

Do indício ao índice ou da fotografia ao museu

Daniel Soutif

O artigo aborda a relação entre a fotografia e o museu no instante comum do nascimento de ambos, afirmando que os dois partilham de um mesmo estatuto ontológico, aquele da mercadoria, tal como anunciado desde meados do século 19. A partir daí o autor faz uma leitura da condição indicial inerente e inelutável de uma e outro.

Fotografia, museu, exposições, índice.

O que se viu...? Mas o que não se viu...? Um sonho quase no chão. Uma nota verdadeira de cinco francos na redoma e as moedas mais recentes, tudo que há no seu bolso, mas, emoldurado, engravado, estendido sobre veludo de algodão acolchoado, etiquetado com letras cursivas *en bâtarde*¹ e arredondadas. Diplomas, menções honrosas pela criação de pássaros domésticos. Um segundo prêmio dos gatos de rua, um primeiro prêmio de patos de Barbarie. Dois vasos sanitários de porcelana paralelos, brancos com fundo azul, motivos de flor e folhagem, com uma cabana romântica. Um deus Marte muito parecido, em falso bronze artístico, “artigo impecável para presente de festa”, carregando uma etiqueta presa a seu pescoço como uma caixa de carteiro: “À nossa querida Madrinha, seus três gratos afilhados”. Um coelho empalhado extremamente instrutivo. Um tamanco de madeira, soldados de chumbo do período entre as guerras. Um busto recente de Temístocles. Um carregador com seu triciclo em ferro branco e a chave para lhe dar corda, comprados na Samaritaine. Fuzis (alguns muito bonitos) e uma “ocarina”² com a qual (a etiqueta lembra discretamente) um soldado belga, em 1918, tocava a “Brabançonne”.³ Uma outra, “esculpida na época”, pelo “pobre papai” dessas donzelas e que Ramuz⁴ admirou bastante. Todos os tipos de patos vindos de lagos vizinhos. Uma cabeça de peru empalhada como cabide, levemente pretensiosa, com um

pescoço bastante granuloso, que repugna como uma doença. Fuinhas. Um pavão. O retrato de Vercingétorix (época gaulesa) e aquele feito por Amédée (Napoleão III demais). Nas vigas, enfim, dois fetiches folclóricos que intimidam e intrigam pelo mistério inumano de seus olhos em roseta e que parecem pertencer a um quarto reino da natureza. Acreditamos primeiro que são máscaras negras, depois, cabides. Finalmente, analisando, adivinhamos cabeças de cabras, mas tão infantilmente pintadas e modeladas, que poderíamos tomá-las por cabeças de cobras, esverdeadas, oceladas,⁵ com esses olhos que eu disse. Duas serpentes pítom com barba e dois chifres de camurça. É impressionante. Há, além disso, uma cabeça de cabra verdadeira envelhecida funcionando como cabide. Ela tem o pêlo tão surrado, o ar tão vivo, que tememos que ela mastigue seu chapéu sobre a cabeça. Enfim, numa sala separada, dentro de um santuário mais íntimo, ovos de pássaros, alguns paramentos e as obras de Henri Pourrat. Nada agita mais o cérebro pelo inesperado do espetáculo e a gratuidade do surpreendente.

Assim se apresenta em Marsac o museu das senhoritas de Comte, duas irmãs que “o tornaram realidade, ao legar – por ocasião de suas mortes – seu mobiliário posto em vitrinas numa sala do primeiro andar de sua casa”. Ao menos o escritor Alexandre Vialette assim o descrevia em uma crônica de 1952.⁶

O que se viu? O que não se viu? Nada. Tudo. Como você quiser. Não importa o que seja, em suma. Isto é, como o escritor-cronista o explica com toda clareza: “Um Museu de museu. O Museu do museu em si. O Museu da idéia de museu”, ou seja, “a transfiguração do objeto pela vitrina”. Como prova, uma hipótese exemplar:

Pegue um cigarro Gauloise, deite-o sobre veludo de algodão acolchoado, cubra com um vidro, eis seu cigarro distante e glorioso. Você criou um mistério. Com uma auréola. Seus visitantes acharão logo para seu gauloise uma história natural, uma lenda, um folclore. Eles vão descobri-la. Melhor, vão inventá-la. Nascerão díscos instrutivos e vapores de defumador. Você criou uma poesia. E irá inspirar uma epopéia.⁷

Eu não sei se o museu das irmãs Comte honra efetivamente a pequena cidade de Marsac por conta de seu bazar heteróclito ou se ele só existe na imaginação de Alexandre Vialatte. Mas pouco importa, já que, real ou apenas imaginário, ele demarca de maneira extremamente eficaz a idéia de museu. Melhor, ele sublinha idealmente o parentesco dessa idéia com um outro procedimento de fratura e de distanciamento do real: a fotografia, naturalmente. Notas de cinco francos, moedas, vasos sanitários de porcelana, coelho empalhado, tamanco de madeira, busto de Temístocles, entregador em ferro branco, fuzis, “ocarina”, fuinhas, pavão, retrato de Vercingétorix ou de Amédée, ovos de pássaros, paramentos, tudo isso poderia ter sido extraído de outro modo de seu tempo, ter sido conservado de outro modo na desordem, não na vitrina, mas sobre papel, fotografado, em suma. O catálogo levantado por Vialatte, então, não seria mais aquele de um “Museu do Objeto Qualquer”, mas a lista de legendas apropriadas de um lote de fotografias encontrado. Toda coleção fotográfica do museu, não é, aliás, outra coisa senão, como escreveu Jean-Marie Schaeffer,

sempre em parte uma coleção de objetos encontrados ao lado de imagens que são obras de fotógrafos que se consideram criadores de valores estéticos, encontramos ali fotos de reportagem, clichês científicos, retratos de álbuns de família, imagens documentais, etc.⁸

É que, antes de se tornar ela mesma objeto museificável, a fotografia, assim como o museu, conserva. Ou melhor, sob um certo aspecto, ela funda a própria idéia de conservação, isto é, aquela de museu. Sem a fotografia, sem o interesse conferido pela fotografia ao mais modesto dos detritos, como ao mais anônimo dos humanos, podemos apostar que um museu como esse das irmãs Comte jamais teria nascido em qualquer lugar, seja ele Marsac ou a imaginação de um escritor inspirado.

Apesar de Marcel Duchamp, apesar das senhoritas Comte, no fim de contas, é muito recente a entrada maciça de não-importa-o-quê no museu sob as espécies de Pop Art, de Nouveau Réalisme ou da Arte Povera, para citar apenas algumas correntes artísticas famosas. Até o início dos anos 60, os museus não acolhiam efetivamente, salvo raras exceções – em especial, objetos surrealistas –, senão produtos das belas artes, desviados, talvez, mas identificáveis, contudo, ainda como relevantes de categorias tradicionais, isto é, como pinturas ou esculturas.

Desde a época de sua invenção por Niepce, Daguerre e Fox Talbot, isto é, no mais tardar 1839, a fotografia absorveu por sua vez, talvez totalmente inconsciente, em todo caso, com absoluta tranqüilidade, aquele não-importa-o-quê cujo paradigma se exhibe, fora de todo método, nas senhoritas Comte de Alexandre Vialatte. Não teríamos desde os primeiros ensaios do procedimento fotográfico, tudo fotografado? A primeira fotografia da história mostra, por volta de 1826, aquilo que Nicéphore Niepce via de sua janela, nem mais, nem menos. Hoje perdida, outra fotografia atribuída a Niepce conservava a imagem de uma mesa posta. Desde 1839, ano da revelação do procedimento ao público, pela célebre comunicação de Arago à Academia de Ciências de Paris, Daguerre imortaliza sobre uma de suas placas uma simples coleção de conchas. Reportemo-nos igualmente ao primeiro livro de fotografias publicado, o célebre *The Pencil of Nature*, de Fox Talbot. Já encontraremos aí uma confirmação ampla da fantástica ductilidade ou disponibilidade da invenção, ainda, contudo, na primeira infância. Certamente destinadas mais a ilustrar as maravilhosas propriedades da nova técnica do que os temas representados, as pranchas reunidas por Fox Talbot surpreendem também por seu caráter heteróclito. Assim, à prancha que mostra uma vista dos bulevares de

Paris, sucedem duas outras que fazem ver, organizados sobre as prateleiras, os *Articles of China* e os *Articles of Glass*.⁹ A essas duas imagens segue aquela do busto, não mais de Temístocles como os das irmãs Comte, mas o de Pátroclo, e deste último se passa sem transição para a famosa fotografia intitulada *The Open Door*, cuja personagem principal não é outra coisa senão uma modesta vassoura que em nada estava predestinada à semelhante glória histórica. Seguem-se imediatamente a fotografia de uma folha de planta, depois aquela de duas prateleiras carregadas de livros. Inútil insistir, visto que outra fotografia, tirada no mesmo ano da divulgação do processo por Arago, fecha, quase explicitamente, o museu na fotografia. O que mostra essa imagem tirada por Hippolyte Bayard? Uma meia dúzia de estátuas de gesso ou, em suma, um pequeno museu em imagem...

Recentemente quisemos estabelecer que a visão fotográfica já estava em gestação em uma certa pintura, mais ou menos menor, nascida no final do século 18, e que, assim, a fotografia não teria instaurado nenhuma ruptura profunda na história das formas de representação pictórica originárias da invenção da perspectiva no princípio da Renascença.¹⁰ Para além do fato de se tratar ali de uma ilusão retrospectiva análoga àquela que, em geral, funda o conceito de precursor – o qual supõe que aquilo, que só depois sabemos que veio antes, veiculava, em seu tempo, um sentido descoberto apenas ulteriormente¹¹ –, esse ponto de vista sobre a fotografia tem evidentemente como falha privilegiar a relação da fotografia com a câmara escura, isto é, a parte ótica ou geométrica e perspectiva do procedimento, à custa de sua dimensão de impressão fotoquímica, não menos essencial, todavia. O mais grave, essa interpretação oblitera precisamente o fato ainda mais fundamental, uma vez que ele distingue radicalmente a fotografia de seus precedentes pictóricos, de que *tudo, quer dizer, não-importa-o-quê é suscetível de se tornar o tema de uma fotografia*.

Mais judiciosamente, desde que o Walter Benjamin de “A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica” se tornou – de forma justa – uma das referências obrigatórias da reflexão teórica relativa tanto à arte como à fotografia, tem-se com regularidade destacado a reproduzibilidade da fotografia para opô-la à unicidade das imagens pintadas. O parentesco

da fotografia com a mercadoria industrial e serial constitui assim um dos *topoi*, dificilmente contornável, de toda reflexão sobre o tema. Por outro lado, temos observado mais raramente, que, se a fotografia é de fato reproduzível, outra propriedade não menos notável de seu regime de funcionamento é a proliferação sem limite de seus temas. Não só qualquer pessoa pode fotografar, mas, além disso, tudo pode ser fotografado, sem reserva, com a condição, claro, de que certas condições técnicas, aliás, incessantemente recuadas, sejam respeitadas. Nesse sentido, um só *medium*, a escrita, é comparável à fotografia, que merece, pois, perfeitamente seu nome de “grafia” luminosa.¹² Qualquer que seja essa analogia, então, só restam dos astros até a vassoura de Fox Talbot, passando para uma gota de leite flutuante no espaço ou pelas estátuas de Hippolyte Bayard, tudo aquilo que é suscetível de emitir ou de refletir um feixe de raios luminosos na direção de uma superfície sensível, poderá deixar uma impressão fotográfica identificável como tal. Certamente, tudo não podia ainda ser fotografado, certas coisas talvez jamais poderão, mas, de agora em diante, milhões de objetos possuem suas representações fotográficas, e a todo momento a fotografia produz a mesma fratura no tecido do real, o mesmo distanciamento, literalmente, revelador: fotografado, o tema da fotografia é *ipso facto* transformado em objeto e, como escreve Roland Barthes sobre o retrato fotográfico, “até mesmo, se pudermos dizer, em objeto de museu”.¹³

Basta dizer que seria completamente legítimo parafrasear a passagem de Vialatte citada mais acima, substituindo a vitrina do museu pela fotografia: “Pegue um gauloise... Uma vez fotografado, eis seu cigarro distante e glorioso. Você criou um mistério. Com uma auréola...” Inútil precisar que essa paráfrase não faz mais do que reforçar a legenda de uma fotografia já existente. Para citar apenas um exemplo, não foi para repousá-la sobre papel fotográfico que Marcel Duchamp tirou de sua própria veste de papel sua *Cigarette* de 1936?

Afora o museu imaginário de André Malraux, que visou pura e simplesmente à abolição das paredes do museu – *Museum without walls* (*Museu sem paredes*), informa a tradução americana para o título da obra de Malraux – em favor de sua substituição pelo papel fotográfico, a conjunção da instância museal e da

instância fotográfica já foi assinalada muitas vezes com maior ou menor clareza. Assim, em um artigo intitulado *On the Museum's Ruins*, Douglas Crimp fundava uma análise pós-modernista da noção de museu sobre uma interessante referência às diversas obras de Rauschenberg que recorrem às fotografias serigrafadas. Aproximando o museu de diversas instituições de exclusão e de confinamento, o asilo, a clínica e a prisão, estudados por Michel Foucault, Crimp as associa por outro lado, à fotografia, ou “talvez mais precisamente” ao “uso repressivo e seletivo da fotografia”, museu e fotografia constituindo assim juntos “as condições do discurso que nós chamamos de arte moderna”.

Combinando como que ao acaso fotografias em diversas obras no início dos anos 60, Rauschenberg teria desconstruído essa ligação de “precondições” implícita no discurso do museu. Mais precisamente, é ao exibir na superfície de suas telas o predicado comum ao museu e à fotografia que Rauschenberg, segundo Crimp, efetuará essa desconstrução tipicamente pós-modernista. Esse predicado comum tem um nome: heterogeneidade absoluta. Com efeito, se acreditarmos em Crimp,

[Essa] absoluta heterogeneidade, que é o campo dividido pelo museu e pela fotografia, é estendida sobre a superfície de cada obra de Rauschenberg. Mais importante, ela se amplia a cada obra.

Assim, “o sonho de Malraux” se teria tornado, sempre segundo os termos de Crimp, “o gracejo de Rauschenberg”.¹⁴

Certamente não falta pertinência a essa análise, e, sobretudo, ela tem o imenso mérito de colocar em evidência um ponto essencial à inteligência da modernidade. No entanto, falta-lhe uma dimensão fundamental. Se a heterogeneidade absoluta é, de fato, um predicado partilhado pelos universos respectivos que constituem o museu e a fotografia, esse predicado no fim das contas não constitui mais do que um sintoma, e não uma causa. Assinalar e nomear esse sintoma é um passo considerável, o problema é que a sua interpretação não permanece menos completa. Em outras palavras, a questão que convém agora colocar é aquela, tanto teórica como histórica, da natureza exata das relações homológicas (ou não) que, fundando o

parentesco de fotografia e museu, são suscetíveis de explicar a heterogeneidade comum àquilo que ambos expõem.

Uma das vias desse problema foi largamente desobstruída, uma vez que a fotografia foi desde então objeto de numerosos estudos que touxeram à tona seus traços mais fundamentais.¹⁵ A este respeito, nós nos contentaremos, pois, em lembrar ou precisar certos pontos para as conclusões necessárias à análise. Ao contrário, em se tratando do museu, ainda que os estudos históricos sejam numerosos, o ponto crucial que permite interpretar o parentesco de museu e fotografia não parece ter sido percebido ainda com a mesma clareza, mesmo que algumas vezes se tenha aproximado bastante dele.¹⁶ Digamos, para resumir em poucas palavras essa situação e indicar já o sentido da proposta que será feita aqui, que, se desde então se tornou comum considerar as fotografias a um só tempo ícones, indícios e índices, não se tentou ainda analisar a instituição museal com a ajuda desses mesmos instrumentos conceituais cuja origem está para ser procurada nos trabalhos semióticos de Charles S. Peirce. Se isso tivesse sido feito, teríamos evidentemente concluído que o museu não pertence nem à classe dos ícones, nem àquela dos indícios, mas, ao contrário, salienta muito claramente aquela dos índices.

Para começar, voltemos, então, ao significado dos termos “ícone”, “indício” e “índice” [“icône”, “indice”, “index”].¹⁷ Segundo a definição clássica de Peirce, o ícone remete a seu objeto em virtude de sua semelhança com ele, o que significa que certas propriedades do ícone devem corresponder homologicamente a certas propriedades do mesmo objeto. Imagens, diagramas, fórmulas lógicas ou algébricas, metáforas podem, assim, ser consideradas, a títulos e graus diversos, icônicas. Em seu limite, o ícone perfeito de um objeto dado é o próprio objeto, mas, nesse caso, a iconicidade propriamente dita se dissolve, e então podemos concluir desse limite que o ícone deve ao menos sob algumas configurações diferir de seu objeto, sob o risco de não se confundir com ele e desaparecer enquanto ícone. Que as fotografias sejam, assim como as pinturas figurativas, ícones, é indubitável, mas essa não é a sua qualidade primeira. Assim como numerosos autores sublinharam, a iconicidade fotográfica – que não é necessariamente evidente, uma vez que numerosas fotografias,

detalhes tirados do conjunto, por exemplo, não deixam adivinhar automática ou imediatamente de quais objetos elas são representação – é um efeito do processo ao mesmo tempo geométrico e físico-químico que gera a imagem fotográfica. Impressão da luz emitida ou enviada por um objeto sobre uma superfície fotossensível, a fotografia, com efeito, pertence em primeiro lugar a outra classe de signos, que Peirce distinguiu tanto dos ícones quanto dos símbolos.

No que concerne a essa classe de signos que compreende a um só tempo os indícios [*indices*] e os índices [*index*], é necessário, entretanto, tomar cuidado para evitar – o que é essencial aqui – a confusão, de fato bem mais grave, entre dois termos, duas subclasses bem distintas que a compõem. Essa confusão, infelizmente corrente, encontra sua origem, é verdade, nos próprios escritos de Peirce. Ele, com efeito, utilizava uma só palavra – a palavra inglesa *index* – para designar tanto os índices no sentido próprio do termo quanto os indícios. Segundo Peirce, um índice é

*um signo ou uma representação que remete a seu objeto não tanto porque tem qualquer similaridade ou analogia com ele nem porque seja associado às características gerais de que esse objeto se acha possuído, mas porque está em conexão dinâmica (aqui compreendida como espacial) com o objeto individual, de uma parte, e, de outra, com os sentidos ou a memória da pessoa para a qual ele serve de signo.*¹⁸

Se certos exemplos citados por Peirce – barômetro baixo e ar úmido como sinal de chuva, cata-vento como sinal da direção do vento – implicam uma relação causal entre o que ele chama de objeto do signo e o signo em si, outros, a começar pelo indicador (o dedo) apontado para indicar um objeto ou uma direção, supõem ao contrário uma simples relação espacial. Umberto Eco está bem fundamentado ao sublinhar a ambigüidade do conceito de índice no sentido de Peirce. Trata-se, como pergunta Eco, de um “signo que tem com o objeto indicado uma conexão de *contigüidade física* (o dedo apontado) ou uma conexão *causal* (a fumaça produzida pelo fogo)”?¹⁹

A pergunta é muito importante, em particular no que nos interessa aqui, pois que em um

determinado caso – a contigüidade espacial –, a presença do objeto indicado é requerida, enquanto em outro – a relação causal –, é sobretudo sua ausência que está em questão: claro, assim que visível, o fogo não precisa mais ser sinalizado pela fumaça. Como consequência, Eco propõe-se a nomear como vetores de atenção os signos do primeiro tipo cujo “papel consiste em assinalar que a atenção do Destinatário deve ser fixada sobre um objeto ou uma situação particular”.²⁰

Seria não menos simples e mais conforme à lógica da língua reservar a esses “vetores de atenção” o nome de “índice” e nomear “indícios” os signos ou as representações resultantes de uma relação causal com seu objeto. Essa solução característica também será adotada aqui.

A distinção é, em todo caso, tão importante, que os dois termos se aplicam, de dois pontos de vistas diferentes, em relação à fotografia, enquanto só um dos dois vale para o museu. Na qualidade de impressão, a fotografia é evidentemente indicial [*indicielle*]. Toda imagem fotográfica é – a coisa é bem conhecida – o efeito, no sentido determinista do termo, daquilo que, por outros caminhos, ela mostra, isto é, se preferirmos, daquilo que ela é também o ícone. É inclusive a natureza particular da estrutura causal própria à fotografia, sua *archè*, para retomar a expressão judiciosa de Jean-Marie Schaeffer,²¹ que condena a fotografia à iconicidade. Sendo cada partícula da superfície fotográfica regulada geométrica e físico-quimicamente pelo objeto fotografado, essa superfície toda não pode deixar de manter uma relação de homologia, ela mesma regulada por pelo menos uma parte desse objeto do qual ela será, assim, necessariamente o ícone. Podendo outros tipos de estruturas causais gerar outros tipos de indícios, segue-se naturalmente que todos os indícios não estão, a exemplo da fotografia, condenados à iconicidade; assim, a fumaça não é ícone do fogo, não menos do que o sintoma geral não é aquele da doença. Ícone, portanto, por ser indício de um tipo particular, a fotografia é, inversamente, índice – ou antes, como veremos, “quase-índice” – porque ela é ícone. Em outros termos, sendo tudo o efeito daquilo do que ela é imagem, a fotografia aponta simultaneamente com o dedo para aquilo que ela mostra assim automaticamente como imagem. Sem dúvida, o objeto, como exige a aplicação da função indicadora [*indicielle*] à

fotografia, está certamente ausente do campo que lhe é próprio, mas simultaneamente está ali presente, ou antes, quase presente, apresentada se quisermos, uma vez que sua imagem é oferecida ao olhar, ou melhor, dada a ver como comportando um interesse ao menos suficiente para ter dado lugar a uma fotografia. Uma vez que somente o objeto propriamente dito, em carne e osso, pode ser considerado a causa da fotografia, é a combinação, portanto, de sua ausência real com sua quase presença icônica que permite considerar a fotografia a um só tempo indicial e (quase) indiciável / (quase) indicializável [*indicielle et (quasi-) indexicale*]. Essa combinação constante não deve, entretanto, conduzir, como acontece freqüentemente, à confusão ou, ao menos à indistinção dessas duas funções.

Se nos voltamos agora para o lado do museu, perceberemos não menos claramente que a natureza de seu funcionamento leva a colocá-lo na classe dos índices, e apenas nessa, ao menos se quisermos permanecer nas três classes postas antes em jogo. Além disso, um museu pode ser certamente considerado um símbolo de poder, de autoridade, ou simplesmente de riqueza, mas jamais um ícone nem um indício [*indice*].²² Em contrapartida, o museu é evidentemente um vetor de atenção, isto é, um dedo apontado sobre os objetos que ele expõe, dito de outro modo, um índice. Prova – evidente – é o fato de o museu exigir a presença efetiva dos objetos sobre os quais ele tem por função chamar a atenção de seus visitantes. Privado de objetos para expor, o museu perde sua função indicial [*indexical*] ou, ao menos, torna-se um índice vazio, ainda que não seja certo que, vazio de todo conteúdo, o museu possa por si só continuar a se impor como tal. O fato, aliás, é que nenhuma arquitetura especificamente museal foi antes necessária à constituição do museu enquanto instituição e que todos os tipos de edifício, palácios principescos como o Louvre e o Palácio de Luxembourg, em Paris, igrejas desativadas, conventos e, hoje em dia, entrepostos industriais, garagens ou usinas desativadas, podem ser investidos da função museal.²³

Antes de examinar certas propriedades do museu considerado enquanto índice, o contra-exemplo constituído por uma interpretação célebre – mas, de certo modo errônea ou aproximativa – de uma obra histórica emblemática – o ready made

duchampiano – deveria permitir sustentar a hipótese que será adiantada.

Coube a Rosalind Krauss ter sido a primeira a chamar atenção não apenas para o parentesco que liga a prática artística de Duchamp à fotografia, mas, mais especificamente, para o papel da função indicial desse parentesco. Em um artigo famoso, *Notes on the Index*,²⁴ Rosalind Krauss repertoriava primeiro um conjunto de procedimentos fotográficos em diversas obras do artista, a começar pelo *Grand Verre* e, particularmente, *Tu M'*. Depois, apoiando-se em um texto de Duchamp que identificava o ready made a um instantâneo, ela chegava às seguintes conclusões a respeito dessas obras todas prontas roubadas da indústria:

O paralelo do ready made com a fotografia é estabelecido por seu processo de produção. Ele se deve a uma transposição física de um objeto de seu continuum da realidade para a condição fixa da imagem de arte por um momento de isolamento ou seleção.²⁵

Dessa similaridade, Krauss concluía que a conseqüência do ready made seria não apenas o índice [*index*], mas, mais precisamente, um comutador, isto é, um desses signos que como “aqui”, “agora”, “eu”, “tu”, etc. não têm significação senão por referência direta a um objeto ou um ser realmente presente, que esses signos têm precisamente por função designar em uma situação de um dado discurso, fora da qual eles se esvaziam de conteúdo. É indubitável que os comutadores sejam índices [*index*]; que os ready makes tenham algo a ver com os indícios e os índices [*indices et index*], não menos. Em contrapartida, o que é bastante discutível é que eles sejam identificáveis aos índices [*index*]. Se o ready made – por exemplo, o inevitável *Fountain* assinado R. Mutt – partilha com a fotografia o procedimento de extração que o recorta e o tira da fatia de real ao qual ele pertencia antes da intervenção do artista, ele permanece, apesar de tudo, fisicamente o mesmo, isto é, a bipolaridade – a fumaça e o fogo, o dedo apontado para o objeto indicado – característica tanto dos indícios [*indices*] quanto dos índices [*index*] não é dada *ipso facto* pela operação de fratura ou extração que, como a fotografia, exige todo ready made. Em seu limite, a *Fountain* poderia ser considerada ícone de um urinol, uma vez que ela permaneceu praticamente idêntica a ele, ou ainda o indício

[índice] de seu processo de produção industrial e serial, mas certamente não um índice [index] que nesse caso apontaria para si mesmo, o que, claro, todo índice faz – voltaremos a isso –, mas sob a condição de apontar também para outra coisa que não seja ele, sem a qual ele não seria um índice [index]. Basta dizer que o ready made só começa a ter relação com a função indicial [indexicale] a partir do instante em que ele não apenas é tirado de seu contexto original, mas é também colocado em outro, no qual ele se encontra indexado. Um tal contexto só poderia ser – é evidente – um lugar de exposição especificamente artístico, isto é, para ser franco, o museu, o qual, só ele, na operação, merece ser considerado indexante e análogo, senão à fotografia, ao menos ao aparelho e ao suporte – o papel – fotográficos. Em outro estudo mais recente e desenvolvido a respeito de Marcel Duchamp e a fotografia, Krauss se aproximou, aliás, dessa conclusão, mas de outro ponto de vista, posto que então escrevia:

Ao produzir a Fontaine, e ao invocar a estratégia do ready made, Duchamp convertia o urinol de seu estatuto de representante de uma classe a uma condição de equididade, que é exclusivamente a deste objeto aqui. Desde então, ele não é mais o significante através do qual uma classe se exprime, mas sim uma declaração de unicidade que depende do eixo físico de um elo, o elo entre este objeto preciso e sua base, o qual é em última instância o elo entre este objeto e seu espaço de exposição.²⁶

Mas esse novo texto, não mais do que o precedente, não distingue claramente entre o indício e o índice, ainda que a confusão entre estrutura indexante e objeto indexado permaneça, senão completa, ao menos ainda ativa o suficiente para que, em todo caso, se mantenha bastante à margem à evidência do papel do lugar de exposição na complexa



operação de transmutação que, finalmente conduz à constituição do ready made enquanto tal. Se o ready made é, portanto, parente próximo da fotografia, se, sem ela, ele provavelmente teria sido inconcebível, convém observar, entretanto, que esse parentesco passa pelo meio-termo do museu. Sem o parentesco deste com aquela, isto é, sem a função indicial do museu, produzir um ready made seria, com efeito, impossível.

Neste ponto é necessária, portanto, uma análise de função indicial própria ao museu. Não faremos aqui mais do que esboçar alguns traços dessa lógica do índice museal. Esses traços dirão respeito (em ordem) à reflexividade desse índice, a sua complexidade estrutural e, enfim, a sua relação com as outras funções do museu, particularmente, a função histórica ou, antes, historiadora.

Em primeiro lugar, convém assinalar que, como todo índice e, mais genericamente, como todo signo,²⁷ o museu considerado enquanto índice designa a si mesmo como tal. Sob a condição de mostrar algo, o museu mostra-se também mostrando algo. É dessa reflexividade que o museu tira sua capacidade de exercer, por outro lado, uma função de tipo simbólico. Mostrário de riqueza, signo de poderio político, manifestação mais ou menos suntuosa da solidez histórica e cultural, instrumento pedagógico, o museu aspira sempre à qualidade de monumento. Não por acaso, um dos primeiros museus criados durante a Revolução Francesa foi o famoso Museu dos Monumentos Franceses, sem contar os textos de época em que se trata dos “monumentos das artes e das ciências”.²⁸ O predicado simbólico não podia deixar de deslizar do conteúdo para o continente. Monumento a seu modo, o museu surgiu imediatamente sob uma época enfática que lhe permitiu, em contrapartida, valorizar as potências políticas que o alimentavam, como sublinha, por exemplo, esta anotação de Daniel J. Sherman acerca dos envios de obras para as províncias pelo Estado francês:

Difícilmente exageramos ao dizer que o Estado deu menos importância às pinturas propriamente ditas do que às etiquetas nelas colocadas, com a inscrição: “doação do Imperador”, ou, mais tarde e mais modestamente – mas não menos claro – “Dépôt de l’Etat” [sob a guarda/acervo do Estado].²⁹

Inútil enfatizar que observação semelhante poderia, *mutatis mutandis*, ser renovada em nossos dias não só a respeito do Estado, mas igualmente ao mecenato.

O fato de, por outro lado, o índice museal auto-indexar-se dessa maneira constitui evidentemente a origem dos conflitos que, ao longo de sua história, opuseram com mais ou menos regularidade os defensores das obras e, naturalmente, os artistas. Que eles estejam convencidos da autonomia das obras e, portanto, do necessário apagamento do dispositivo de sua exposição ou, ao contrário, persuadidos, a exemplo de Quatremère de Quincy,³⁰ de que o museu as mutila ao as extrair de suas respectivas situações originais, todos aqueles que defendem a obra contra o museu se prendem de fato a sua reflexividade, isto é, a sua propriedade de mostrar-se tanto quanto aquilo que exhibe. Conflito clássico, que sintetiza bem a célebre sentença chinesa segundo a qual seria um idiota aquele que, quando lhe mostram a lua, olha o dedo.

Não se deixará de notar na passagem que uma tensão análoga se reencontra, de modo ainda mais pronunciado, na fotografia, tão próxima àquela que em um caso (o do museu) conduz à função simbólica e, em outro (o da fotografia), reconduz diretamente da indexação à função indicial [*indicielle*] e, portanto, à colocação entre parênteses de toda função simbólica. Com efeito, todo mundo sabe muito bem que, quando se olha uma fotografia, a percepção balança entre duas direções opostas: o objeto representado ou a fotografia considerada por sua vez objeto. Assim, Schaeffer pergunta:

Como discernir entre o que é próprio à imagem e o que se remete ao real, quando nos encontramos frente a uma imagem que não o é em sua especificidade, senão enquanto apreendida como registro do real?³¹

Olhar a fotografia enquanto fotografia, isto é, em uma perspectiva modernista, enquanto arte que exhibe a especificidade de seu *medium*, é, em outros termos, tentar esquecer o tema, mas para se ver imediatamente reconduzido ao mesmo, uma vez que a especificidade da fotografia não é outra coisa senão o indício [*indice*] desse tema. É, aliás, precisamente nesse círculo que se debate a análise modernista do Szarkowski de *The Photographer's Eye*.³² A

fotografia, com efeito, nada pode fazer além gerar a simples certeza de que seu tema, um dia ou outro, existiu em algum lugar. “Isso foi”, diz Barthes admiravelmente a este respeito.³³ Mas nós não conseguiríamos extrair dessa certeza o que é que estaria sobre o plano simbólico. Sem a legenda, cuja ligação obrigatória com a fotografia foi vigorosamente destacada por Benjamin, nenhum alcance simbólico pode, com efeito, surgir dessa certeza existencial, a menos que ela permaneça reduzida a si mesma – o que é o caso, se nos detivermos estritamente ao que é dado no interior dos limites da moldura da fotografia. Do museu, ao contrário, pode-se dizer que, enquanto índice, ele constitui uma legenda monumental que, por definição, destaca, em todo caso, para além da moldura, os objetos presentes em seu interior e – uma vez que estes continuam, tanto dentro como fora, a ser distintos dele – e destaca em si, simultaneamente, carga simbólica mais ou menos considerável.

Índice [*index*] auto-reflexivo, o museu é, além disso, um índice complexo, articulado. Se partirmos das obras, o museu forma um sintagma pluridimensional que começa na moldura do quadro ou na base da escultura e prossegue com as cartelas,³⁴ a parede, a sala e assim por diante até o edifício todo. Tal complexidade é evidentemente devedora de organizações variadas, devidas, às vezes, ao acaso, depois, cada vez com mais freqüência, à medida que nos distanciamos do período da formação original dos museus, a uma deliberação consciente, às vezes diretamente comandada pela teoria estética ou filosófica. É certo que nem todos os museus se apresentam com o aspecto do bricabraque reunido pelas irmãs Comte. Muito pelo contrário. É precisamente pelo viés da organização de diversas articulações do índice museal que intervém a ligação – e, às vezes, submissão – da instituição a outras funções, sendo a principal delas a função histórica, isto é, o papel exercido pelo museu enquanto ilustração de uma história da arte concebida de modo cronológico. Assim, desde 1791, isto é, desde a aurora da Revolução Francesa, um dos membros da Comissão dos Monumentos, chamado Lemonnier, vislumbra em uma carta “esta idéia magnífica de fazer no Império tantos espaços³⁵ públicos para as Ciências e as Artes para quantas províncias³⁶ houver”, esclarecendo imediatamente que os museus assim

constituídos permitiriam salvar os quadros, para “fazê-los servirem à história da arte”.³⁷

Do mesmo modo, em 1795, quando a Comissão de Instrução Pública homologará o projeto de um Museu dos Monumentos franceses lançado por Alexandre Lenoir, ela especificará que se deverá tratar de um

museu histórico e cronológico em que se encontrarão as épocas da escultura francesa em salas particulares, dando a cada uma a característica, a fisionomia exata do século que ela representa.³⁸

Uma tal cronologia linear não é senão o mais simples dos esquemas aos quais a função do museu se submeterá. Assim, na Alemanha, por exemplo, ela (a função do museu) não deixará de dialetizar hegelianamente.

Estudando a formação do arquétipo que constitui o *Altes Museum*, aberto ao público de Berlim em 1830, Douglas Crimp pôde, efetivamente, mostrar como o monumento arquitetônico neoclássico concebido por Schinkel responde, palavra por palavra, aos momentos da estética dialética do filósofo que profetizou o fim da arte e sua superação pelo conceito filosófico. Assim como o mostra Crimp, ao se apoiar sobre o exemplo da rotunda central, em torno da qual gravita ao mesmo tempo a arquitetura de Schinkel e a visita que ela devia programar, o *Altes Museum* pretendia operar também a síntese das obras e do museu, termos, ao contrário, irredutivelmente antagônicos aos olhos dos adversários de seu projeto que, como Alois Hirt, pensavam que os “objetos de arte não estão ali para o museu” e que “antes, o museu é que é construído para eles”.³⁹

Conquanto arquetípico, não é certo que o modelo fornecido pelo *Altes Museum* se tenha efetivamente imposto para todos os museus. O estudo de Sherman sobre os museus franceses no século 19 fez, com efeito, aparecer a eficácia de outras determinações que não aquelas derivadas da história da arte. Dessa maneira – enfatiza Sherman várias vezes – o papel dos fatores geográficos. Esse papel aparece, por exemplo, na insistência das autoridades responsáveis pelos museus do interior quando procuram obter do Estado o envio de obras ligadas à história da região em questão ou, reciprocamente, no fato de o Estado conceder mais facilmente sua ajuda financeira nos casos de

aquisições desse tipo, de uma obra que seja ligada à região por seu tema, ou pela origem de seu autor.⁴⁰ Sobretudo, apesar da racionalização do museu sob o efeito da autoridade da história da arte, estamos longe de o museu bricabraque ter-se tornado, segundo a fórmula de Yve-Alain Bois, “uma lembrança para os pintores modernistas como Courbet e Manet”. Muito pelo contrário, uma vez que, como esclarece esse autor após ter comentado certos elementos evidenciados por Crimp, “foi grande a queixa de numerosos artistas contra a confusão que representava para eles as salas do Luxembourg ou mesmo do Louvre”.⁴¹

Bricabraque, ilustrações sistemáticas de uma filosofia de história da arte de tipo hegeliano não são, aliás, os únicos casos de aparências possíveis. Outras estruturas do índice museal foram empregadas. No mesmo estudo, Yve-Alain Bois comenta, a esse respeito, o caso do Landesmuseum de Hannover, dirigido nos anos 20 por Alexander Dorner, que ali instituiu não uma linearidade histórica simples, mas uma articulação entre minisséries (as diversas épocas) definidas cada uma como animadas – segundo um conceito tomado de empréstimo a Alois Riegl – por um *Kunstwollen* (querer artístico⁴²) específico. Ao universalismo de Schinkel opôs-se assim em Hannover um tipo divergente de indexação das obras, que visava recriar para cada família histórica condições de visibilidade as mais próximas possíveis daquelas que caracterizavam sua situação original. O limite dessa tendência é evidentemente a *Period Room*, no qual o museu procura dissimular uma parte de seu poder indexante, isto é, mais precisamente aquela que toca diretamente a obra, a fim de restituí-la – de maneira absolutamente ilusória, é claro – seu contexto temporal próprio. De sua parte, o museu contemporâneo tem adotado freqüentemente uma fórmula radicalmente oposta àquela da *Period Room*, cujo *White Cube* (cubo branco), teorizado por Brian O’Doherty,⁴³ marca, no outro extremo do espectro, limite não menos nítido.

Não insistiremos mais sobre esse ponto, uma vez que de agora em diante ele está suficientemente estabelecido como um índice [*index*] complexo: o museu não pode deixar de suscitar a questão da articulação dos elementos que constituem sua capacidade de indexar objetos, cuja maioria – com exceção, claro, daqueles pertencentes ao campo da pintura e da

escultura modernistas – não era, quer se tratasse de um retábulo do século 14 ou de um mictório do 20, destinada inicialmente a esse fim. Todo o problema da articulação do índice museal reside efetivamente ali. Exceto os objetos expressamente produzidos para o museu – e, ainda uma vez, não mais para esse domínio do que para outros –, a intenção não equivale à realização, a separação entre o que o museu deve deixar penetrar seus muros – isto é, indexar como digno desse privilégio – e aquilo que, ao contrário, deve ser abandonado a seu lugar e a seu tempo não é dada por nenhum critério prévio à constituição e organização mais ou menos fundada em teoria por seu poder indexante. Em outras palavras, retire o índice museal: com ele se apagará inelutavelmente também – no caso de ele possuir um – seu fundamento teórico. O que restará, então? O mesmo bricabraque do ponto de partida, aquele, em suma, das irmãs Comte.

E eis o museu reconduzido à fotografia. Conseqüência inevitável, uma vez que, tanto em um caso como no outro, trata-se de fraturar – índice e índice em um caso, apenas o índice no outro – espaço e tempo! Museificar isto ou aquilo, fotografar isto ou aquilo, é igualmente ao mesmo. Salvo que o aparelho fotográfico é mais leve do que o aparelho museal, o que não significa, longe disso, que a fotografia seja menos pesada, mas, quando muito, que seu imenso peso está alhures.

Tudo muda, diz Walter Benjamin em sua “Pequena História da Fotografia”, “se da fotografia como arte se passa para a arte como fotografia”.⁴⁴

Essa passagem – isso agora está claro –, coube ao museu efetuar-la. A concomitância temporal da invenção da fotografia e da formação dos museus não é, portanto, um acaso histórico, mas sim uma convergência que vai buscar alhures suas razões, alhures, quer dizer, em um determinismo ao qual se submetem tanto a fotografia e sua invenção quanto o museu. Ocorreu, mais uma vez a Walter Benjamin, ter sido o primeiro a juntar os elementos essenciais desse quebra-cabeça cuja peça central era naturalmente o conceito de mercadoria e cujos demais elementos, além da fotografia e do museu, são o fetichismo e, no ponto supremo – se não por sua constituição, ao menos por sua manifestação –, as Exposições Universais que, a partir de 1851, marcaram o século 19.⁴⁵

A se acreditar em Benjamin, na segunda versão de "Paris, capital do século 19", "As Exposições Universais idealizam o valor de troca das mercadorias. Elas criam um quadro no qual seu valor de uso passa para o segundo plano".⁴⁶

Nesta última formulação, Benjamin faz mais do que resvalar a aplicação da função de indexação – "uma moldura..." – das Exposições Universais. Em um só golpe, ele revela com toda clareza o determinante subjacente a essa função partilhada indiretamente, tal como se viu, pelo museu e pela fotografia. Esse determinante não é outra coisa senão, evidentemente, a identidade abstrata – o valor de troca, isto é, o ser mercadoria – que se dissimula sob a heterogeneidade absoluta – o valor de uso – de todos os objetos exponíveis, sejam eles expostos à luz que inscreverá sua imagem sobre o papel fotográfico ou àquela, "feérica" dos universos de cristal que, a exemplo do Crystal Palace (construído por Paxton para aquela [exposição], inaugural, de Londres em 1851), foram as Exposições Universais ou, enfim, sob aquela – não mais feérica, mas outra magia – eternizante do universo dito fora do tempo do museu. E se, em todo caso, é necessário um índice [*index*] para ao mesmo tempo colocar o objeto – fotografado, museificado ou simplesmente exposto – à distância e designá-lo à atenção, é para, exibindo-a, uma vez que apenas ela é visível, anular a heterogeneidade absoluta.

Na obra de Grandville, Benjamin vê a caricatura exata do fetichismo e, portanto, aquilo que ele julga ser o comentário mais justo das Exposições Universais, esses bazares platônicos devotados à glorificação do valor de troca: "A entronização da mercadoria e o esplendor das distrações que a envolvem, eis aí o tema secreto da arte de Grandville".⁴⁷

Sem reduzir a uma dimensão caricatural, diríamos, evidentemente, o mesmo da fotografia, e Benjamin não esteve longe de dar esse passo. Na versão de 1935 do mesmo texto, figurava, com efeito, imediatamente antes daquele consagrado às Exposições Universais e à Grandville, um parágrafo – "Daguerre e os panoramas" – no qual eram sublinhadas, por um lado, a presença da fotografia na Exposição parisiense de 1855 e, de outro, o fato de, desde a segunda metade do século, a fotografia ter ampliado

consideravelmente o círculo da economia mercantil, ao jogar no mercado em quantidade ilimitada personagens, paisagens, acontecimentos que até então não eram de forma alguma exploráveis, ou unicamente sob a forma de um quadro para o cliente.⁴⁸

Basta dizer que Benjamin teria podido muito bem aplicar à fotografia as observações que reservou ao caricaturista, tanto em 1935 – "As fantasias de Grandville dão a todo o Universo a característica de uma mercadoria..." – quanto em 1939 – "As Exposições Universais construíram um mundo feito de 'especialidades'. As fantasias de Grandville realizam a mesma coisa".⁴⁹

Sem reduzir ao conceito de fetichismo – o que, claro, não é pouca coisa, mas sua teorização por Marx só virá à luz em 1867, com a publicação do primeiro livro do *Capital* – certos observadores da época, além disso, discerniram bastante bem, apesar da confusão insensata oferecida pelas Exposições Universais, a singularidade do lugar reservado à fotografia, assim como seu parentesco direto com a mercadoria e a indústria. Tal é notadamente o caso do personagem surpreendente e prolífico escritor que foi o conde Leon de Laborde. Arqueólogo respeitado, conservador da seção de Antigüidades do Museu do Louvre, membro do Institut,⁵⁰ Laborde foi também um dos fundadores da Sociedade Heliográfica e da Sociedade de Fotografia.⁵¹ A esse curioso coquetel de competências, o mesmo personagem acrescentará, ainda, aquela de observador e comentarista privilegiado da primeira Exposição Universal que, como sabemos, aconteceu em Londres, em 1851. Encarregado do relatório sobre as belas artes, ele consagrou mais de mil páginas a essa missão. Nesse caudaloso documento aparece – oh! quão premonitoriamente – a tese segundo a qual "abaixo de um certo limite de superioridade, arte, ciência e literatura, tudo é indústria".⁵²

Argüindo a observação de que romances, poesias, quadros não cessam de proliferar às centenas ou aos milhares, Laborde conclui logicamente que "as produções da arte se tornaram uma mercadoria (...) e os artistas, os fabricantes".

Certamente, apenas algumas obras primas sobrevivem finalmente a essa corrente de obras

banais. Assim, em um século, para cada quatro ou cinco retratos dignos desse nome, segundo Laborde, “Fazem-se cerca de 500.000 retratos, sem contar dois ou três milhões de retratos em daguerreótipo (apenas em 20 anos)”.

Obras primas ou não, não saberíamos, diante de tal abundância, manter as “distingções pueris” e continuar a separar drasticamente as “produções de arte” e os “produtos da indústria”. É necessário ousar concluir, e Laborde o faz com absoluta clarividência, com palavras que ainda hoje praticamente não perderam a atualidade:

Entramos na sala dos leiloeiros como se vai ao mercado; por que as obras de arte não seriam julgadas, apreciadas, cotadas segundo regras que as confundem com as raças e os linguadados do mercado ao lado? Seria loucura queixar-se disso, não seria justo que o objeto de arte escapasse desse contato; é o destino de toda mercadoria.

Em suma então, afora a parte ínfima que se reserva ao gênio e sua obra prima, toda arte é indústria e, reciprocamente, toda indústria é arte. É necessário, então, fazer de todos os operários, de todo mundo, artistas. Nesse fantástico concerto artístico-industrial que ignora pura e simplesmente o antagonismo das classes sociais, pois, desde a Revolução de 1789, “verdadeiro ponto de partida da arte moderna”, “o reconhecimento dos princípios democráticos arrasta consigo a igualdade em todas as classes e em todas as coisas”, a fotografia ocupa, certamente, um lugar que não é apenas de primeiro plano. Em um arrebatamento que é necessário citar *in extenso*, ela é, além do mais, apresentada por Laborde como condutora da história da reprodução rumo a seu termo e, então, da identificação da arte com a indústria. Eis o texto que, escrito quase simultaneamente ao evento, antecipa em praticamente 80 anos os trabalhos de Benjamin:

A intervenção das máquinas foi, nessa propagação da arte, uma época e o equivalente a uma revolução: os meios reprodutores são o auxiliar democrático por excelência. Contestar essa ação é cegueira; desdenhar essa influência seria insensatez; não prever o futuro dessa associação do gênio das artes com a potência dos novos meios de reprodução de baixo custo seria coisa de um espírito tacanho. A fonte do bronze que multiplicou as obras primas da

Antigüidade fora acolhida pela Grécia com reconhecimento; a Idade Média recebeu como um dom do céu a imprensa, que é a escritura mecânica; (...) hoje, a fotografia, ou, a arte mecânica em uma perfeição ideal, inicia o mundo às belezas das criações divinas e humanas.

Frase surpreendente que, lida ao pé da letra, faz da fotografia a origem e o fundamento de toda a estética. Confundidas em uma mesma epifania pela ação da luz sobre os sais de prata, a beleza natural (divina) e a beleza artificial (humana) esperam que a fotografia venha revelá-las *mecanicamente* aos olhos do mundo.

A visão de Laborde rompe consideravelmente, por conta de seu radicalismo, com aquelas de outros comentaristas da época, absorvidos em sua maioria nas controvérsias suscitadas pelo estatuto – artístico ou não? – da fotografia. Certos aspectos dessas controvérsias são, não obstante, bastante significativos. É necessário aqui assinalar notadamente que o próprio lugar da fotografia das Exposições Universais era ocasião de discussões mais ou menos vivas. Reagindo ao fato de a fotografia ter sido instalada – aparelhos e provas – no Palácio da Indústria (nos Champs-Élysées) e não naquele, na Avenida Montaigne, em que tinham sido agrupadas a pintura, a escultura e a gravura, um dos membros fundadores da Sociedade Francesa de Fotografia, Paul Périer, protestava contra essa discriminação em nome dos “fotógrafos artistas”, cujas obras deveriam, segundo ele, “encontrar seu lugar no santuário das artes”.⁵³ O que se revela nessas polêmicas é a posição estratégica da fotografia na grande cena fetichista da Exposição, posição-chave entre arte e indústria, de agora em diante estando ambas submissas à transitividade generalista da mercadoria. Os industriais, em todo caso, não se enganaram, e compreenderam rápido que entre essas duas exposições, que, em suma, não se produziam tão freqüentemente, restaria sempre a possibilidade de expor suas mercadorias não dentro de uma vitrina, mas em papel fotográfico. O júri de 1855 não observara, acerca das imagens expostas pelos irmãos Bisson, que de seu ateliê saíam “com igual sucesso” reproduções de estampas de Rembrandt ou “fotografias de luminárias e candelabros” e outras “provas de modelos e de desenhos”, tendo as fábricas dos industriais recorrido a seus serviços?⁵⁴ Não é mais necessário multiplicar as

referências, uma vez que deveria estar claro agora que, se a Grandville coube ter caricaturado o mundo feito de “especialidades” que se revelava nas Exposições Universais, a fotografia pôde vangloriar-se de se ter feito sob o modo da generalidade absoluta, a um só tempo índice e (quase) índice. E foi apenas nesse contexto, (in)formado de algum modo pela fotografia, que o museu teria podido realizar sua função própria, isto é, aquela de índice não de toda mercadoria, como a fotografia, que pode (quase) indexar tudo aquilo da qual ela pode ser índice [*índice*], mas, especificamente, da mercadoria absoluta: o hiperfetichismo, a obra de arte, devotada, de agora em diante, nesses novos tempos de “arte como fotografia”, a presentificar esta divindade invisível reguladora, de agora em diante, do curso das coisas humanas, o mercado.⁵⁵

Não obstante, é apenas nas fotografias de Atget mostrando a cidade, “esvaziada como um imóvel que ainda não encontrou um novo locatário”, que Benjamin verá enfim surgir a manifestação fotográfica do movimento, “pela qual o homem e o mundo ambiente se tornam estranhos um ao outro”, ao passo que se abre “esse campo livre em que toda intimidade cede lugar ao aclaramento dos detalhes”.⁵⁶ Esse estranhamento, essa perda de intimidade já estavam, todavia, em toda sua evidência, inscritos, desde a aurora da fotografia, na superfície de algumas das primeiras imagens impressas pela luz sobre as placas de Daguerre, os papéis de Fox Talbot ou de Bayard. A essas imagens, e a numerosas daquelas que as seguiram, ampliando cada vez mais o campo de ação do procedimento, poderíamos, portanto, aplicar esta outra observação, tomada de empréstimo do autor do mais fotográfico e museal de todos os livros, livro dos livros e ruína dos livros ao mesmo tempo, o famoso *Livro das Passagens*, que, de fato, é constituído exclusivamente por citações indexadas, isto é, em suma, fotografadas, expostas, museificadas:

As Exposições Universais foram uma escola, na qual as multidões, separadas à força do consumo, convenceram-se do valor de troca das mercadorias a ponto de se identificar com elas: “É proibido tocar os objetos expostos”.⁵⁷

Essa proibição, própria ao museu e a toda exposição, seja ela universal ou não, não necessita ser enunciada naquilo que concerne à

fotografia: está inscrito na própria natureza de seu procedimento, de sua *archè*. Triplamente inscrita, aliás, uma vez que, enquanto para o espectador da fotografia o objeto fotografado se torna intocável, ainda que permaneça plenamente visível, puramente visível, é sem tocar nem o objeto fotografado, nem sua imagem – pois esta é *acheiropoiete*,⁵⁸ não feita pela mão do homem, fetiche perfeito, em suma⁵⁹ – que a fotografia se apodera tanto de um quanto do outro.

Tocar ou não tocar? Essa questão, inicial em seu princípio, coloca-se no centro tanto da história da pintura quanto daquela da fotografia. Ela é até mesmo anterior, segundo alguns, àquela da *mimesis*, uma vez que, pintadas como estêncil, as mãos de Lascaux podem ser vistas, tal como enfatizou Philippe Dubois, se não como fotografias, ao menos como fotogramas ou raiogramas, do mesmo modo que a sombra desenhada, a qual, nos dizeres de Plínio, seria a verdadeira origem de todos os quadros.⁶⁰ Transformada em imperativo sacralizante – não toque! –, a palavra que gera essa questão inscreve-se igualmente em todos os cantos do museu, uma vez que, desde que atravessamos a entrada, a regra absoluta, sem a qual o índice museal perderia sua eficácia, é que não se tocará mais aquilo que o índice determina como se, ainda que oferecido à vista, tudo aquilo se tivesse fixado para pertencer, de agora em diante fora do tempo, a um outro mundo, estranho àquele dos humanos e de suas mãos. Sombras, espelhos e outras imagens *acheiropoietes*, entre as quais se deve contar naturalmente na primeira fila o Santo Sudário de Turim, atravessam, portanto, a pintura e a fotografia, a arte toda, pela simples razão de que todos esses ícones se formam sob o modo indicial da conexão física com seus referentes: tocando-os, de uma maneira ou de outra, eles se formam sem que ninguém, sobretudo um artista, tenha posto a mão.

Um sintoma singular dessa dialética do contato – tato e não tato – é oferecido pela pintura foto-realista, que surgiu principalmente nos Estados Unidos por volta do final dos anos 60. Quais são, portanto, as propriedades partilhadas pelas obras que foram denominadas foto-realistas? Nas prática, essas propriedades se reduzem a duas: 1.) um quadro foto-realista deve se oferecer à vista como pintura, isto é, sob o modo do “isto não é uma fotografia”; 2.) simultaneamente, ele deve deixar transparecer a

fotografia sob a qual a pintura estaria como que depositada, sem obliterar o “isto é uma fotografia” que requer a imagem que serve a um só tempo de suporte e guia desse depósito.

Em certo sentido, portanto, a pintura foto-realista inscreve-se na tradição do *trompe-l'oeil* salvo em raras exceções (o espelho é o paradigma, mas voltaremos a isto mais tarde), a dialética do *trompe-l'oeil* clássico confronta a pintura *diretamente* ao objeto em favor do qual ela pretende paradoxalmente mimetizar seu próprio esvanecimento. Ao contrário, a pintura foto-realista é *trompe-l'oeil* porque quer fazer crer na presença real não de um objeto, mas sim de uma fotografia sobre a qual ela pretende, de um lado, se dissimular pelo mimetismo, ao mesmo tempo em que ela o recobre, se afirmando, portanto, não obstante como pintura. Se nos ativermos por um instante ao procedimento empregado pela maioria dos pintores foto-realistas, descobriremos uma estranha encruzilhada, na qual, por um lado, se toca novamente um dos aspectos mais controversos do século 19 a respeito da arte fotográfica e, por outro, prefigura-se, de certo modo, toda uma dimensão da arte de hoje.

Como sabemos, a maioria das pinturas foto-realistas é, se quisermos, depositada, praticamente ponto por ponto, sobre a tela na qual, durante a operação, é projetado o diapositivo da fotografia que serve de matriz; isto é, o pintor foto-realista, armado freqüentemente de um aerógrafo, toca a fotografia com a pintura. Se quisermos nos lembrar que a questão do retoque foi no século 19 um dos pontos sensíveis do debate envolvendo as ambições artísticas da fotografia, começaremos a entrever que o foto-realismo pode aparecer plenamente como um retoque gigantesco, um repintar monstruoso, dedicado ao trabalho impossível de recobrir a fotografia de um filme ou de uma película – é assim mesmo – de pintura mimética, esta última naturalmente não cessando de transbordar por todas as partes.

Deixe-me tocar meus negativos, e mesmo meus positivos, se eu os melhor e os elevo um patamar acima.

Nessa petição – datada de 1855 – de Paul Périer,⁶¹ naturalmente é a questão do estatuto da fotografia que está em jogo: arte ou não? Mas, para além desse debate enviesado, desenrola-se outra batalha mais profunda. A palavra “tocar” utilizada por Périer assinala essa

batalha, mas é na resposta que ela vai receber de Eugène Durieu que ela se revela com toda a sua clareza. Debate de fotógrafos, uma vez que Durieu era nada menos que o presidente da Sociedade Francesa de Fotografia, na qual Périer, de sua parte, assumira a vice-presidência. Mais ainda, debate de fotógrafos do mesmo quilate, dado que a Sociedade em questão agrupava – apesar de suas diferenças – os partidários do estatuto artístico da fotografia. Portanto, desse debate duplamente interno, é necessário precisar os termos, pois, pioneiramente talvez, ali se exprimiu com clareza um dos pontos de inflexão essenciais da modernidade. Visando – como já observáramos – admitir a fotografia no “santuário das artes”, Périer está pronto, em virtude do princípio de que apenas os resultados contam, a todas as concessões, isto é, como ele diz, a romper o “pacto de fidelidade até a morte” que liga a fotografia a “objetivas e bacias”. Para galgar o nível de arte, mesmo que, modestamente, pela menor porta, o fotógrafo deve, portanto – segundo ele –, ousar tomar de empréstimo os meios da pintura e se fazer “desenhista hábil ou colorista”, permanecendo, contudo, “um colaborador prudente e respeitoso”. Em uma palavra, visto que isso lhe permite aceder à arte, Périer está pronto a *tocar* suas fotografias. E é isso que Durieu recusa de maneira absoluta, afirmando energicamente: “Chamar o pincel em socorro da fotografia sob o pretexto de introduzir-lhe arte é exatamente excluir a arte fotográfica.”⁶²

Durieu – é interessante lembrar que ele colaborou com Delacroix em uma série de fotografias na qual o pintor se inspirou⁶³ – recusa, portanto, o retoque e, se ele o recusa, é porque ele *toca* na especificidade do meio fotográfico. Cada arte, segundo ele, possui suas regras especiais e, ao se querer transgredir essa especificidade misturando-as, nada se obtém além de “apenas alguma coisa qualquer sem nome, que apresenta no máximo um interesse de curiosidade”.

De passagem, nota-se que, ainda que dotado de um nome, cada quadro foto-realista é uma exemplificação exata de apenas alguma coisa qualquer desse gênero. Mas, antes de retornar a isso, é necessário destacar o caráter extremamente avançado, audacioso até, da posição de Durieu. Mais de 100 anos antes da tentativa de delimitação da especificidade do meio fotográfico por Szarkowski e seu *The Photographer's Eye*, a argumentação de Durieu já

é estritamente modernista. No momento em que o impressionismo (frequentemente creditado por ter iniciado – coagido e forçado pela fotografia – simultaneamente a dobra da pintura sobre sua própria especificidade e o modernismo como tal) ainda se encontrava no limbo, um fotógrafo, com certeza singularmente clarividente, antecipou, pois, essa mesma *démarche* por seu próprio *medium*. Por conta desse simples fato, parece legítimo concluir que a participação da fotografia na constituição da modernidade é ainda mais importante, porque ainda mais positiva do que aquela, no entanto considerável, que correntemente se lhe concede. A outra conclusão, mais escondida, mas não menos essencial, que se impõe igualmente é que uma das dimensões surdas dessa dialética gravitava sempre – começamos a percebê-la somente nos últimos 15 anos – em torno da questão do tato, do contato, do toque ou do tocar, em síntese, do indício e do índice.

A remissão dessa discussão esclarece, em todo caso, sob um novo ângulo o sintoma foto-realista. Mesmo sem a ajuda da referência à controvérsia entre Périer e Durieu, era certamente fácil ver que o foto-realismo iria inscrever sua síntese de meios em um contexto marcado pelo formalismo modernista, do qual ele é sem dúvida contemporâneo, mesmo que patológico, da Pop Art ou da arte conceitual, ainda que também possamos encontrar para ele, por outros caminhos, uma genealogia que o liga a antecedentes – *trompe-l'oeil* à William Frederick Harnett ou John F. Peto, precisonismo de Demuth, Sheeler ou Crawford – característicos da tradição pictórica americana. Tudo isso é verdade, mas a lembrança das polêmicas dos primeiros fotógrafos em torno da questão do retoque conduz, entretanto, à hipótese de que na pictorialidade híbrida, quase teratológica, do foto-realismo aconteceu algo mais do que uma simples regressão ou uma simples negação da pintura modernista. Esse algo mais evidentemente não é outra coisa senão a tentativa, naturalmente desesperada, de anular a eficácia – sobre a pintura e, para além dela, sobre a arte – das funções que têm por nome indício e índice.

Ao depositar uma camada de pintura mimética sobre fotografias, o foto-realismo quis obliterar o caráter indicial da fotografia e esperava obter essa anulação com um procedimento que de algum modo macaqueia esse mesmo caráter. “Máquina atrelada a uma máquina” – a

expressão não é de Warhol, mas de Delacroix⁶⁴ –, o pintor foto-realista deixa a fotografia guiar sua mão como se a pintura não pudesse mais subsistir senão fazendo-se o indício da fotografia, como se o suporte da pintura, a tela, se tivesse tornado a própria fotografia. Nesse sentido, o foto-realismo pretende assim assumir plenamente todas as incidências da fotografia sobre a pintura ou, se quisermos, todos os quadros que, de maneira mais ou menos confessada, mais ou menos negada, tomaram suas imagens emprestadas do inimigo.⁶⁵ E essa admissão consiste precisamente em opor a todas as formas de abstração que quiseram salvar a pintura da fotografia por seu virar-se sobre um meio cada vez mais estreitamente delimitado, uma estratégia que, ao contrário, parece radicalmente baixar as armas frente ao adversário. Isso, porém, não passa de uma armadilha. Pois se, antes mesmo de pintar, o pintor foto-realista instala logo de entrada a imagem fotográfica sobre o suporte da pintura – aquela famosa tela virgem, sobre a qual Greeneberg disse um dia que chagáramos ao ponto obrigatório de reconhecê-la já como um quadro –, é para, uma vez que ele [o pintor] comece a pintar, *tocar* essa imagem, cuja especificidade, como bem o queria Durieu, implica precisamente não se dever (re)tocá-la. Em outras palavras, depositando de maneira indicial [*indicielle*] a pintura sobre a fotografia, o foto-realismo pretende de fato privá-la de seu próprio estatuto de indício [*indice*]. Essa estratégia, claro, fracassa. Reduzida a reencenar um episódio da história da fotografia, não pode evitar, como o diz um texto célebre de Marx acerca de outro assunto, cair na comédia, isto é, o simulacro.

Tentativa de anular a fotografia pelo apagamento de seu caráter indicial [*indiciel*], o foto-realismo visa simultaneamente romper a lógica do índice que, implicado pela fotografia e encarnado na instituição do museu, abre a obra de arte ao bricabraque do real. Todos conhecem, aliás, a temática partilhada pelos pintores foto-realistas: motos, carros, trailers, luminosos, vitrinas, cavalos, garotas vestidas com rendas e por aí vai. Uma vez pintado, esse bricabraque não requer mais nem o índice da fotografia, nem o do museu. Descolado da fotografia, uma vez que ele permanece e que a fotografia torna-se ausente pela camada de pintura, esse bricabraque é então devolvido a seu real de origem, simples referente da imagem, e não mais sua causa. Do mesmo modo, ele se vê

assim separado do museu, já que a pintura foto-realista pretende exatamente tirar a manchete para si mesma, isto é, indexar a si mesma enquanto arte em detrimento tanto da fotografia quanto do referente que essa (quase) indicializava [(quasi-) *indexait*]. Dito de outro modo, a presença da palavra “realismo” na qualificação foto-realista não é portanto senão um ardil, como é um ardil ou um engodo a referência ao espelho que corre tanto na história da pintura quanto da fotografia.

Certamente Leonardo aconselhava aos pintores controlar sua obra, uma vez acabada, comparando-a ao reflexo de seu tema em um espelho:

*Se quiser ver se o efeito geral de sua pintura corresponde ao objeto representado segundo a natureza, pegue um espelho e coloque-o de modo a refletir o objeto real, depois compare o reflexo com sua pintura e considere cuidadosamente se o tema das duas imagens está conforme aos dois, particularmente ao espelho. Devemos tomar o espelho por mestre – quero dizer, o espelho plano – pois sobre sua superfície as coisas oferecem muitos pontos em comum com uma pintura... Sua pintura, se você sabe compô-la direito, produzirá igualmente o efeito de uma coisa natural vista em um espelho.*⁶⁶

Mas, então, o que se passava quando um pintor queria representar em seu quadro um espelho? Essa questão é colocada por Daniel Arasse em um estudo admirável intitulado *Les Miroirs de la peinture* (“Os espelhos da pintura”). Eis sua resposta:

*Para permitir que se reconheça em seu quadro um espelho como tal, isto é, para fazer reconhecer como tal o espaço refletido do espelho, o pintor deve instaurar, para aquela porção da superfície pintada que ocupa o espelho, um efeito de realidade diferente daquele – seja ele qual for – que subtende o quadro em seu todo.*⁶⁷

Uma vez que o espelho é o espaço do reflexo, a representação do espelho, tomada por sua vez objeto de outro reflexo (aquele efetuado por essa pintura do qual supõe ser seu modelo), não pode passar senão por ser a deformação do objeto que ele mesmo reflete. No contexto perspectivo, o jogo de ângulos legítima, aliás,

essa deformação. É a conseqüência propriamente pictural dessa encruzilhada que, seguindo Arasse, reteremos aqui. Refletido duas vezes, o objeto visto em um espelho pintado no quadro tende ao informe e, como escreve Arasse,

*mestre do pintor por sua pureza que remete impecavelmente (sem mancha, sine macula) o reflexo exato do objeto, o espelho se torna no quadro o reino da mancha, isto é, por essa mesma razão o emblema da pintura.*⁶⁸

Espelho pintado por Van Eyck no centro do retrato do casal Arnolfini ou erigido por Manet atrás da balconista do *Bar des Folies Bergère*, para retomar dois dos exemplos comentados por Arasse, o espelho é sempre o lugar no quadro em que a pintura se vê forçada a se desmarcar em relação a seu referente para se fazer pura maculação, mancha cega e cegante.⁶⁹

Os únicos retoques que Eugène Durieu aceitava de bom grado conceder que se colocassem sobre uma fotografia eram aqueles que consistiam em “fazer desaparecer com um traço de nanquim um ponto branco que uma bolha de ar ou algum acidente análogo tenha deixado na prova”.⁷⁰

Os retoques em questão visavam, portanto, *ao suprimir as manchas que não são o indício do referente*, restituir a integridade perfeita do meio fotográfico para uma imagem que, por uma razão ou outra, estaria localmente privada dela. Basta dizer, e Durieu o disse, que esses retoques não são verdadeiramente retoques, mas antes clausuras acrescentadas ao meio para preservar sua pureza. Ali se fecha também o impasse aberto pelo foto-realismo. Imitando seu imenso retoque, seu repintar paranóico, ponto por ponto sobre a fotografia, a pintura foto-realista fracassa frente a essa [n]aquilo que os pintores do passado foram bem-sucedidos frente aos espelho que, digamos, eles tomavam por mestres. As manchas de pintura com as quais o foto-realismo toca a fotografia, jamais produzem mancha, ainda que aquilo que – à custa da pintura – não pára de retornar às telas foto-realistas é, apesar da obliteração de sua indexação pelo indício fotográfico, o objeto e o real, isto é, nesse caso, a versão americana do museu das irmãs Comte. Finalmente, a pintura foto-realista não teria, portanto, outro valor senão o de se ter feito o catálogo antecipado da

arte – fotográfico de ponta a ponta – do qual ela não soube proteger o museu.

Do início ao índice, isto é, nessa franja de interferência que ao mesmo tempo perturba a fotografia e explica a perturbação que ela instaura, isto é, ainda nesse passo que vai da fotografia ao museu, trama-se desde mais de um século e meio a maioria das questões que agitam, constroem ou desconstroem a produção de arte. Aparelho fotográfico, aparelho museal remetem um ao outro como em espelho. Já presente no dispositivo museal, a fotografia não pode entrar nele uma segunda vez. Simetricamente, ao passar a porta do museu, a pintura se perde, tal como o clamava Quatremère de Quincy desde a aurora desse processo. Como todo resto, ela se devota – valor de troca hiperfetichista – a não ser mais do que a fotografia de si mesma. Começa, segundo a palavra de Baudelaire, sua “decrepitude” e, no mesmo movimento, a porta do monumento – que deveria ter sido seu paraíso – se abre largamente para esse real multiforme cujo estafeta foi o mictório travestido em fonte por Marcel Duchamp. Ao querer proteger o museu do bricabraque com a ajuda do curto-circuito que ele esperava de um fino filme de pintura, o foto-realismo não faria – uma vez que esse circuito estava fechado há muito tempo – outra coisa senão indexar o peso desmesurado da fotografia.

Daniel Soutif é filósofo e crítico de arte. Atualmente é diretor do Centro de Arte de Prato (nas cercanias de Florença). De suas inúmeras obras, a mais recente é *L'Art du XXe siècle – De l'art moderne à l'art contemporain. 1939-2002*, coletânea de ensaios de vários autores por ele organizada. Uma versão anterior e resumida deste artigo foi publicada com o título “Pictures and an Exhibition” em *Artforum*, número 7, março de 1991. A tradução para o português foi feita a partir da versão integral publicada em *Les Cahiers du Musée National d'art Moderne*, número 35, (edição especial “Exposition de la photographie”). Paris: Centre Georges Pompidou, primavera 1991.

Tradução: Ana Tereza Lopes, Guilherme Bueno

Revisão técnica: Glória Ferreira, Guilherme Bueno

Notas

- ¹ *En bâtarde*: tipo de letra cursiva utilizada em documentos antigos. (N.Rt.)
- ² Ocarina – instrumento de sopro feito em argila que produz som semelhante ao da flauta. No original “canne-ocarina”. (N.Rt.)
- ³ La Brabançonne – hino nacional da Bélgica. (N.Rt.)
- ⁴ Ramuz, Charles-Ferdinand (1878-1947), escritor e poeta suíço, considerado um dos maiores autores de seu país

no século 20. (N.Rt.)

- ⁵ Oceladas (*ocelés*, no original) – a palavra provém de “ocelos”: em forma de olho, olhos pequenos, olhos simples dos artrópodes; cada um dos pontos que matizam certos órgãos, como penas, pêlos, etc. (N.Rt.)
- ⁶ Vialatte, Alexandre. *Chroniques, 1952*. Apud: Dagognet, François *Le musée sans fin*. Seysell: Le champ vallon, 1984: 143 sq.
- ⁷ *Id.*, *ibid.*: 147.
- ⁸ Schaeffer, Jean-Marie. *L' image précaire, du dispositif photographique*. Paris: Seuil, 1987: 158.
- ⁹ Talbot, William Henry Fox. *The Pencil of Nature, A facsimile of the 1844-46 Edition with New Introduction by Beaumont Newhall*. Nova York: Da Capo Press, 1969.
- ¹⁰ Ver Galassi, Peter. “Before Photography” no catálogo da exposição *Before Photography, Painting and the Invention of Photography*, Nova York: Museu de Arte Moderna, 1981 (Trad. francesa no catálogo da exposição *L' invention d' un art*, Paris: Centre Georges Pompidou, 1989).
- ¹¹ “O precursor é aquele que só sabemos posteriormente que veio antes”, fórmula atribuída à Georges Canguilhem por Jean-Jacques Salomon, “Georges Canguilhem ou la modernité”, *Revue de métaphysique et de morale*, 1985, n. 1, Paris: Armand Colin: 53. Cf.: “Um precursor seria um pensador de vários tempos, do seu próprio e daqueles ou daqueles que nós lhe assinalamos como seus continuadores, como os executadores de sua empreitada inacabada. O precursor é, portanto, um pensador que o historiador crê poder extrair de seu enquadramento cultural para inseri-lo em outro, aquele que retorna para considerar os conceitos, os discursos e os gestos especulativos ou experimentais como podendo ser deslocados ou recolocados em um espaço intelectual, em que a reversibilidade das relações foi obtida pelo esquecimento do aspecto histórico do objeto de que ele é tratado.” (Georges Canguilhem, *Etudes d' histoire e de philosophie des sciences*, Paris, Vrin, 1968: 21.). Os historiadores de arte ganhariam muito em se inspirar nessas linhas que dizem respeito à história das ciências, mas que, *mutatis mutandis*, valem igualmente no seu próprio campo de estudo.
- ¹² A respeito da primeira invenção do verbo “fotografar” – *phôteinographeistai* – por Filoteu, o sinaíta, igualmente chamado Filoteu de Batos, ver o breve mas brilhante estudo de Georges Didi-Huberman. “Aquele que inventou o verbo ‘fotografar’...” *Antigone, revue littéraire de photographie*, n. 14, inverno 1990: 23 sq
- ¹³ Barthes, Roland, *La chambre claire, note sur la photographie*. Paris: Cahiers du Cinema/Gallimard/Seuil, 1980: 29 (tradução em língua portuguesa: Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000).
- ¹⁴ Crimp, Douglas “On the Museum’s Ruins” In: *October* n. 13. Cambridge: MIT Press, verão 1980: 41-57.
- ¹⁵ Ver especialmente Barthes, *op. cit.*: Vanlier, Henri. *Philosophie de la photographie*. Brax: Les Cahiers de la Photographie (edição especial), 1983; Dubois, Philippe *L' acte photographique et autres essais*, Bruxelas: Fernand Nathan-Labor, 1989 (reeditado com o título *L'Acte Photographique et autres essais*. Paris: Fernand Nathan, 1990. Edição brasileira: O ato fotográfico e outros

- ensaios. Campinas: Papyrus, 2003). Schaeffer, *op. cit.*
Krauss, Rosalind E. *Le photographique, pour une théorie des écarts*, Paris: Macula, 1990.
- ¹⁶ Ver, para citar apenas um exemplo, Buren, Daniel. "Fonction du musée" (1970), reeditado em Bronson, A.A, Pery Galé (ed.), *Museums by Artists*, Toronto: Art Metropole, 1983: 57 sq. (Para a edição em português do texto de Buren, ver: Duarte, Paulo Sergio (org.), *Textos e entrevistas escolhidos [1967-2000]*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001: 57-62).
- ¹⁷ Ainda que *indice* e *index* também possam ser traduzidos simultaneamente para o português como *índice*, optamos por seguir a outra possibilidade de vertê-los para, *indício* e *índice*, respectivamente, que nos parece conforme ao espírito do texto. Em outras passagens, sobretudo nos casos em que as derivações das palavras puderem resultar em ambigüidades, indicaremos o original entre colchetes. (N.Rt.)
- ¹⁸ Charles S. Peirce, *Dictionary of Philosophy and Psychology*, artigo "index" (1901). (Tradução francesa in: Peirce, Charles S. *Écrits sur le signe* [traduzidos e comentados por Gerard Deledalle] Paris: Seuil, 1978: 158.
- ¹⁹ Eco, Umberto. *Le signe. Histoire et analyse d'un concept*. Bruxelas: Labor, 1988: 63. Antes mesmo de contigüidade física, Eco deveria ter falado, para o primeiro caso, em contigüidade espacial.
- ²⁰ *Id.*, *ibid.*: 65.
- ²¹ Schaeffer, *op. cit.*: capítulo I, *passim*.
- ²² Sejamos mais precisos: talvez seja possível considerar os museus o índice do poder ou da riqueza que eles simbolizam, mas jamais do que eles mostram.
- ²³ Desde um dos primeiros relatos – aquele apresentado por L.G. Brecaigny em 2 de dezembro 1790 junto a Comissão dos Monumentos – consagrados sob a Revolução Francesa aos *dépôts* dos monumentos das ciências e das artes que ela pretendia instituir; a questão do abrigo desses "museus" foi abordada. Brecaigny escreveu: "Escolheríamos para servir de museu algumas igrejas desativadas daquelas numerosas que serão suprimidas e que sem essa [função] permanecerão inutilidade absoluta. Ao consagrá-la a esse uso, a vantagem será dupla. O edifício será construído, e a disposição será tal que ali haveria poucas mudanças a fazer a fim de torná-lo própria ao novo serviço para o qual será usado". Edouard Pommier, que cita essa passagem ("Naissance de musées de province" In: Nora, Pierre, *Les lieux de mémoire II, La nation 2*. Paris: Gallimard: 472-473) acrescenta, conforme Brecaigny, o detalhe de que o "guarda" – o futuro conservador – "será colocado no campanário..." Sobre a constituição dos museus franceses e sobre a natureza dos prédios utilizados para guardar as obras de arte do início do século 19, ver também Sherman, Daniel J. *Worthy Monuments, Art Museums and the Politics of Culture in Nineteenth-Century France*. Cambridge, Massachusetts e Londres: Harvard University Press, 1989. Sobre a concepção de uma arquitetura especificamente museal – de inspiração hegeliana – (cf. diante o exemplo do *Altes Museum* de Berlin construído por Schinkel), ver também a nota 39.
- ²⁴ Krauss, Rosalind E. "Notes on the Index" October n. 3 e 4. Cambridge: MIT Press (primavera-outono 1977), reeditado em Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Massachusetts e Londres: The MIT Press, 1985: 196-221 (edição francesa: *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*. Paris: Macula, 1993: 65-91).
- ²⁵ *Id.*, *ibid.*: 206 (edição francesa: 74. A tradução do mesmo texto por Jean-Pierre Criqui apresenta ligeiras modificações em relação àquela feita por Soutif. N.Rt.). Depois de Krauss, Philippe Dubois formula a mesma tese de maneira que deixa aparecer mais claramente a insuficiência. Segundo esse autor (*op. cit.*: 229), os ready mades podem ser descritos "como casos extremos em que o produto final não só não se parece, mas não é nem mesmo o traço físico de um objeto exterior a ser "representado": ele é o próprio objeto que se tornou obra enquanto tal, por um ato de decisão artística, por simples operação de seleção, de suspensão do *continuum* do real e da inscrição no universo da arte". É bem verdade, ainda que falte a análise da função propriamente dita desse "universo".
- ²⁶ Krauss, Rosalind E. "Marcel Duchamp ou le champ imaginaire" In: *Degrés*, n. 26-27, primavera 1981, reeditado e traduzido in: Krauss, *Le photographique*, *op. cit.*: 85.
- ²⁷ Cf. Recanati, François. *La transparence et l' énonciation*. Paris: Seuil, 1979.
- ²⁸ Cf. Pommier, *op. cit.*, *passim*.
- ²⁹ Sherman, *op. cit.*: 14.
- ³⁰ De Quincy, Quatremère. *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l' art*. Paris: Crapelet, 1815 (Reimpressão: *Corpus des oeuvres de philosophie en langue française*. Paris: Fayard, 1989).
- ³¹ Schaeffer, *op. cit.*: 158.
- ³² Szarkowski, John. *The photographer's Eye*, Nova York: The Museum of Modern Art, 1966, e igualmente, o comentário desse texto por Phillips, Christopher in: "The Judgment Seat of Photography", *October* n. 22. Cambridge: MIT Press, outono 1982. (republicado in: Bolton, Richard (ed). *The Contest of Meaning. Critical Histories of Photography*. Cambridge, Massachusetts e Londres: The MIT Press, 1989: 15 sq.) Esse artigo é traduzido aqui com o título de "Le tribunal de la photographie": 19 sq.
- ³³ "O nome do noema da fotografia será, portanto: 'foi assim'" ("Le nom du noème de la photographie sera donc: "Ça-a-été" ...) Barthes, *op. cit.*: 120.
- ³⁴ Cartela – espaço liso, em pedestal, ou em ornato arquitetural no qual se inscreve uma legenda; enquadramento decorativo esculpido que cerca um motivo, um quadro, um objeto. No original, *cartel*. (N.Rt.)
- ³⁵ *Dépôt*, no original (N.Rt.).
- ³⁶ *Département*, no original – divisão do território francês em vigor desde a Revolução Francesa, chefiado por um prefeito assistido por um conselho geral. (N.Rt.)
- ³⁷ Citado por Pommier, *op. cit.*: 473.

- ³⁸ Citado por Poulot, Dominique. "Alexandre Lenoir et les Monuments français". In: Nora, Pierre (dir.), *Les lieux de mémoire*, op. cit.: 504.
- ³⁹ Citado por Crimp, Douglas. "The Post-Modern Museum", *Parachute* n. 46, Montreal, mar-abr-mai 1987: 61 sq. A parte desse artigo que se refere ao *Altes Museum* foi republicada com um aparato de notas mais completas com o título de "The End of Art and the Origin of the Museum" in *Art Journal*, XI.VI. n. 4, inverno 1987: 261-266.
- ⁴⁰ Sherman, op. cit.: 29, 43-44.
- ⁴¹ Bois, Yve-Alain. "Exposition: esthétique de la distraction, espace de démonstration", *Cahiers du Musée national d'art moderne* n. 29, outono 1989, Paris, Centre Georges Pompidou: 62.
- ⁴² O termo *Kunstwollen* de Riegl tem apresentado as mais diversas traduções, dadas as inúmeras interpretações de que tem sido alvo desde sua origem. Fizemos aqui a tradução literal, conforme procedeu o autor do artigo. (N.Rt.)
- ⁴³ O'Doherty, Brian. *Inside the White Cube, Ideology of the Gallery Space*. Santa Monica: The Lapis Press, 1986.
- ⁴⁴ Benjamin, Walter. "Petite histoire de la photographie" (1931), in *Essais I*, 1922-1934, Paris, Denoël-Gonthier, 1983: 164.
- ⁴⁵ Ver acerca desse ponto os desenvolvimentos apresentados em Soutif, Daniel. "Du bon et du mauvais usage de l'objet". *Transversalité I*, Bordeaux: CapcMusée d'art contemporain, 1990: 33-38.
- ⁴⁶ Benjamin, Walter. "Paris capitale du XIXe siècle, exposé de 1939", in *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*, trad. franc., Paris: Cerf, 1989: 51.
- ⁴⁷ *Id.*, *ibid.*
- ⁴⁸ *Id.*, *ibid.*: 38.
- ⁴⁹ *Id.*, *ibid.*: 40 e 51.
- ⁵⁰ *L'Institut* – L'Institut de France, criado em 1795, é a instância oficial máxima da intelectualidade e uma das instituições mais respeitadas da França por reunir as cinco grandes Academias do saber: a Académie Française, a Académie des Inscriptions et Belles Lettres, a Académie de Sciences, a Académie de Beaux Arts e a Académie de Sciences Morales et Politiques (N.Rt.).
- ⁵¹ Sobre Laborde, ver Jammes, André, Eugenia Parry Janis, *The Art of French Calotype with a Critical Dictionary of Photographers, 1845-1870*. Princeton: Princeton University Press, 1983: 196-197.
- ⁵² Laborde, Léon de. *Travaux de la Commission française sur l'industrie des nations, Exposition Universelle de Londres*, t. VIII, 1856: 450-503, *apud*. Rouillé, André. *La photographie en France. Textes et controverses: une anthologie 1816-1871*, Paris: Macula, 1989: 218-225.
- ⁵³ Périer, Paul "Exposition Universelle". In: *Bulletin de la Société française de photographie*, maio 1955, *apud* Rouillé, op. cit.: 210.
- ⁵⁴ *Exposition Universelle de 1855, Rapports du jury mixte international publiés sous la direction de S.A.I. le prince Napoléon*, 1856. *Id.*, *ibid.*: 191.
- ⁵⁵ Cf. Soutif, op. cit.: 37.
- ⁵⁶ Benjamin, "Petite histoire..." In: *Essais I*, op. cit.: 162.
- ⁵⁷ Cf. notas 50 e 51.
- ⁵⁸ *Acheiropoiete* (literalmente, "não feito por mãos humanas", como traduzido em seguida pelo autor) é um termo usado por historiadores de arte e teólogos para se referir a determinados ícones sagrados que teriam sido produzidos diretamente por meio do divino, sem a intervenção ou intermediação humana, tais como o véu de Verônica, faces do Cristo, etc. Ver a esse respeito – de onde essa referência foi extraída: Latour, Bruno. What is iconoclasm? Or is there a world beyond the image wars? (In: www.ensmp.fr/~latour/article/84-ICONOCLASH%20PDF.pdf.) e Mondzain, Maria-José. Qu'est-ce oir une image? (In: www.canal-u.fr/canalu; procurar a conferência pelo nome da autora). (N.Rt.)
- ⁵⁹ Cf. Soutif, op. cit.: 34-35.
- ⁶⁰ Cf. Dubois, op. cit.: 116 sq.
- ⁶¹ Périer, Paul. "Exposition Universelle: photographes français" *Bulletin de la Société française de Photographie*, julho 1855, *apud* Rouillé, op. cit.: 273.
- ⁶² Durieu, Eugène. "Sur la retouche des épreuves photographiques", *Bulletin ...*, outubro 1855, *apud* Rouillé, op. cit.: 275.
- ⁶³ Cf. Sagne, Jean. *Delacroix et la photographie*. Paris: Herscher, s.d.
- ⁶⁴ Delacroix, Eugène. "Revue des arts", *Revue des deux mondes*, setembro 1850, *apud* Rouillé, op. cit.: 406. Cf. Sagne, op. cit.: 11.
- ⁶⁵ Ver sobre esse tema, outra obra clássica de Aaron Scharf, *Art and Photography*, Harmondsworth: Pelican, 1974: Coke, Van Derk *The Painter and the Photograph: from Delacroix to Warhol*, Albuquerque: University of New Mexico Press, 1964 (reimpressão 1986) e Billeter, Erika *Malerei und Photographie im Dialog von 1840 bis Heute*, Zurich: Kunsthau, 1977.
- ⁶⁶ Da Vinci, Leonardo. *Carnets*, Paris: Gallimard, 1987, tome 2: 252.
- ⁶⁷ Arasse, Daniel. "Les miroirs de la peinture". In: *L'imitation, aliénation ou source de liberté? Rencontres de l'École du Louvre*. Paris: La Documentation Française, 1984: 74.
- ⁶⁸ *Id.*, *ibid.*
- ⁶⁹ A esse respeito é necessário assinalar um pequeno texto pouco conhecido de Benedetto Croce intitulado *Une théorie de la "tache"* (Trad. francesa in: Croce, Benedetto, Gilles A. Tiberghien (org. e trad.). *Essais d'Esthétique*. Paris: Gallimard, 1991), na qual o filósofo italiano apresenta a teoria de um autor chamado Vittorio Imbriani. Nesse texto lemos: "E a mancha é o *sine qua non* do quadro, o essencial indispensável que pode por vezes fazer esquecer certas outras qualidades ausentes, mas que não pode ser substituída por nenhuma outra" (p.24).
- ⁷⁰ Durieu, op. cit.: 274.



