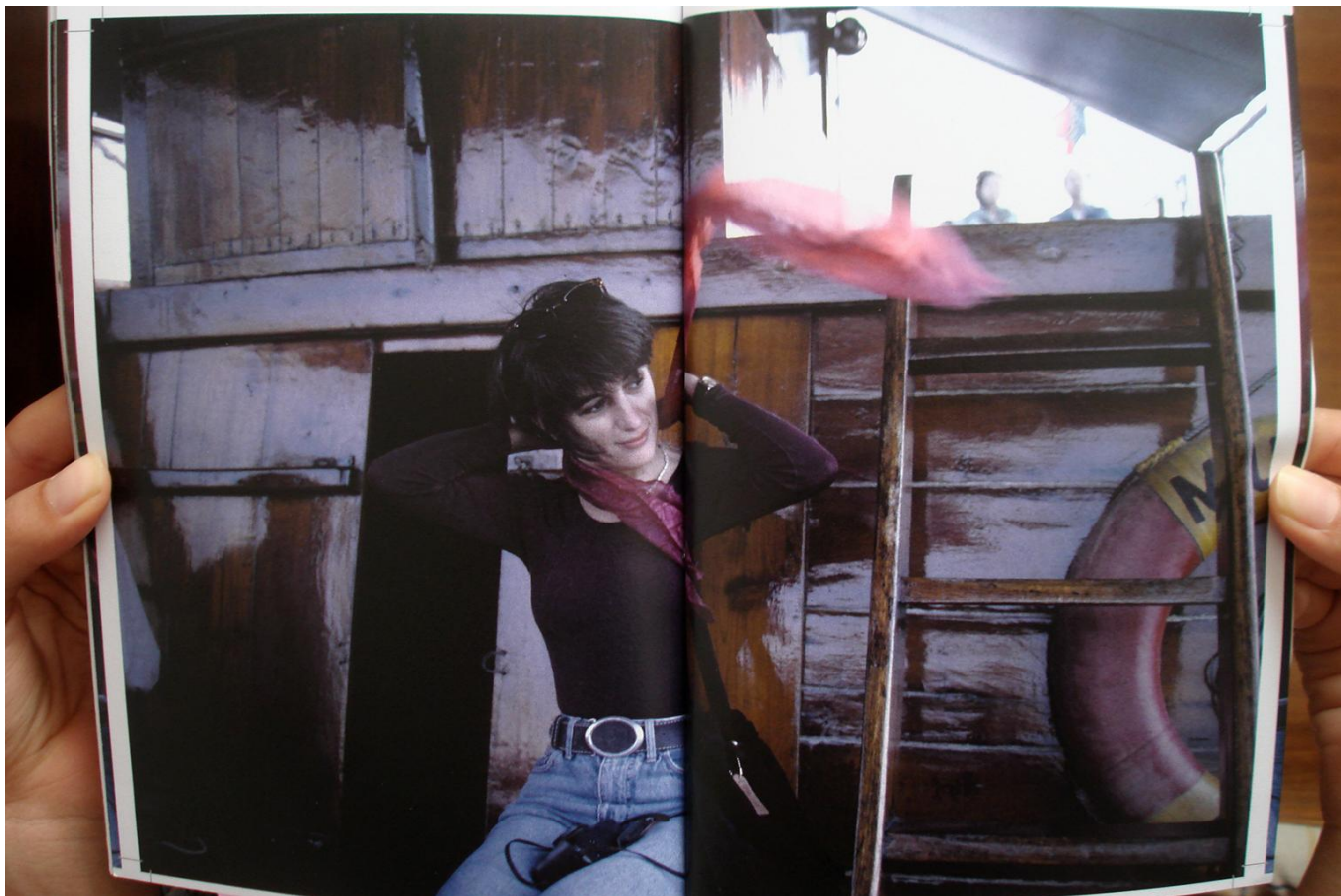


Charlie don't surf and we think he should
 Charlie don't surf and you know that it ain't ^{good}
 Charlie don't surf for his hamburger wares
 Charlie's gonna be a wallpaper star
 Everybody wants to rule the world
 Must be something we get from birth
 One truth is we never learn
 Satellite will never space burn
 "the clash"



Archives are not coal mines: meaning
 is not extracted from nature, but
 from culture ... the archive constitutes
 the paradigm or iconz system in
 which photographs & statements
 are constructed, Allan Sekula.

"Pictures for women", 1979, Jeff Wall
 "Sherlock", Leech Lane Indian Reservation,
 Minnesota, 2000, Alec Soth



Páginas 66-67 e 68-69



cairo.tif



florence.tif



gand.tif

budapest

In my
memory of
have visit
And, yet
There.
Karin



budapest.tif

In my mind I hold the
memory of the countless times I
have visited La Giota.
And, yet I have never been
there.

Abilio Hernandez

Conclusão

Conjugar a investigação teórica com a prática artística faz sentido se o propósito conflui num objeto de estudo.

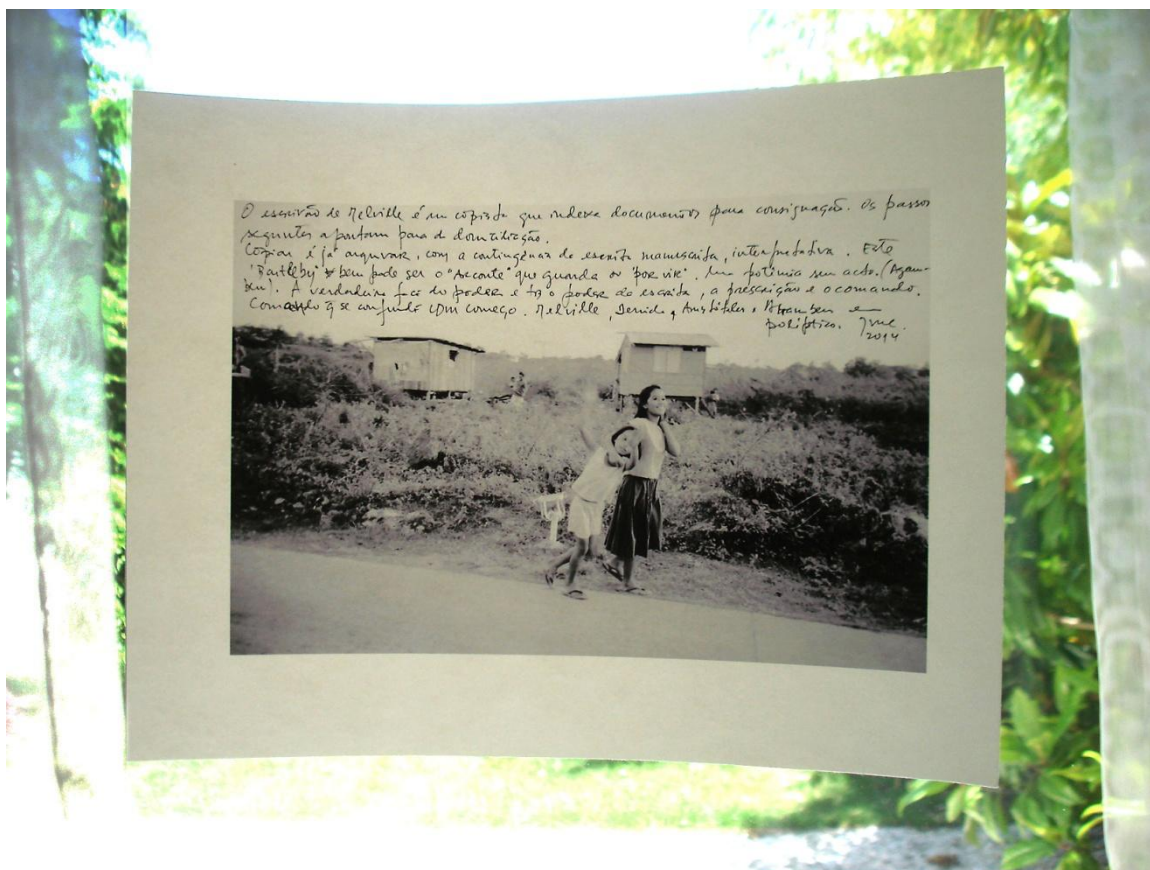
A dificuldade maior para um artista (pelo menos neste caso) consiste em separar rigidamente ambas as práticas, já que alguma da *fundamentação* usada na primeira parte desta tese, para além de ser especificamente teórica (Derrida, Foucault, Warburg, Benjamim, Buchloh, Agamben e outros), também toma obras de arte como construções enformadoras das problemáticas que, de algum modo, se tem projetado na minha prática artística.

Essa primeira parte, a que poderia chamar “o-meu-estado-da-arte” (*my own private state of the art*), ao justapor conceitos teóricos sobre arquivo, imagem e memória ao lado da análise de obras de Kabakov, Boltanski, Warhol, Nolan, Borges, também as minhas próprias obras, com incidência para um *antes-do-doutoramento*, põe em andamento aquilo que foi a metodologia nos projetos práticos em torno do arquivo. Essa aproximação de obras estritamente vindas do domínio das artes visuais (Kabakov, Boltanski) com outras de áreas tão diversas como “Funes”, o conto de Jorge Luís Borges, o filme “Memento”, assim como o meu filme “Aujourd’hui maman est morte” ou o projeto de *desacumulação* “Democracia e Imagem” e, também, obras que se colocam numa zona de fronteira entre o documento e a arte, como o “Atlas” de Gerhard Richter ou as “Times Capsules” de Andy Warhol, fazem desta tese uma espécie de mosaico, ou melhor, atlas no qual tudo é matéria potencialmente teórica e simultaneamente visual.

Na segunda parte desta dissertação, apesar dos objetos em análise serem obras que se inscrevem, com clareza, no domínio das artes visuais, (até porque a cada uma das partes corresponderam exposições em lugares de arte, para além de ter sido publicado um livro) pareceu importante que, ao correr do texto, outros conceitos teóricos sobre imagem, arquivo, memória, história, de outros autores e dos mesmos fossem chamados a *intervir* para esclarecer as minhas próprias obras.

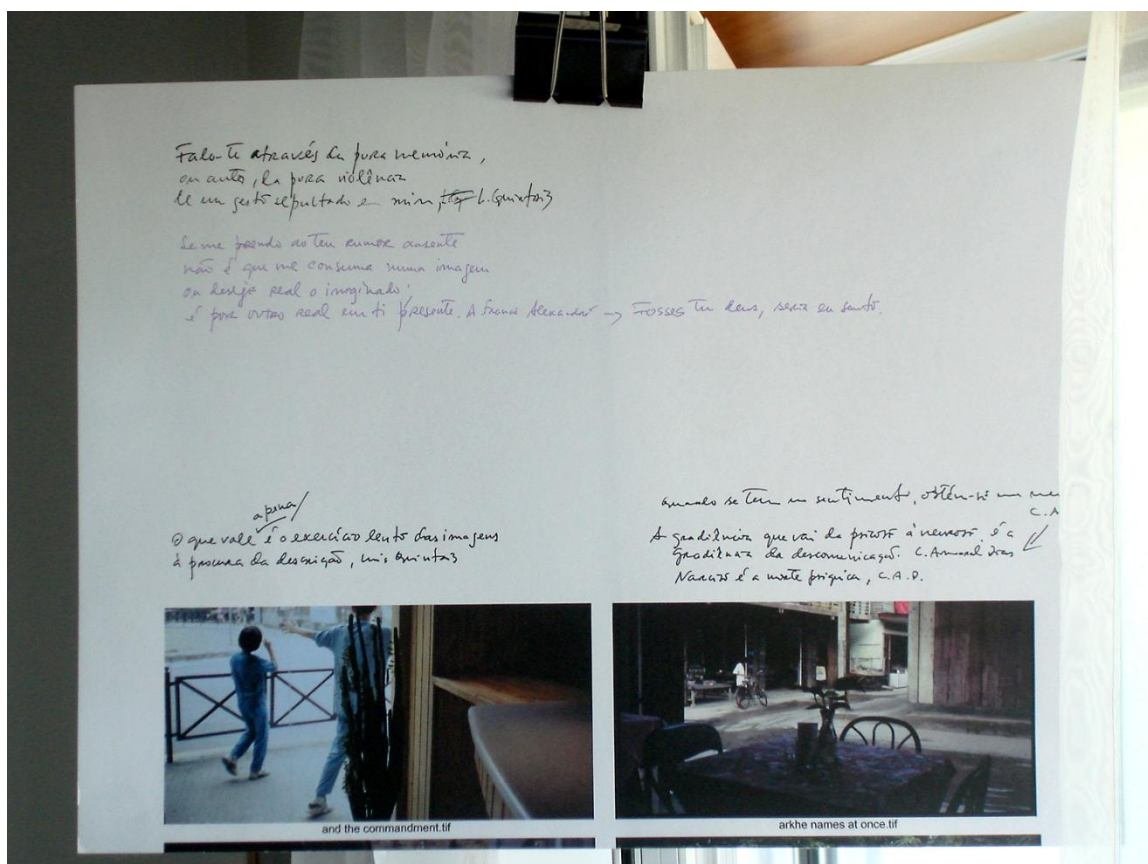
Assim, se justifica que surjam na segunda parte, de forma mais extensiva, por exemplo, pensadores tão importantes para a matéria da imagem e do arquivo, como Roland Barthes, Didi-Huberman ou Jacques Rancière. Entendeu-se que as suas considerações se tornariam mais claras aplicadas na interpretação das minhas obras feitas no período do doutoramento. Igualmente, em paralelo com a importância fulcral de uma obra literária como “Funes”, se encontra na segunda parte, um outro conto sobre a expressão pública do poder, ou não, de arquivar, na figura de “Bartleby”, de Melville, que acaba por ser uma *sombra* tutelar, digamos, em toda a investigação prática.

Foi, então, neste vaivém de conceitos e de autores, obras e ideias, que se fez esta tese, na procura de uma linha narrativa que a colocasse exatamente num caminho contíguo, entre a prática artística e a *prática* teórica, entendidas no seu dinamismo hermenêutico, numa espécie de painel warburgiano onde acredito que todos os autores e obras se encontram em *boa vizinhança*.



José Maçãs de Carvalho, “Arquivo e Domicílio”, fotografia e texto manuscrito da minha autoria , 24 cm x 30 cm, prova de ensaio.

Uma nota final para dizer que, por motivos vários, – contenção narrativa, eficácia comunicativa, extensão do texto e prioridade nas escolhas – muitos autores e obras ficaram excluídos desta investigação. Como em todos os campos do saber, também na arte selecionar implica excluir, na certeza que, de algum modo e noutro tempo, regressarão, corporizando “...esta alternância de estupefacção e de lucidez, de descoberta e de perda, de paixão e de acção (que) constituem o ritmo do estudo.” (Agamben 1999: 54)



José Maçãs de Carvalho, “Arquivo e Domicílio”, fotografia e textos de Luís Quintais, António Franco Alexandre e Carlos Amalal Dias, 24 cm x 30 cm, prova de ensaio.

Bibliografia

Agamben, Giorgio (1993), "A comunidade que vem", Lisboa: Presença.

Agamben, Giorgio (1999), "Ideia da Prosa", Lisboa: Edições Cotovia

Agamben, Giorgio (2009), "What is an apparatus? and Other Essays ", Stanford, California: Stanford University Press.

Agamben, Giorgio (2011), " A imagem imemorial", in "Lighten Up, João Onofre", Coimbra: CAV.

Araujo, Margot (2014), "José Maças de Carvalho, Archive et domicile" in "L'Oeil de la photographie: Le magazine quotidien de la photographie", edição de 27 de Fevereiro de 2014, <http://www.loeildelaphotographie.com/fr/2014/02/27/exposition/24312/jose-macas-de-carvalho-archive-et-domicile> , acedido em 02/03/2014.

Arendt, Hanna (1968), "Introduction - *Walter Benjamin: 1892-1940*" in Walter Benjamin, "Illuminations", New York: Schocken Books, 2007.

Augé, Marc (1994) "Não-lugares. Introdução a uma antropologia da sobremodernidade, Lisboa: Bertrand

Babo, Maria Augusta (2009), "Escrita, Memória, Arquivo", in Revista de Comunicação e Linguagens, "Escrita, Memória, Arquivo", nº 40, Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2009.

Baltazar, Maria João (2009), "O olhar moderno – a fotografia enquanto objecto e memória", Matosinhos: ESAD.

Bann, Stephen (1995), "Shrines, curiosities, and the rhetoric of display", in Cooke, Lynne e Wollen, Peter (editores), "Visual Display, Culture Beyond Appearances", Seattle: Dia Center for the Arts, Bay Press, 1995.

Barthes, Roland (1977), " O grau zero da escrita", Lisboa: Edições 70.

Barthes, Roland (1980), " A Câmara Clara", Lisboa: Edições 70.

Barthes, Roland (1984), " O óbvio e o obtuso", Lisboa: Edições 70.

Borges, Jorge Luís (1998), "Obras Completas: 1923-1949", Lisboa: Teorema.

Benjamim, Walter (1992), "Sobre Arte, Técnica, linguagem e Política", Lisboa: Relógio de Água.

Bragança de Miranda, José (2002) , "As imagens no início" in "Revista Semear", nº 6, Rio de Janeiro: Cátedra Padre António Vieira de Estudos Portugueses da PUC. http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/6Sem_03.html acedido a 24-06-2010

Bragança de Miranda, José (2003), "Breve reflexão acerca do especular", in http://rae.com.pt/jbm_espelhos.htm

Buchloh, Benjamin (1998), "Fotografar, olvidar, recordar: fotografía en el arte alemán de posguerra" in "El nuevo espectador", (org.) José Jiménez, Madrid: Fundación Argenteria - Visor, 1998, p. 61-78

Buchloh, Benjamin (1999), "Gerhard Richter's Atlas: The Anomic Archive", in October, MIT Press, Vol. 88, Massachusetts, 1999, págs 117-145

Carvalho, José Maçãs de (2000), "Objectivação e Ancoragem 2", Coimbra: CAPC.

Carvalho, José Maçãs de (2006), "Imagens da Fotografia", Lisboa: artecapital. <http://www.artecapital.net/opiniao-29-jose-macas-de-carvalho-imagens-da-fotografia>

Confino, Alon (1997, "Collective Memory and Cultural History: Problems of Method", in "American Historical Review", University of Chicago Press, Indiana, 1997, págs. 1386-1403

Damásio, António (2014), entrevista, in "Fronteiras do pensamento", Instituto CPFL-Cultura, acedido a 27/03/2014 http://www.youtube.com/watch?v=n_g5vhzKaZQInstituto

Deleuze, Gilles (1996), "O mistério de Ariana", Lisboa: Vega.

Derrida, Jacques (1995), "Mal d'Archive: une impression freudienne", Paris: Galilée

Derrida, Jacques (1995), Archive Fever: A Freudian Impression, translation by Eric Prenowitz, Baltimore, The Johns Hopkins University Press

Didi-Huberman, George (2013), " Atlas ou a Gaia Ciência Inquieta", Lisboa, KKYM+EAUM.

Eco, Umberto (1991), " A obra aberta", S. Paulo, Edição Perspectiva.

Eco, Umberto (2005.), "A Misteriosa Chama da Rainha Loana", Lisboa: Difel.

Ffrench, Patrick (2006) 'Pathology of the Photogram' in *Film Philosophy*. v. 10, n. 2, pp. 23 – 30.

Foster, Hal (2003), "Art and Archive", pags. 65-143, in "Design and Crime (and other diatribes)", Verso, London/New York, 2003

Foucault, Michel (1967), "Des espaces autres" in Empan, "Espaces du social et du soin", 2004, (nº54), Paris: Eres, p. 12-19.

Foucault, Michel (1967), "De Outros Espaços", conferência de 1967, tradução de Pedro Moura, em http://www.virose.pt/vector/periferia/foucault_pt.html, acedido em 20/01/2011.

Foucault, Michel (1995), " O que é um autor", Lisboa: Veja.

Foucault, Michel (1999), "As palavras e as coisas : uma arqueologia das ciências humanas", São Paulo : Martins Fontes Editora, 1999.

Foucault, Michel (2001), "Michel Foucault explique son dernier livre" in Michel Foucault, "Dits et écrits, I : 1954-1969", Paris: Galimard.

França, Carlos (2012), "Modernidade e desconstrução", Lisboa: Fenda Edições.

Godard, Jean-Luc, "Histoire(s) du Cinéma (1988-98)", Edição Video Artificial Eye, 2008.

Guerreiro, António (2000), " O Acento Agudo do presente", Lisboa: Cotovia.

Guerreiro, António (2012), " O Pathosformel e a imagem dialéctica: correspondências entre Warburg e Benjamim", in Anabel Mendes (org.), "Qual o tempo e o movimento de uma elipse? Estudos sobre Warburg", Lisboa: Universidade Católica Editora, 2012.

Guerreiro, António (2006), "Enciclopédia e Hipertexto. O livro" em <http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/plano-livro.htm>

Haskins, Ekaterina (2007), "Between Archive and Participation: Public Memory in a Digital Age" in "Rhetoric Society Quarterly, 37", p. 401-422.

Hernandez, Abílio (2013), "Skin and stone, body and city" in "Jack -Journal on Architecture and Cinema", Porto: Ed. AMDJAC, Fall 2013, p.2.

Jacobson, Christine (2001), "Wayne Wang, Smoke and André Bazin", in "Discussion Boards and Archives", Canadá, Athabasca University <http://www.athabascau.ca/courses/engl/373/smoke.html> acedido em 09/10/2012

Krauss, Rosalind (2002), "O fotográfico", Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Krauss, Rosalind (1979), "Grids", in VV. AA, October, Vol. 9 (Summer, 1979), MIT Press, pp. 50-64, <http://www.jstor.org/stable/778321> Acedido em 24/01/2011

Marcelino, Hernâni (2006), sem título in "Photo.Síntese", newsletter do BES, encartado no Jornal Público a 3 de Março de 2006, p.6.

Martin, Jean-Hubert (1995), "Musée Sentimental"(p. 55 – 68), em "Visual Display – Culture Beyond.

Michaud , Philippe-Alain (2000), " Zwischenreich – Mnemosyne ou a expressividade sem tema" in Delfim Sardo (org.), "Projecto Mnemosyne", Coimbra: Encontros de Fotografia, 2000.

Michaud , Philippe-Alain (2004) , *Aby Warburg and the Image in Motion*, Zone Books, New York,.

Molder, Maria Filomena (1999), "Semear na Neve", Lisboa: Relógio de Água.

Mourão, José Augusto (2009), "O espaço do arquivo: a perversão da memória" in Revista de Comunicação e Linguagens, "Escrita, Memória, Arquivo", nº 40, Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2009.

Moure, Gloria (1996) org, "Christian Boltansky, Advent and Other Times", Santiago de Compostela: CGAC.

Pinto de Almeida, Bernardo (1995), "Imagem da fotografia", Lisboa: Assírio e Alvim.

Pinto de Almeida, Bernardo (1996), "O plano da imagem", Lisboa: Assírio e Alvim.

Pinto Ribeiro, António (2003), "Melancolia", Lisboa: Âmbar.

Platão (s/d), " Fedro" Rio de Janeiro: Clássicos Ediouro.

Quintais, Luís (2013), " A explosão-catástrofe das imagens" in Sandra Xavier e Paulo Providência (org.)"Leprosaria Nacional. Modernidade e Ruína no Hospital-Colónia Rovisco Pais", Porto, Dafne Editora

Quintais, Luís (2014), "Etnografia na catedral de Turing: reflexões sobre o arquivo, hoje.", conferência no CES, Coimbra a 19/02/2014, do arquivo do autor, disponível na web em 15/06/2014, <http://luisquintaisweb.wordpress.com/2014/06/15/etnografia-na-catedral-de-turing-reflexoes-sobre-o-arquivo-hoje/>

Rancière, Jacques (2010) " O espectador emancipado", Lisboa: Orfeu Negro.

Rancière, Jacques (2011) " O destino das imagens", Lisboa: Orfeu Negro.

Richter, Gerhard (2000), "Walter Benjamin and the Corpus of Autobiography", Detroit: Wayne State University Press.

Santos, David (2001), "Linguagem, verdade e percepção", in VV. AA, "José Maçãs de Carvalho: objectivação e ancoragem", Coimbra: CAPC, 2001.

Santos, David (2007), "Fricção e Compromisso", in VV.AA (2007), "Lisboa, Luanda, Maputo", Lisboa: Plataforma Revólver.

Santos, David (2007 a), "Marcel Duchamp e o readymade. Une sorte de rendez-vous", Lisboa: Assírio e Alvim.

Santos, David (2008), "Quando a arte não é só arte", in "The return of the real", ciclo de exposições no Museu do Neorealismo, Vila Franca de Xira, 2008. http://www.cm-vfxira.pt/PageGen.aspx?WMCM_Paginald=40953#.U1Elialvl5E acedido 13-05-2013

Sardo, Delfim (2000), "Memória, montagem e edição", in "Projeto Mnemosyne", V.V.A.A., CAV, Coimbra, 2000.

Sardo, Delfim (2011), " A visão em apneia: escritos sobre artistas", Lisboa: Babel

Silvério, João (2014), "Sobre o arquivo assimétrico de José Maçãs de Carvalho", Coleção Círculo de Ideias, Coimbra: Círculo de Artes Plásticas de Coimbra. (No prelo)

Sontag, Susan (1986), "Ensaio sobre Fotografia", Lisboa: D. Quixote.

Sontag, Susan (2005), "On Photography", Nova Iorque: Rosetta Books.

Spieker, Sven (2008), " The Big Archive", MIT Press, London,

Stewart, Susan (1995), "Death and life, in that order, in the works of Charles Willson Peale" in "Visual display – Culture beyond appearances", Lynne Cooke e Peter Wollen (org), Seattle: Bay Press, 1995.

Sontag, Susan (1986), " Ensaio sobre fotografia", Lisboa: D. Quixote.

Spector, Nancy (1996), "Felix Gonzalez-Torres", Santiago de Compostela: CGAC.

Stewart, Susan (1995), "Death and life, in that order, in the works of Charles Willson Peale" in "Visual display – Culture beyond appearances", Lynne Cooke e Peter Wollen (org), Seattle: Bay Press, 1995.

Stewart, Susan (1993), "On longing: Narratives of the miniature, the Gigantic, the souvenir, the Collection", Durham, North Carolina: Duke University Press.

Vidal, Carlos (2002), "Imagens sem disciplina – meios e arte nas últimas décadas", Lisboa: Vendaval.

Vidal, Carlos (2005), "Sombras Irredutíveis – Arte, Amor, Ciência e política em Alain Badiou", Vendaval, Lisboa, 2005.

Vidal, Carlos (2010), "Esquizo-Imagens e as suas consequências representacionais" in João Onofre, "Lighten up", Coimbra: CAV, 2010

Vidal, Carlos (2011), "Deus e Caravaggio", Lisboa: Vendaval.

