

Os espaços discursivos da fotografia

Rosalind Krauss

Neste texto, publicado em O fotográfico (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002), tradução (Anne Marie Davée com revisão técnica de Maya Hantower e Lane de Castro) revisada do original Le photographique. Pour une théorie des écarts (Paris: Editions Macula, 1990), Rosalind Krauss observa como, em seus primórdios – em O' Sullivan, Atget, Salzmann e outros –, a fotografia participava de espaços discursivos muito mais ligados ao conhecimento do mundo do que à arte. Mas, à medida que essa produção vai sendo incorporada a seus arquivos, esses traços se vão paulatinamente apagando em favor de outros mais congruentes com as categorias estéticas sobre as quais se apóia o sistema da arte: as noções de autor, obra e gênero passam a ser parâmetro de avaliação de uma produção para a qual, anteriormente, não possuíam nenhum valor constitutivo.

Fotografia; museu; arte.

Começemos por duas imagens que levam o mesmo título: *Tufa Domes, Pyramid Lake, Nevada*. A primeira é uma famosa fotografia de Timothy O'Sullivan recentemente divulgada. Ela data de 1868 e opera apoiando-se especialmente nos códigos da fotografia de paisagens no século 19, tal como os construiu a história da arte. A segunda, realizada em 1878 para a publicação da obra de Clarence King, *Systematic Geology* (Geologia Sistemática), é uma cópia litográfica da fotografia.¹

Um olhar do século 20 reconhece no original de O'Sullivan um modelo de beleza misteriosa e silenciosa como o que a fotografia podia produzir nos primeiros decênios de existência dessa mídia. Na imagem fotográfica, vemos três rochedos maciços parecendo avançar sobre uma espécie de tabuleiro de xadrez abstrato e transparente, cujas diferentes posições indicam uma trajetória que vai se afastando em direção ao horizonte. A extrema precisão descritiva dessa imagem confere às pedras uma riqueza de detalhes alucinante, de modo que cada fissura, cada rugosidade deixada pelo calor vulcânico original nela se encontra registrada. Entretanto essas pedras dão a impressão de ser irreais, e o espaço parece onírico. Os domos de tufo estão

como que suspensos em meio a um éter luminoso, ilimitado e sem referências. O resplendor dessa base indiferenciada, onde água e céu se encontram num contínuo quase ininterrupto, submerge os objetos materiais que ali estão, a ponto de as pedras parecerem flutuar ou planar e acabarem nada sendo, senão formas. O fundo luminoso do horizonte suprime o poder que seu tamanho lhes confere e as transforma em elementos de uma composição gráfica. É nesse achatamento opulento do espaço da imagem que reside sua misteriosa beleza.

A litografia, por sua vez, é de uma insistente banalidade visual. Tudo o que era misterioso na fotografia nela se encontra explicado em detalhes agregados e supérfluos. Puseram um amontoado de nuvens no céu, deram uma forma precisa à margem do lago ao fundo e materializaram a superfície da água com pequenas rugas e ondulações; finalmente, o que é o mais importante nesse processo de banalização da imagem, os reflexos das rochas na água foram cuidadosamente recriados, restabelecendo o peso e a orientação nesse espaço que, em sua versão fotográfica, estava banhado por aquela vaga luminosidade

produzida pelo colódio nos lugares em que a exposição foi rápida demais.

A diferença entre essas duas imagens, entre a fotografia e sua interpretação, não se deve obviamente à oposição entre a inspiração do fotógrafo e a falta de talento do gravador. Ao contrário, fica claro que elas pertencem a dois campos culturais distintos, pressupõem expectativas diferentes por parte do espectador e veiculam dois tipos distintos de saber. Para utilizar um vocabulário ainda mais contemporâneo, poderíamos dizer que, enquanto representações, elas operam em dois espaços discursivos distintos que se originam em dois discursos diferentes. A litografia pertence ao discurso da geologia e, portanto, ao da ciência empírica. Para poder funcionar no interior desse discurso, era preciso restabelecer na imagem registrada por O'Sullivan os elementos habituais da descrição topográfica, quer dizer, reconstruir, ao longo de um plano horizontal inteligível, as coordenadas de um espaço homogêneo contínuo e estruturado – não tanto pela perspectiva, mas pela grade cartográfica –, sob a forma de uma fuga coerente em direção a um horizonte bem definido. Era preciso enraizar, estruturar, levantar o plano dos dados geológicos desses domos de tufo. Como formas flutuando sobre um contínuo vertical, teriam sido inúteis.²

E a fotografia, em que espaço discursivo opera? O discurso estético desenvolvido no século 19 organizou-se cada vez mais em torno daquilo que se poderia chamar de espaço de exposição. Quer se trate de museu, salão oficial, feira

internacional ou exposição particular, esse espaço era constituído em parte pela superfície contínua da parede, uma parede concebida cada vez mais para expor arte, exclusivamente. Mas, para além dos muros da galeria, o espaço de exposição podia apresentar-se sob muitas outras formas, como, por exemplo, sob o ponto de vista da crítica, que é, de um lado, o lugar de uma reação escrita perante a presença de obras em seu contexto específico e, de outro, o lugar implícito da escolha (inclusão ou exclusão), em que tudo o que é excluído do espaço de exposição acaba sendo marginalizado no plano do estatuto artístico.³ Dada sua função de suporte material da exposição, a parede da galeria tornou-se o significante de inclusão e pode, portanto, ser considerada *per se* uma representação do que poderíamos chamar de “exposividade” – o que se desenvolvia então como vetor fundamental de intercâmbio entre artistas e patrocinadores na estrutura em plena evolução da arte no século 19. Depois, na segunda metade do século, a pintura – principalmente a de paisagens – reage com seu próprio sistema correspondente de representações. Ela começou a interiorizar o espaço de exposição (a parede) e a representá-lo.

Após 1860, a transformação da paisagem em visão aplainada e comprimida do espaço estendendo-se lateralmente por toda a superfície foi rápida ao extremo. Começou pela evacuação sistemática da perspectiva na pintura de paisagem, anulando o efeito de profundidade da perspectiva mediante uma série de



mecanismos (um contraste fortemente pronunciado, entre outros), que tinham como resultado transformar a penetração ortogonal da profundidade (proporcionada, por exemplo, por uma alameda de árvores) em uma organização diagonal da superfície. Assim que foi aceita essa compressão, que permitia representar todo o espaço de exposição no interior de uma única tela, outras técnicas foram utilizadas com a mesma finalidade. Trata-se, por exemplo, das paisagens seriais, penduradas umas ao lado das outras, imitando a extensão horizontal da parede, como os quadros de Monet da catedral de Rouen; ou então das paisagens comprimidas e sem horizonte, que se estendiam até ocupar todo o comprimento de uma parede. A sinonímia entre paisagem e parede (uma representando a outra) nas *Nymphéas tardias* de Monet apresenta-se como um momento particularmente avançado de uma série de operações, em que o discurso estético encontra resolução na representação do próprio espaço que funda sua instituição.

Nem é preciso dizer que a constituição da obra de arte como apresentação de seu próprio espaço de exposição é, de fato, o que chamamos de história do modernismo. Por esse motivo é fascinante hoje em dia olhar os historiadores da fotografia integrando sua mídia na lógica dessa história. Pois se perguntarmos mais uma vez em que espaço discursivo funcionava a fotografia original de O'Sullivan do modo como eu a descrevi no começo deste artigo, só se pode responder: o do discurso estético. E se nos perguntarmos então o que ela representa, forçosamente responderemos que, no interior desse espaço, ela se torna uma representação do plano de exposição, da superfície do museu, da capacidade da galeria para erigir em arte o objeto que ela decidiu exibir.

O'Sullivan, em sua época (nas décadas de 1860 e 1870), terá acaso produzido suas fotografias para o discurso estético e o espaço da exposição? Ou terá sido para o discurso científico e topográfico, que serviu com relativa eficácia? Na realidade, a interpretação de suas imagens como representação de valores estéticos (ausência de profundidade, construção gráfica, ambigüidade – e, além disso, intenções

estéticas tais como o sublime e a transcendência) não será uma elaboração retrospectiva concebida para afirmá-las como arte?⁴ Afinal essa projeção não será injustificada, não constituirá uma falsa história?

Essa questão apresenta hoje um interesse metodológico especial, uma vez que uma história da fotografia que se estabeleceu recentemente com grande vitalidade tenta fazer um histórico dos primeiros anos dessa mídia. O material de base do histórico é justamente esse tipo de fotografia, de essência topográfica por natureza e empreendida originalmente em função das necessidades de exploração geográfica, das expedições e dos levantamentos topográficos. Montadas, emolduradas e dotadas de um título, as imagens entram hoje pelo viés do museu no terreno da reconstrução histórica. Podemos agora ler na parede da exposição esses objetos sabiamente isolados de acordo com uma certa lógica, lógica essa que, para legitimá-los, põe ênfase em seu caráter de representação no espaço discursivo da arte. O termo “legitimar” é utilizado por Peter Galassi, e a questão da legitimação estava no cerne da exposição de que foi curador no Museu de Arte Moderna de Nova York. Em uma frase retomada por todos os comentaristas, Galassi levanta a questão da posição da fotografia em relação ao discurso estético: “O objetivo aqui é mostrar que a fotografia não era uma bastarda abandonada pela ciência na soleira da arte, e sim uma filha legítima da tradição pictórica ocidental”.⁵

O projeto que sustenta essa legitimação não pretende simplesmente confirmar que alguns fotógrafos do século 19 tinham a pretensão de ser artistas, nem provar que as fotografias eram de qualidade igual – senão superior – à das pinturas. Tampouco pretende mostrar que as sociedades fotográficas organizavam exposições nos moldes dos salões de pintura oficiais. Operar uma legitimação nos pede que ultrapassemos a simples exposição da filiação aparente a uma mesma família: exige a demonstração da necessidade interna e genética de tal pertença, e Galassi quer portanto dirigir seus ataques às estruturas internas e formais, em vez de aos detalhes conjunturais externos. Com esse objetivo, espera provar que a perspectiva tão marcante na fotografia de exteriores do

século 19, perspectiva essa que tende a aplinar, fragmentar, produzir recobrimentos ambíguos e que qualifica de “analítica” (por oposição à perspectiva de construção “sintética” do Renascimento), já estava plenamente desenvolvida no final do século 18 na arte pictórica. Galassi sustenta, portanto, que a força dessa prova está em refutar a idéia segundo a qual a fotografia seria essencialmente “filha de tradições mais técnicas do que estéticas”; nessa medida, então, era alheia aos problemas internos do debate estético; ela mostra que a fotografia, ao contrário, é produto desse mesmo espírito de investigação *nas artes*, que integraram e desenvolveram ao mesmo tempo a perspectiva “analítica” e a visão empírica. Os esboços de figuras encurtadas, radicalmente elípticas de Constable (e até de Degas) podem portanto servir de modelo para a prática fotográfica posterior que, na exposição de Galassi, se encontra representada essencialmente pela prática topográfica: Samuel Bourne, Felice Beato, Auguste Salzmann, Charles Marville e, claro, Timothy O’Sullivan.

E as fotografias reagem tal como se lhes pede. A de uma estrada no Caxemira, de autoria de Bourne, com sua nítida repartição entre luzes altas e baixas, esvazia a perspectiva de seu significado espacial e a reinveste com uma ordem bidimensional tão eficaz quanto um Monet da mesma época. Uma fotografia de Salzmann que registra com extrema precisão a textura de um muro de pedra preenchendo o quadro de um espaço tonal quase uniforme, assimila a descrição dos detalhes empíricos e opera uma representação da infra-estrutura pictórica. Quanto às imagens de O’Sullivan com os seus rochedos marítimos perdidos naquele céu de colódio vazio, não têm nenhuma profundidade e formam o mesmo tipo de sistema, visto de maneira hipnótica, mas percebido como bidimensional, como aquele que caracterizava a fotografia dos *Tufa Domes*. Quando se vêem essas “provas” nas paredes dos museus, não se duvida de que o fotógrafo não só tenha desejado *fazer arte*, mas também *representá-la*, e isso pelo desenho unificador, decorativo e sem efeito de profundidade criado pela perspectiva “analítica”.

Aqui, porém, a demonstração começa a ficar problemática, porque as fotografias de Timothy

O’Sullivan não foram publicadas no século 19, quando a única difusão pública que ganhou evidência aconteceu sob a forma de vistas estereoscópicas. A maioria de suas fotografias mais famosas (as ruínas do canhão de Chelly, tiradas com a expedição de Wheeler, por exemplo) existe de fato sob forma de vistas estereoscópicas, e, no caso dele, como no de William Henry Jackson, é a elas que o grande público tinha acesso.⁶ Então será possível, da mesma maneira que havíamos começado por uma comparação entre duas imagens (a fotografia e a litografia tirada a partir dela), prosseguir com uma comparação entre dois tipos de máquinas: a câmara com placas de 23 x 30cm e a máquina para tomadas de vistas estereoscópicas, esses dois equipamentos simbolizando dois domínios distintos de percepção.

O espaço estereoscópico é um espaço perspectivo que teria sido transformado em algo mais potente ainda. Estruturado como uma espécie de visão sem campo lateral, a sensação de fuga na profundidade é permanente e inevitável, ainda mais porque o espaço que rodeia o espectador é dissimulado pelo sistema óptico que ele tem que pôr diante dos olhos para visualizar as imagens, sistema que o coloca em um isolamento ideal. Tudo o que o rodeia, paredes e chão, fica excluído de seu olhar. O aparelho estereoscópico concentra mecanicamente toda a atenção do espectador sobre o tema das imagens e proíbe todos os desvios que o olhar se permite nas galerias dos museus, quando passa errante de um quadro a outro e pelo espaço físico que o rodeia também. Aqui, ao contrário, o ‘recentramento’ do olhar não se pode produzir senão no campo de visão imposto pela máquina óptica ao espectador.

A imagem estereoscópica parece composta de múltiplos planos escalonados ao longo de



um declive acentuado, que vai do espaço mais próximo até o mais afastado. A operação de decifrar visualmente esse espaço implica que o olho varra o campo da imagem deslocando-se do canto esquerdo inferior ao canto direito superior, por exemplo. Até aí não há nenhuma distinção da pintura, mas a forma como se percebe essa varredura é totalmente diferente. Quando o olhar se desloca de um primeiro plano para um plano intermediário ao longo do túnel estereoscópico, temos a sensação de estar refazendo nossa acomodação visual. O mesmo fenômeno se reproduz quando nos “deslocamos” em seguida para o plano de fundo.⁷

Esses microesforços musculares correspondem no plano cinestésico à ilusão puramente ótica da imagem estereoscópica. De certa forma são representações – mas em escala muito reduzida – do fenômeno produzido quando se abre um amplo panorama diante de si. O reajuste dos olhos de um plano a outro produzido efetivamente no campo estereoscópico corresponde a uma representação por um órgão do corpo, mais do que outro órgão, os pés, faria ao atravessar o espaço real. Nem é preciso dizer que da travessia fisiológica e óptica do campo estereoscópico decorre outra diferença com relação ao espaço pictórico, mas essa diz respeito à dimensão temporal.

Os relatos de época que descrevem a contemplação de vistas estereoscópicas insistem todos enfaticamente no tempo gasto no exame detalhado do conteúdo das imagens. Para Oliver Wendell Holmes Sr., férreo defensor da estereoscopia, essa leitura atenta era a reação apropriada perante a “inesgotável” riqueza de detalhes oferecida pela imagem. Quando aborda esse ponto em seus escritos sobre a estereoscopia, ao descrever sua “leitura” de uma vista da Broadway por E. & H.T. Anthony, por exemplo, Holmes conta a seus leitores o longo contato necessário para usufruir o espetáculo desse tipo de vistas. Os quadros, ao contrário, não pedem essa dilatação temporal da atenção, essa longa e minuciosa exploração do menor espaço de terreno (e eles incitarão cada vez menos a isso ao se tornar modernistas).

Quando Holmes quer definir essa modalidade particular do olhar em que “o espírito se dirige

tateando às profundezas da fotografia”, recorre à evocação de estados psíquicos extremos como a hipnose, os “efeitos semimagnéticos” e o sonho. “Pelo menos a supressão de tudo que rodeia o espectador e a concentração de toda a atenção que daí decorre produzem uma exaltação comparável à do sonho”, escreve ele, “em que parece que abandonamos nosso corpo para trás e vagamos de uma estranha cena para outra, como se fôssemos espíritos desencarnados.”⁸

O tipo de percepção proporcionado pelo estereoscópio cria uma situação comparável à do cinema. As duas implicam o isolamento do espectador com uma imagem apartada de qualquer intrusão do mundo exterior. Nos dois casos, a imagem transporta o espectador pelos olhos, enquanto seu corpo permanece imóvel. Em ambos os casos, o prazer provém da experiência do simulacro, essa aparência de realidade cujo efeito de real não pode ser verificado por qualquer deslocamento físico real na cena. Nos dois casos, enfim, o efeito de real outorgado pelo simulacro é reforçado pela dilatação temporal. O que chamamos de *dispositivo* do processo cinemático teve portanto uma certa proto-história na instituição estereoscópica, por sua vez oriunda do diorama, também ele, lugar escuro que isolava o espectador enquanto lhe oferecia, ao mesmo tempo, um espetacular⁹ efeito de real. No caso da estereoscopia, tornou-se um instrumento instantânea e formidavelmente popular em função do prazer específico produzido e do desejo que gratificava, sob todas as aparências, a exemplo do que ocorreu posteriormente com o cinema. A difusão da estereoscopia como meio real de comunicação de massa tornou-se possível graças às técnicas de reprodução mecânica. Os números das vendas de vistas estereoscópicas, primeiro na década de 1850, mas sem diminuição significativa até a década de 1880, provocam vertigem: a London Stereoscopic Company tinha vendido 500.000 estereoscópios desde 1857 e em 1859 podia oferecer em seu catálogo uma lista de mais de 100.000 vistas estereoscópicas diferentes.¹⁰

O próprio termo “vista” era utilizado pela prática estereoscópica para designar seu objeto e permite localizar a especificidade desse tipo de

imagem. De início, a palavra “vista” evocava a espetacular profundidade que acabo de descrever, organizada segundo as leis da perspectiva. Esse fenômeno foi freqüentemente reforçado ou simplesmente levado em conta por aqueles que faziam vistas estereoscópicas, em sua maneira de estruturar as imagens em torno de um ponto de referência vertical no primeiro ou segundo plano – o que tinha por efeito *centrar* o espaço representando, dentro do próprio campo visual, a convergência dos olhos em direção ao ponto de fuga. Um bom número de imagens de Timothy O’Sullivan se organizam em torno de um centro como esse, como o eixo constituído por um tronco de árvore desnuda, por exemplo, ou a beira tosca de uma formação rochosa. Dada a tendência de O’Sullivan para construir sua imagem sobre a diagonal de fuga e sobre o elemento que serve de centro para a *vista*, não é surpreendente vê-lo falar, no único texto em que relata seu trabalho de fotógrafo no Oeste, das “vistas” que faz e do que faz *quando as compõe como “vistas”*. Quando fala da expedição a Pyramid Lake, ele descreve o material que leva consigo e que compreende, entre outros, “os instrumentos e produtos químicos necessários para que nosso fotógrafo possa ‘realizar’ suas vistas”. Logo depois, quando comenta sobre o Humbolt Sink: “Era um belo lugar para trabalhar e fazer *vistas* (*viewing*), era a atividade mais agradável que se pudesse desejar”.¹¹ A palavra “vista” era onipresente nas revistas de fotografias: era cada vez mais sob esse vocábulo que os fotógrafos apresentavam suas obras nos Salões fotográficos da década de 1860. Assim, mesmo quando entravam conscientemente no espaço da exposição, os fotógrafos tinham a tendência de utilizar como categoria descritiva de seus trabalhos a palavra “vista”, em vez de “paisagem”.

A palavra “vista” remete além disso a uma concepção de autor em que o fenômeno natural, o ponto notável, apresenta-se ao espectador sem a mediação aparente nem de um indivíduo específico que dele registre o traço, nem de um artista em particular, deixando a “paternidade” das vistas a seus editores e não aos operadores (como eram chamados na época) que haviam tirado as fotografias. Desse modo, a noção de autoria estava vinculada de

forma significativa à publicação, o *copyright* pertencendo a diversas sociedades (por exemplo C. Keystone Views), enquanto o fotógrafo permanecia no anonimato. Nesse sentido, as características perceptíveis da “vista”, sua profundidade e nitidez exagerada desembocavam sobre um segundo aspecto, o isolamento de seu objeto. Efetivamente, o objeto é um “lugar extraordinário”, uma maravilha natural, um fenômeno singular que vem ocupar essa posição central da atenção. Essa forma de apreender a natureza do *singular* se apóia sobre uma transferência da noção de autor da subjetividade do artista às manifestações objetivas da Natureza, como demonstrou Barbara Stafford em um estudo sobre a “singularidade” enquanto categoria específica, surgida ao final do século 18, e que está associada aos relatos de viagem.¹² É por esse motivo que a vista não reivindica tanto a projeção da imaginação de um autor, mas somente a proteção legal de propriedade do *copyright*.

Enfim, a palavra “vista” indica a singularidade, esse ponto focal, como sendo um momento particular em uma representação complexa do mundo, uma espécie de atlas topográfico total. O lugar onde eram guardadas as “vistas” era sempre um móvel com gavetas em que era arquivado e catalogado todo um sistema geográfico. O móvel guarda-arquivo é um objeto muito diferente da parede ou do cavalete. Ele oferece a possibilidade de armazenar informações e de remetê-las umas às outras, assim como cotejá-las por meio de grade especial de um determinado sistema de conhecimentos. Os arquivos de vistas estereoscópicas, móveis rebuscados que no século 19 faziam parte do mobiliário das casas burguesas e das bibliotecas públicas, abarcavam uma representação complexa do espaço geográfico. A impressão de espaço e sua forte penetração proporcionada pela “vista” funcionam portanto como modelo sensorial de um sistema mais abstrato, cujo tema também é o espaço. *Vistas* e levantamentos topográficos estão intimamente ligados e se determinam mutuamente.

O que se depreende desta análise é portanto a existência de todo um sistema de exigências ligadas à história, que foram satisfeitas por esse

gênero particular e com relação ao qual o conceito de "vistas" formava um discurso coerente. Espero também ter ficado evidente que este discurso não corresponde ao que o discurso estético entende pelo termo "paisagem". De fato, da mesma maneira como é impossível assimilar, no plano fenomenológico, a construção do espaço que a vista opera ao espaço fragmentado e comprimido do que é chamado "perspectiva analítica" na exposição *Before Photography*,¹³ também não é possível comparar a representação que forma o conjunto dessas vistas tomadas coletivamente àquela produzida pelo espaço da exposição. Uma compõe a imagem de uma ordem geográfica, a outra representa o espaço de uma Arte autônoma e de sua História idealizada e especializada, constituída pelo discurso estético. As representações coletivas complexas desse valor a que damos o nome de estilo (estilo de um período, estilo pessoal) dependem do espaço de exposição. Poderíamos dizer que estão ligadas a ele. Nesse sentido, a história da arte moderna é produto do espaço de exposição mais rigorosamente estruturado do século 19, ou seja, o museu.¹⁴

Foi André Malraux quem nos explicou como o museu, por sua vez, organiza coletivamente a representação dominante da Arte pela sucessão de estilos e representações que oferece. Os museus se modernizaram com a instituição do livro de arte, e os museus de Malraux se tornaram hoje em dia "museus imaginários, sem paredes", encontrando-se o conteúdo de suas galerias amontoado num vasto conjunto coletivo pela reprodução fotográfica. Contudo isso não faz senão reforçar o sistema dos museus:

Ao passar da estátua ao baixo-relevo, do baixo-relevo à marca do selo cunhado, dessa marca às placas de bronze dos nômades por meio da equívoca unidade da fotografia, o estilo babilônico parece adquirir uma existência própria, como se fosse algo mais que um nome: uma existência de artista. Um estilo conhecido em sua evolução e em suas metamorfoses torna-se menos a idéia do que a ilusão de uma fatalidade viva. A reprodução e apenas ela fez entrar na arte esses supra-artistas imaginários que têm um nascimento confuso, uma vida, conquistas, concessões

*ao gosto da riqueza ou da sedução, uma agonia e uma ressurreição, e que se chamam estilos. Ao auferir-lhes vida, ela os coage a possuir um significado.*¹⁵

Quando decidiram que o lugar da fotografia do século 19 era dentro dos museus, que a ela era possível aplicar os gêneros do discurso estético e que o modelo da história da arte muito bem lhe convinha, os especialistas contemporâneos da fotografia foram longe demais. Para começar, concluíram que determinadas imagens eram *paisagens* (em vez de vistas) e, desde então, não tiveram mais qualquer dúvida quanto ao tipo de discurso a que essas imagens pertenciam e ao que elas representavam. Em seguida (mas é uma conclusão a que chegaram ao mesmo tempo em que a precedente), eles determinaram que era possível aplicar outros conceitos fundamentais do discurso estético ao arquivo visual. Entre eles o conceito de *artista*, com a idéia subsequente de uma progressão regular e intencional que chamamos de *carreira*. Outro conceito é a possibilidade de uma coerência e de um sentido que surgiriam desse *corpus* coletivo e que constituiriam assim a unidade de uma *obra*. Podemos todavia responder que esses são termos que a fotografia topográfica do século 19 não somente não permite utilizar, mas cuja validade parece questionar.

O conceito de *artista* implica algo mais que a simples paternidade das obras. Ele sugere também que se deva passar por um certo número de etapas para ter o direito de reivindicar um lugar de autor: a palavra *artista* está de alguma forma semanticamente ligada à noção de vocação. Em geral, a palavra *vocação* implica iniciação, obras de juventude, uma aprendizagem das tradições de sua arte e a conquista de uma visão individual por um processo que implica ao mesmo tempo fracassos e sucessos. Se isso deve estar presente em parte ou por inteiro na palavra *artista*, pode-se então imaginar um artista simplesmente por um ano? Não seria uma contradição lógica (alguns diriam gramatical), como no exemplo citado por Stanley Cavell a propósito do julgamento estético, em que repete a pergunta de Wittgenstein: "Será possível sentir um anseio ou um amor ardente durante o espaço de um segundo, seja qual for o que antecede ou se segue a esse instante?"¹⁶

No entanto, esse é o caso de Auguste Salzmann, cuja carreira fotográfica teve início em 1853 e chegou ao fim menos de um ano depois. Poucos fotógrafos no século 19 tiveram uma passagem tão rápida pela cena fotográfica. Outras figuras importantes nessa história abraçaram o ofício e o deixaram menos de uma década depois, como Roger Fenton, Gustave Le Gray e Henri Le Secq, três "mestres" conceituados nessa arte. Deixar a fotografia esteve relacionado em alguns casos a um retorno às artes mais tradicionais; em outros, como o de Fenton, que se tornou advogado, a uma mudança completa de ramo de atividade. Quais são os significados da duração e da natureza de tais práticas para o conceito de *carreira*? Pode-se aplicar a essas carreiras os mesmos pressupostos metodológicos, a mesma idéia de estilo individual e contínuo que às carreiras de outros tipos de artistas?¹⁷

Quanto à *obra*, essa outra grande unidade estética, o que resta dela? Nos confrontamos mais uma vez com práticas aparentemente de difícil assimilação ao que o termo abarca e subentende habitualmente, o fato de que a obra seja resultado de uma perseverança na intenção e o fato de que tenha um vínculo orgânico com o esforço daquele que a produz. Em uma palavra, que ela seja coerente. Uma prática de que já falamos é a utilização autoritária do *copyright*, que faz com que determinadas obras, como as de Matthew Brady e de Francis Frith, sejam em grande parte resultado do trabalho de seus funcionários. Outra prática, ligada à natureza das encomendas fotográficas, fazia com que se deixassem grandes porções da "obra" inacabadas. Podemos citar o exemplo da Missão heliográfica de 1851, no âmbito da qual Le Secq, Le Gray, Baldus, Bayard e Mestral (quer dizer, as maiores figuras do início da história da fotografia na França) fizeram inventários fotográficos para a comissão dos Monumentos Históricos. O resultado de seus trabalhos, algo em torno de 300 negativos representando construções medievais que deveriam passar por obras de restauração, não somente nunca foi publicado nem exposto pela comissão, como nem mesmo foi copiado. Isso se compara a um realizador de cinema que rodasse um filme cujo negativo não revelasse e cujos *rushes* nunca chegasse a ver. Qual seria o lugar desse trabalho na sua obra?¹⁸

Existem no arquivo outras práticas e outras modalidades que questionam a legitimidade do conceito de obra. É por exemplo o caso de um *corpus* excessivamente parco ou extenso para responder a essa definição. Seria possível falar de uma obra que se limitasse a uma única peça? É o que procura fazer a história da fotografia com o único trabalho fotográfico realizado por Auguste Salzmann, uma única compilação de fotografias arqueológicas (de grande beleza formal), das quais se sabe que várias foram tiradas por seu assistente.¹⁹

Inversamente, será possível imaginar uma obra que abarcasse 10.000 fotografias? Eugène Arget produziu um *corpus* considerável, que ia vendendo à medida que produzia (*grosso modo* entre 1895 e 1927) para diversas coleções históricas, como a da Bibliothèque de la ville de Paris, o do Musée de la ville de Paris (Musée Carnavalet), a Bibliothèque Nationale, os Monuments Historiques, bem como para empresas de construção e para artistas. A assimilação desse trabalho de documentação por um discurso especificamente estético iniciou-se em 1925, quando seu trabalho chamou a atenção dos surrealistas, que o publicaram. Em 1929, foi incorporado à sensibilidade fotográfica da Nova Visão alemã.²⁰ Assim, começaram a surgir olhares parciais dirigidos a esse arquivo de 10.000 documentos, cada olhar sendo resultado de uma seleção destinada a demonstrar um determinado aspecto formal ou estético.

Nessas fotografias, podiam-se isolar os ritmos de acumulação repetitivos que tanto interessavam a *Neue Sachlichkeit* ou ainda os "collages" caros aos surrealistas, particularmente atraídos pelas fotografias de vitrinas das lojas, que fizeram a celebridade de Atget. Outras seleções reforçam outras interpretações do *corpus*. As freqüentes sobreimpressões visuais de objeto e de agente, como a



silhueta de Atget refletida no vidro reluzente da vitrina de um café que ele está fotografando, autorizam uma leitura reflexiva da obra como representação de seu próprio processo de fabricação. Outras leituras são mais formais no plano da composição: Atget conseguindo localizar um ponto em torno do qual as trajetórias espaciais completas do lugar se irão mostrar com uma simetria particularmente reveladora. Na maioria dos casos, imagens de parques e cenas rurais servem de palco para tais demonstrações.

Porém cada uma dessas leituras é parcial, como pequenos espécimes geológicos extraídos como amostra de um terreno, cada um revelando a presença de um minério diferente. Dez mil fotografias é muito para cotejar. Contudo, se o trabalho de Atget deve ser considerado arte e Atget tido como artista, esse cotejar deve ser levado a cabo. É preciso que possamos ver que estamos diante de uma obra. A exposição em quatro partes do museu de Arte Moderna de Nova York, reunida sob o título de *per se* tendencioso de "Atget e a arte da fotografia", avança rápido demais na direção de uma resolução do problema, considerando sempre que o modelo unificador desse arquivo é o conceito de obra de artista. Poderia ser de outro modo?

John Szarkowski, depois de reconhecer que as fotografias de Atget são extremamente desiguais do ponto de vista da invenção formal, se pergunta por que razão:

Existem várias maneiras de interpretar essa incoerência aparente. Podemos considerar que Atget tinha a ambição de fazer bellssimas fotografias para nosso prazer e encanto e que, na maioria dos casos, fracassou no seu intento. Ou então podemos considerar que ele ingressou como um noviço na fotografia e que, pouco a pouco, graças ao valor pedagógico do trabalho, aprendeu a dominar esse meio tão particular e recalcitrante com segurança e economia, de forma que seus trabalhos foram melhorando com o tempo. Podemos também observar que ele trabalhava para ele mesmo e para os outros ao mesmo tempo e que seu trabalho pessoal era melhor porque produzia para

um dono mais exigente. Ou ainda que Atget tinha como meta a explicação em termos visuais de um problema de grande riqueza e complexidade: o espírito de sua própria cultura; e, nessa busca, estava pronto a aceitar os resultados do que tentava fazer da melhor forma possível, mesmo que esses resultados não ultrapassassem às vezes o patamar de simples documentos.

Acredito que todas essas explicações são verdadeiras em diferentes graus, mas a última é que nos interessa particularmente, por ser muito diferente do que costumamos entender por ambição artística. Não nos é fácil aceitar sem protestar o fato de que o artista possa estar a serviço de uma idéia mais vasta do que ele. Ensinaram-nos a pensar, ou melhor, a admitir que nenhum valor transcende o do criador, o corolário lógico sendo que nenhum assunto além de sua própria sensibilidade parece verdadeiramente merecer a atenção do artista.²¹

Essa passagem progressiva das categorias habituais de descrição da produção estética (sucesso formal/fracasso formal, aprendizagem/maturidade, encomenda pública/expressão pessoal) para uma posição que Szarkowski define como "muito diferente do que entendemos por ambição artística" (para qualificar obras "a serviço de uma causa mais ampla que a simples expressão pessoal") incomoda Szarkowski, evidentemente. Pouco antes de interromper o fio dessa reflexão, ele se pergunta que razão levou Atget a retornar – por vezes anos depois – aos lugares que já havia fotografado, como fez quando refotografou uma edificação por vários ângulos, por exemplo. A resposta apresentada pelo crítico – uma oposição entre sucesso formal e fracasso formal – se reduz às categorias da maturação artística, corolário da noção de obra. Sua obstinação em pensar as fotografias em sua relação com esse modelo estético pode ser encontrada novamente em sua decisão de seguir tratando as fotografias em termos de evolução estilística: "Suas primeiras imagens mostram a árvore como objeto inteiro e discreto, recortado sobre um fundo, colocado no centro do enquadramento da imagem, iluminado

frontalmente por uma fonte proveniente de trás do ombro do fotógrafo. As imagens de fim de carreira mostram a árvore nitidamente cortada pelo quadro, descentrada e, de forma ainda mais evidente, modificada em sua aparência pela qualidade da iluminação".²² É isso que produz a atmosfera "elegíaca" de determinadas imagens do final de sua carreira.

Porém toda essa questão de intenção artística e evolução estilística deve ser integrada a "essa idéia mais ampla que ele mesmo" à qual Atget teria supostamente servido. Se as 10.000 fotografias formam a imagem que ele tinha dessa "idéia mais ampla", então essa poderá nos informar sobre as intenções estéticas do fotógrafo, pois haverá entre as duas uma relação recíproca, uma interna ao artista, a outra externa a ele.

Por muito tempo acreditou-se que bastaria decifrar o código que fornecia o número dos negativos de Atget para conseguir dominar simultaneamente a "idéia mais ampla" e os motivos misteriosos que o levaram a constituir esse imenso arquivo ("É difícil encontrar um artista importante do período moderno cuja vida e intenções nos foram mais veladas que as de Eugène Atget", escreve Szarkowski). Cada uma das 10.000 placas recebeu um número. Todavia os números não são estritamente consecutivos, não organizam o *corpus* cronologicamente e por vezes retrocedem.²³

Para os pesquisadores do problema colocado pela obra de Atget, os números, supostamente, forneceriam a chave fundamental das intenções e do sentido da atividade do autor. Maria Morris Hambourg decifrou afinal esse código de maneira definitiva e descobriu que se tratava da sistematização de um catálogo de temas topográficos divididos em cinco grandes séries e numerosas subdivisões e grupos.²⁴ Os nomes atribuídos às diferentes séries e classes, tais como documentos de Paisagens, Paris pitoresco, Arredores, França histórica e assim por diante, revelam que a idéia mestra da obra de Atget era o retrato coletivo do espírito da cultura francesa, o que não deixa de lembrar o empreendimento de Honoré de Balzac em *La comédie humaine* (A comédia humana). Em relação com essa idéia mestra, é portanto possível organizar a visão de Atget em torno de um conjunto de intenções socioestéticas. Ele se transforma então no

grande antropólogo visual da fotografia. Podemos agora entender a intenção unificadora da obra como pesquisa perseverante de uma representação desse instante da inter-relação entre natureza e cultura – como é o caso na justaposição da videira que sobe ao longo da janela de uma casa no campo, cujas cortinas rendadas representam folhas estilizadas. Mas essa análise, por mais interessante e amiúde brilhante que seja, não deixa de ser parcial, mais uma vez. O desejo de representação do paradigma natureza/cultura só pode ser rastreado em um número limitado de imagens; depois desaparece, como as pegadas de um animal misterioso, deixando as intenções do fotógrafo tão mudas e misteriosas como sempre.

O interessante nessa história é que o Museu de Arte Moderna de Nova York e Maria Morris Hambourg detêm a chave do problema, chave que nem chegará a revelar o segredo do sistema de intenções estéticas de Atget, e sim o levará a desaparecer. Aliás, esse exemplo é ainda mais instrutivo, por demonstrar a resistência da museologia e da história da arte de fazer uso dessa chave.

O sistema de códigos aplicado por Atget a suas imagens deriva do catálogo das bibliotecas e das coleções topográficas para as quais trabalhava. Seus temas eram freqüentemente estandardizados, porque eram ditados pelas categorias estabelecidas da documentação histórica e topográfica. A razão pela qual bom número de imagens de rua se parece curiosamente às fotografias de Charles Marville, tiradas meio século antes, é que tanto umas como outras foram produzidas de acordo com o mesmo plano diretor de documentação.²⁵ Um catálogo não é tanto uma idéia quanto uma *mathesis*, um sistema de organização que procede menos da análise intelectual do que sociocultural. E parece muito claro que o trabalho de Atget é *produto* de um catálogo que o fotógrafo não inventou e para o qual o conceito de autor não tem objeto.

O estatuto normal de autor que o Museu deseja conservar tende a desabar depois de uma observação dessa ordem, e isso nos leva a uma reflexão algo surpreendente: o Museu se lançou a decifrar o código dos números dos negativos

de Atget para descobrir uma consciência estética e, em seu lugar, encontrou um catálogo.

Ora, se mantivermos essa reflexão presente, obteremos respostas muito diferentes para as diversas perguntas colocadas anteriormente, como a de saber por que Atget fotografou determinados temas de maneira fragmentada, como a imagem de uma fachada fotografada de forma isolada da imagem da porta, das traves de uma janela ou dos detalhes em ferro forjado da mesma casa com o espaço de meses, senão vários anos entre elas. Parece que a resposta a essa pergunta está menos nas condições de sucesso ou fracasso estético e mais nas exigências do catálogo e de suas categorias.

Em tudo isso, o *tema** é central. Os pórticos e balcões de ferro forjado serão os temas de Atget? Serão suas escolhas manifestações pessoais como *sujeito* ativo, pensante, de suas intenções e criatividade? Ou serão simplesmente (embora nada haja de simples nisso) *objetos* determinados por um catálogo de que o próprio Atget é *objeto*? Que preço estaríamos dispostos a pagar em matéria de exatidão histórica para apoiar a primeira interpretação contra a segunda?

Tudo o que foi adiantado aqui sobre a necessidade de abandonar – ou pelo menos de submeter a uma crítica séria – as categorias derivadas da estética, tais como *autor*, *obra* e *gênero* (como no caso da paisagem), consiste, é claro, no esforço de conservar a fotografia antiga em seu estatuto de arquivo e em pedir que se examine esse arquivo de forma arqueológica, de acordo com a teoria e o exemplo que Foucault nos forneceu. Ao descrever a análise a que a arqueologia submete o arquivo a fim de revelar o estatuto de suas formações discursivas, ele escreve:

[Elas] não devem ser entendidas como um conjunto de determinações impondo-se do exterior ao pensamento dos indivíduos ou habitando-o em seu interior e como que de antemão; constituem antes o conjunto das condições segundo as quais se exerce uma prática, segundo as quais essa prática propicia enunciados parcial ou totalmente novos e segundo as quais, enfim, ela pode ser modificada. Trata-se menos dos limites

*colocados à iniciativa dos sujeitos do que o campo em que ela se articula (sem constituir seu centro), das regras que adota (sem as ter inventado nem formulado), das relações que lhe servem de suporte (sem que delas seja o resultado final nem o ponto de convergência). Trata-se de fazer as práticas discursivas aparecerem em sua complexidade e sua espessura: mostrar que falar é fazer alguma coisa – diferente de expressar o que se pensa [...]*²⁶

Hoje, em todo lugar, tenta-se dismantelar o arquivo fotográfico, quer dizer, o conjunto das práticas, instituições, relações das quais surgiu inicialmente a fotografia do século 19, para reconstruí-lo no quadro das categorias já constituídas pela arte e sua história.²⁷ Não é difícil imaginar quais os motivos de semelhante operação, mas o que é mais difícil de entender é a indulgência para com o tipo de incoerência que isso produz.

Rosalind Krauss é crítica de arte, curadora e professora na Columbia University. Alguns de seus textos tornaram-se clássicos como "A escultura no Campo Ampliado". Entre os livros publicados figuram *Caminhos da Escultura Moderna*, *Originalidade da Vanguarda* e *Outros Mitos Modernos*, *O Fotográfico*, *O Inconsciente Ótico*, além de catálogos e artigos sobre Robert Morris, Richard Serra, David Smith, Donald Judd, Sol Lewitt; Cindy Sherman, Rodin, Marcel Duchamp, Jackson Pollock e Andy Warhol, entre outros. Colaboradora da revista *Artforum* nos anos 60, é também co-fundadora e co-editora da revista *October*.

Tradução:?????

Notas

1. O livro de Clarence King *Systematic Geology*, 1878, é o volume I da série *Professional Papers of the Engineering Department U. S. Army*, 7 vol., e atlas (Washington D.C., U.S. Government Printing Office, 1877-1878).
2. A grade cartográfica sobre a qual se reconstituiu essa informação não tem por única função a coleta de informação científica. Como explica Alan Trachtenberg, as expedições topográficas públicas no Oeste americano tinham por finalidade facilitar o acesso às jazidas de minério necessárias à industrialização do país. Foi, portanto, de um programa científico e também industrial que se originou esse tipo de fotografias, que, "quando vistas fora do contexto dos informes que as acompanhavam, parecem perpetuar a tradição da paisagem". E Alan Trachtenberg prossegue: "As fotografias representam um aspecto essencial da empresa, uma forma de consignar a informação. Elas contribuíram para a política do Estado federal, que tinha por meta responder às necessidades fundamentais da industrialização, às necessidades de informações seguras sobre as matérias-primas, e encorajaram a opinião pública a apoiar a política de conquista, colonização e exploração do Estado federal". Alan Trachtenberg, *The Incorporation of America*. New York: Hill and Wang, 1982: 20.
3. Em um importante ensaio, "L'espace de l'art", Jean-Claude Lebensztejn analisa a função do museu desde sua criação

relativamente recente para determinar o que deve contar como Arte: "O Museu desempenha uma função dupla e complementar: excluir o resto, constituir, por meio dessa exclusão, o que entendemos pela palavra arte. E não é exagero dizer que o conceito da arte sofreu uma profunda transformação quando se abriu e tornou a fechar o espaço destinado a sua definição". Jean-Claude Lebensztejn, *Zigzag*, Paris: Flammarion, 1981: 81.

4. Encontra-se em toda a literatura dedicada ao tema essa assimilação da fotografia topográfica do Oeste às representações pictóricas da natureza. Barbara Novak, Weston Naef e Elizabeth Lindquist-Cock são três especialistas que consideram esse trabalho uma extensão da pintura de paisagem do modo como era praticada no século 19 nos Estados Unidos, onde o fervor com inclinações transcendentais sempre condicionava a maneira de ver a paisagem. Assim, o argumento agora clássico quanto à colaboração entre King, o chefe da expedição geológica de 1867-1870, e O'Sullivan é que esse material visual consiste em provar as teses do creacionismo e a presença de Deus através da fotografia. Segundo nossos autores, King se opunha ao uniformitarianismo geológico de Lyell e ao evolucionismo de Darwin ao mesmo tempo. Ele era um catastrofista e interpretava as formações geológicas das paisagens do Utah e do Nevada como uma série de atos de criação no decorrer dos quais o divino criador teria dado a todas as espécies sua forma definitiva. Os gigantescos levantamentos de rocha e escarpas, as espetaculares formações basálticas eram sempre produzidas pela natureza, segundo nossos autores, e fotografadas por O'Sullivan como prova da doutrina catastrofista de King. Tendo essa missão a cumprir, a fotografia de O'Sullivan no Oeste situa-se portanto no prolongamento da visão de paisagem pelos [pintores americanos do século 19] Bierstadt on Church. Embora esse argumento não seja totalmente destituído de fundamento, pode-se igualmente provar o contrário: King era um cientista sério que, por exemplo, se empenhou com afinco em publicar, no contexto de suas próprias descobertas, os trabalhos de Marsh em paleontologia, sabendo muito bem que elas fornecem um dos "elos perdidos" importantes e necessários para trazer provas empíricas à teoria de Darwin. Além disso, como já vimos, as fotografias de O'Sullivan sob forma litográfica, funcionavam no contexto do relato de King como testemunhas científicas neutralizadas. O Deus dos transcendentalistas não habita o espaço visual do livro *Systematic Geology*. Vide Barbara Novak, *Nature and Culture* (New York: Oxford University Press, 1980); Weston Naef, *Era of Exploration* (New York: the Metropolitan Museum of Art, 1975); Elizabeth Lindquist-Cock, *Influence of Photography on American Landscape Painting* (New York: Garland Press, 1977).
5. Peter Galassi, *Before Photography*. New York: the Museum of Modern Art, 1981: 12.
6. Vide o capítulo "Landscape and the Published Photograph", in Naef, *Era of Exploration*. Em 1871, o Government Printing Office publicou um catálogo dos trabalhos de Jackson sob o título *Catalogue of Stereoscopic, 6 x 8 and 8 x 10 Photographs by Wm. H. Jackson*.
7. Bem entendido, o olho não se acomoda novamente. Na realidade, eis o que acontece: dados a proximidade da imagem e o fato de que a cabeça não se pode deslocar em relação a ela, para varrer com o olhar a superfície da imagem, o espectador deve reajustar e coordenar novamente os dois olhos a cada ponto que seu olhar percorre.
8. Olivier Wendell Holmes, "Sun-Painting and Sun-Sculpture", *Atlantic Monthly*, VII, julho 1861: 14-15. A discussão sobre a vista de Broadway encontra-se na p. 17. Os dois outros ensaios de Holmes foram publicados sob os títulos "The Stereoscope and the Stereograph", *Atlantic Monthly*, III, junho 1859: 738-48 e "Doings of the Sunbeam", *Atlantic Monthly*, XII, julho 1863: 1-15.
9. Ver Jean-Louis Baudry, "Le Dispositif", *Communications*, 23, 1975: 56-72; e Baudry, "Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base", *Cinématique*, n. 7-8, 1979: 1-8.
10. Edward W. Earle. (org.). *Point of view: The Stereograph in America: A Cultural History*. Rochester: The Visual Studies Workshop Press, 1979: 12. Em 1856, Robert Hunt escrevia no *Art Journal*: "Encontra-se hoje o estereoscópio em todos os salões: os filósofos falam dele com sabedoria, as damas estão encantadas pela representação mágica que oferece, e as crianças com ele se divertem". *Ibid.* p. 28.
11. "Photographs from the High Rockies", *Harper's Magazine*, XXXIX, setembro 1869: 465-75. Trata-se aqui de outra publicação da imagem *Tufa Domes, Pyramid Lake*. Aqui, porém, sob a forma de uma gravura bastante tosca para ilustrar o relato de aventuras do autor. Um novo espaço imaginativo que se projeta na tela vazia do colódio: correspondendo ao relato do incidente que por pouco não soçobrou o barco da expedição, o gravador risca com traços-relâmpago as águas tenebrosas, furiosas e atulha o céu de tempestades, com nuvens baixas e ameaçadoras.
12. Escreve Barbara Stafford: "A idéia segundo a qual a verdadeira história seria a história natural que libera os objetos da natureza do governo dos homens. Para a idéia de singularidade, é significativo (...) que os fenômenos geológicos, considerados em seu sentido mais amplo para abarcar espécimes do reino mineral, constituam paisagens onde a história natural encontra uma expressão estética (...). O último estágio nessa historização da natureza considera que os produtos da história passam a ser naturais. Em 1789, o sábio alemão Samuel Witte, apoiando suas conclusões nos escritos de Desmarests, Duluc e Faujas de Saint-Fond, fez das pirâmides do Egito fenômenos naturais, declarando que se tratava de erupções basálticas. Ele também via as ruínas de Persépolis, Baalbek, Palmira, bem como o templo de Júpiter em Agrigente ou o palácio do Inca no Peru como afloramentos líticos". Barbara M. Stafford, "Toward Romantic Landscape Perception: Illustrated Travels and the Rise of 'Singularity' as an Aesthetic Category", *Art Quarterly*, n.s. 1, 1977: 108-109. A autora conclui seu estudo sobre "o desenvolvimento de um gosto pelos fenômenos naturais enquanto singularidade" insistindo no fato de que "não se deve interpretar (...) o objeto natural isolado como substituto do humano; ao contrário, os monólitos isolados, destacados [pelo pintor romântico de paisagens do século 19] devem ser situados novamente na tradição estética vitalista que surge do relato de viagem ilustrado e que tinha apreço pelo singular na natureza. Pode-se intitular essa tradição 'neue Sachlichkeit', em que a atenção dirigida às características específicas da natureza produz um repertório de particularidades humanas e animais": 117-118.
13. Para outra discussão da tese de Galassi em relação às origens da "perspectiva analítica" na ótica do século 17 e a *câmara obscura*, ver Svetlana Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago: University of Chicago Press, 1983, cap. 2.
14. Michel Foucault inaugurou uma discussão sobre o museu em "Un 'Fantastique' de Bibliothèque", *Cahiers de la Compagnie Renault-Barrault*, n. 59, março de 1967. Ver também Eugenio Donato, "The Museum's Furnace: Notes toward a Contextual Reading of *Bouvard et Pécuchet*", *Textual Strategies: Perspective in Post-Structuralism Criticism*, Josué V. Haairi (org.), Ithaca: Cornell University Press, 1979, e Douglas Crimp, "On the Museum's Ruins", *October*, n. 13, verão 1980: 41-57.

15. André Malraux, *Psychologie de l'Art*, vol. I. Genebra: éditions Skira, 1947: 52.
16. Stanley Cavell, *Must We Mean What We Say?* New York: Scribners, 1969: 91, n. 9.
17. Os estudantes de história da fotografia não são encorajados a questionar a validade ou não dos modelos da história da arte aplicados ao campo fotográfico. As conferências dedicadas à história da fotografia no congresso da College Art Association de 1982, anunciadas como fruto de uma verdadeira pesquisa finalmente aplicada a esse campo – até então estudado sem sistematização –, foram o exemplo perfeito do que não se deve fazer. Na comunicação de Constance Kane Hungerford, "Charles Marville, Popular Illustrator: Origins of a Photographic Aesthetic", o modelo da coerência interna necessária da obra permite defender a idéia segundo a qual deveria existir um elo entre a prática de Marville no início de seu trabalho como gravador e sua carreira subsequente como fotógrafo. As definições estilísticas levadas por esse tipo de comparação (os contrastes acentuados entre preto e branco, os contornos nítidos e precisos, por exemplo) eram não somente difíceis de localizar de forma sistemática, como – quando era possível aplicar de fato esses critérios – não distinguem Marville de seus colegas da Missão heliográfica. Para cada uma de suas imagens "gráficas" existe um Le Secq tão gráfico quanto ele.
18. Podemos citar como exemplo dessa situação os cerca de 65.000 metros de filme rodados por Eisenstein no México para seu projeto *Que Viva Mexico*. Esse filme, que havia sido enviado à Califórnia para ser revelado, nunca foi visto pelo realizador, que foi obrigado a deixar os Estados Unidos assim que chegou do México. Dois montadores americanos se apropriaram então do filme, e com ele fizeram dois: *Thunder over Mexico* e *Time in the Sun*. Nenhum desses dois filmes é considerado parte da obra de Eisenstein. Hoje, resta apenas uma sucessão de seqüências da filmagem compilada por Jay Leyda para o Museu de Arte Moderna de Nova York. O seu estatuto com relação à obra de Eisenstein é muito especial, claro. Mas como na época da filmagem ele já tinha uma prática cinematográfica de quase 10 anos, e considerando o estado da arte cinematográfica em termos do *corpus* existente nos anos 30 e o desenvolvimento da teoria, é provável que Eisenstein tivesse uma melhor noção do que havia realizado a partir de seu roteiro e de sua concepção do filme, embora nunca o tivesse visto, do que os fotógrafos da Missão heliográfica pudessem ter de seu trabalho. A história do projeto de Eisenstein foi relatada em detalhes no livro: Sergei Eisenstein and Upton Sinclair, *The Making and Unmaking of Que Viva Mexico*, Harry M. Geduld and Ronald Gottesman (org.). Bloomington: Indiana University Press, 1970.
19. Ver Abigail Solomon-Godeau, "A Photographer in Jerusalem, 1855: Auguste Salzmann and his Times", *October*, n. 18, outubro 1981: 95. Nesse ensaio, a autora se questiona sobre determinados pontos tratados acima sobre a natureza problemática da noção de obra aplicada ao trabalho de Salzmann.
20. Man Ray publicou quatro fotografias de Atget em *Revolution surrealiste*, três no número de junho de 1926 e uma no de dezembro do mesmo ano. A exposição Film und Foto, que ocorreu no ano de 1929 em Stuttgart, abarcava fotografias de Atget, cujo trabalho também foi apresentado em *Foto-Auge*. Stuttgart: Wedeking Verlag, 1929.
21. Maria Morris Hambourg and John Szarkowski, *The Work of Atget: Volume I, Old France*. New York: The Museum Of Modern Art, and Boston: New York Graphic Society, 1981: 18-19.
22. *Ibid.*: 21.
23. A primeira discussão publicada com relação a esse problema o define da seguinte maneira: "O sistema de numeração de Atget é misterioso. Suas fotografias não só não são numeradas cronologicamente, como o são de forma desconcertante. Muitas vezes imagens que portam um número pequeno são posteriores a imagens de número maior; com freqüência, também, os números se repetem." Ver Barbara Michaels, "An Introduction to the Dating and Organization of Eugène Atget's Photographs", *The Art Bulletin*, LXI, setembro 1979: 461.
24. Maria Morris Hambourg, "Eugene Atget, 1857-1927: The Structure of the Work", (Dissertação de doutorado, não publicada, Columbia University, 1980).
25. Ver *Charles Marville, Photographs of Paris 1852-1878*. New York: Alliance Française, 1981. Esse livro contém um ensaio de Maria Morris Hambourg: "Charles Marville's Old Paris".
26. Michel Foucault. *L'Archéologie du Savoir*. Paris: Gallimard, 1969: 171-172.
27. Até hoje, os trabalhos de Alan Sekula foram os únicos a encaminhar uma análise coerente da história da fotografia. Ver Alan Sekula, "The Traffic in Photographs", *Art Journal*, XLI, primavera, 1981: 15-25; e "The Instrumental Image: Steichen at War", *Artforum*, XIII, dezembro 1975. O leitor interessado encontrará um debate sobre a necessidade de reorganizar o arquivo para proteger os valores da modernidade em: Douglas Crimp, "The Museum's Old / The Library's New Subject", *Parachute*, primavera 1981.
- * No original, *sujet*. Nesse parágrafo a autora se utiliza de um jogo semântico possível de se estabelecer em torno das várias acepções da palavra *sujet*, que tanto pode ser traduzida como "sujeito", referindo-se a um indivíduo específico quanto como "objeto", "tema", "assunto". Optamos por fazer variarem as traduções de *sujet* a fim de tornar mais claros os diferentes sentidos empregados. (n.t.)

