

MARIANA VITALE TEODORO DA SILVA

(Des)arquivar o acervo: A Obra Aberta

*Acervo de fotografias de estudantes da Faculdade de Belas Artes
da Universidade do Porto (2008-2020)*

PORTO
2021

MARIANA VITALE TEODORO DA SILVA

(Des)arquivar o acervo: A Obra Aberta

*Acervo de fotografias de estudantes da Faculdade de Belas Artes
da Universidade do Porto (2008-2020)*

Dissertação apresentada à Faculdade de Belas
Artes do Porto para obtenção do Título de Mestre
em Estudos Artísticos – Teoria e Crítica.

Orientadora: Prof. Dra. Susana Lourenço Marques

PORTO
2021

Dedico este trabalho ao meu pai, João, que foi sempre grande incentivador de minha formação, aos meus irmãos, Marcelo e Maurício, por quem o afeto é incondicional e a meu grande amor, Denise, meu oceano de alegrias.

AGRADECIMENTOS

Começo por agradecer a minha orientadora, Susana Lourenço Marques, pela generosidade de partilha tão rica, o acervo fotográfico FBAUP, fruto de sua grande dedicação ao ensino da fotografia, e por me guiar nesta importante jornada. Agradeço a todos os colegas do curso de mestrado em “Estudos Artísticos, Teoria e Crítica”, pela companhia e partilha, aos professores que deram-me aula durante o mestrado, particularmente ao professor Diniz Cayolla Ribeiro, pelas aulas de metodologia, essenciais ao processo de estruturação do projeto desenvolvido, e ao professor José Carneiro que sinalizou-me a possibilidade de investigar o acervo criado por Susana Lourenço Marques e, sobretudo, ao grande amigo, André Alves, que recomendou-me as aulas e a investigação de minha orientadora. Agradeço ao técnico de fotografia, João Lima, pelo sempre solícito apoio técnico durante as sessões de estúdio e pelas breves e boas conversas; a Catarina R. Pereira, eterna parceria de trabalho, que passou comigo uma tarde a apoiar-me no registo de alguns fotolivros; ao Luís Nunes, funcionário do Museu da faculdade de Belas Artes, pelas orientações museológicas de grande valia. Por fim, agradeço, especialmente, ao Rui Mascarenhas por oferecer-me a ferramenta tecnológica e a sua programação, essencial à concretização deste projeto-site-arquivo, e por todas as conversas e dicas enriquecedoras; ao Luís Teixeira por oferecer-me o primoroso design do site, além de todos as horas de almoços em que pude partilhar um pouco de meu entusiasmo e também das angústias que surgiram durante o processo; e a Denise Pollini, que me acompanhou em todas as etapas, dando-me suporte essencial nos momentos mais difíceis, sempre com sua leitura atenta e frequente ao texto, que passou por muitas fases e foi crescendo aos poucos, também graças ao seu apoio e afeto incondicionais.

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo "ser", mas o rizoma tem como tecido a conjunção "e... e... e..." Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser.

Gilles Deleuze e Félix Guattari

RESUMO

Esta investigação é de cariz teórico-prática. Desdobra-se em dissertação e projeto cujo principal propósito foi a constituição de um arquivo de acesso público a partir do acervo de fotografias reunido nesta faculdade de Belas Artes, na Universidade do Porto. Propõe reflexões em torno do conceito de arquivo, de sua acessibilidade e implicações, assim como afere problemáticas importantes via a ciência “Critical Archival Studies”, entendida aqui como fundamentais para a re/construção de um arquivo. Foca-se na tríade que permeia o cotidiano desta faculdade, ensino-arte-curadoria, cujas práticas, associam-se continuamente, dentro deste espaço de conhecimento assim como no mundo exterior a ele.

Palavras-chave: fotografia, arquivo, memória, acervo, ensino, arte, curadoria, artes visuais, *critical archival studies*.

ABSTRACT

This investigation is theoretical and practical. It unfolds into a dissertation and a project whose main objective was the constitution of a public access archive from the collection of photographs gathered at this Faculty of Fine Arts, at the University of Porto. It proposes reflections on the concept of archive, its accessibility and movement, as well as assesses important issues via the science “Critical Studies of the Archive”, understood here as fundamental for the re / construction of an archive. It focuses on the triad that permeates the daily life of this faculty, teaching-art-curating, providing practices, continuously associating, within this knowledge space as well as in the world outside it.

Keywords: photography, archive, memory, collection, teaching, art, curatorship, visual arts, critical studies of architecture.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	01
1. (Des)arquivar	03
1.1. Arquivo, o conceito em expansão	04
1.2. A dimensão democrática do arquivo	10
1.3. <i>Critical Archival Studies</i> : revolucionar o arquivo	14
2. Apropriações arquivísticas: pedagógica, artística e curatorial	18
2.1. Projeto Atlas, gabinete de Desenho & Gravura da FBAUB.....	20
2.2. Oscar Munõz	25
2.3. <i>24h Foucault</i> , PRE-PROJECT, por Thomas Hirschhorn	32
3. Des(arquivar) o acervo	37
3.1. Motivações na constituição do AF.FBAUP	39
3.2. Sistematização e inventariação	42
3.3. Registo visual e catalogação digital	45
3.4. As primeiras impressões sobre o acervo	50
4. Projeto site: a obra aberta	53
4.1. Como ele opera?	55
4.2. Por quem? Para quê?	59
4.3. O Site: photoarchivefbaup.com	60
Conclusão	61
Bibliografia	63
Índice Das Imagens.....	66
Anexo I	67
Anexo II	68
Anexo III	69
Anexo IV	72

INTRODUÇÃO

A presente investigação trata-se de um projeto com o propósito de transformar em arquivo de acesso público o acervo fotográfico resultante de um processo pedagógico promovido desde o ano de 2008, pela docente Susana Lourenço Marques. Este trabalho é de cariz teórico-prático, distribuindo-se por quatro capítulos.

O primeiro capítulo busca refletir acerca do conceito de arquivo, sobre a sua dimensão democrática na sociedade e sobre as problematizações em torno do arquivo promovidas pela “Critical Archival Studies”. O segundo, referencia apropriações de arquivos potenciadas em três instâncias: pedagógica, com a alusão a projeto desenvolvido nesta faculdade de Belas Artes, entre os anos 2012 e 2014, a partir de espólio de gravura e desenho constituído desde os anos de 1960; artística, com a apresentação de dois trabalhos de um artista colombiano, Oscar Muñoz, que comumente apropria-se de arquivos fotográficos; e curatorial, apresentando o projeto do artista Thomas Hirschhorn realizado no Palais de Tokyo a partir da obra e arquivo de Michel Foucault. A escolha desta tríade ensino-arte-curadoria dá-se pelo contexto em que o acervo pesquisado insere-se, cujas práticas estão intimamente conectadas.

O terceiro capítulo apresenta as etapas metodológicas desta investigação, procurando salientar as motivações iniciais na constituição deste acervo, o primeiro contacto que tive com ele, o desdobramento de ações a partir do material, desde a inventariação até o registo visual, como também as primeiras impressões sobre o material. O quarto capítulo apresenta o projeto construído a partir deste acervo, uma plataforma digital, um site, fomentando a constituição deste material como arquivo, de acesso público, cuja intenção não só foi amplificar as

práticas pedagógicas no atual contexto, como servir de repertório para investigações sobre o ensino de artes, da fotografia, de motivações para novos estudantes-artistas, de matéria prima para propostas curatoriais e base para textos críticos em torno do material. Além de se constituir também como memória dos processos de ensino, permitindo análises presentes e futuras. É de se destacar que o projeto do site é construído de modo a ser continuado num futuro próximo e distante.

1. (Des)arquivar

Esta investigação debruça-se sobre um acervo constituído por fotografias e fotolivros armazenados e meticulosamente guardados, dentro de um armário no estúdio de fotografia da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, o qual será referido ao longo desta tese como acervo fotográfico FBAUP (AF.FBAUP). Os primeiros materiais que lá foram parar reportam para o ano de 2008. Pouco a pouco, este corpo foi expandindo-se e ganhando novas prateleiras. Tais objetos surgiram e continuam a surgir a partir das propostas pedagógicas feitas pela minha orientadora, Susana Lourenço Marques, para as disciplinas de fotografia oferecidas pelo curso de Artes Plásticas da faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Deparar-me com este conjunto de trabalhos, e iniciar uma reflexão teórica sem algumas vezes ter muito claro qual o melhor caminho a seguir, suscitou-me imensas perguntas, assim como possibilidades e dificuldades. E tal qual o material agregado na estante, que durante anos ficou, arrisco dizer, sem ser visto ou refletido, com assiduidade, perdi-me por muitos momentos neste processo de investigação. Por perguntas iniciais, lanço-me a algumas para que no decorrer desta investigação possa desdobrá-las em reflexões e novas perguntas: de que modo poderá o AF.FBAUP constituir-se base de pesquisa para outros investigadores? Estando ele dentro de uma instituição que forma artistas, curadores e críticos, como poderia ser potenciado pela tríade transversal ensino-arte-curadoria? Havendo um museu na faculdade, poderia haver um ponto de contacto entre o material e a coleção do museu?

1.1 Arquivo, o conceito em expansão

Para a primeira pergunta que faço, evoco já de imediato a necessidade deste material vir a se concretizar como um arquivo, no sentido lato, de modo que transformando-se em uma base de dados, cujas informações, organizadas segundo critérios estabelecidos durante o processo, possam ser acedidas. Mas antes de pensar sobre as possibilidades de construir este arquivo propriamente dito, urge-me a necessidade de refletir sobre o conceito de arquivo.

Dirce Eleonora Nigro Solis (2014, 374-5), interessada no conceito de arquivo abordado por Jacques Derrida, inicialmente numa conferência proferida em 1994, depois publicada como “Mal d’Archive”¹, abordará num artigo como o filósofo francês, sob o “prisma da desconstrução”, propôs o deslocamento do velho conceito de arquivo² para um amplo e aberto, cujas principais premissas seriam a permeabilidade e a possibilidade múltipla de interpretações e apropriações. Sobre o primeiro, diz:

Há duas formas de compreendê-lo. Por um lado, como depósito de dados impressos que corroboram os fatos e que fornecem uma espécie de prova consolidada daquilo que, pelas evidências, não deixa mentir. O arquivo é, assim, o depositário de todas as informações, de todos os

¹ “Entretanto, entre a conferência e a sua publicação como ensaio, Derrida modificou o seu título de maneira significativa. Com efeito, se o título inicial da conferência era “O conceito de arquivo. Uma impressão freudiana”, ele foi transformado posteriormente para “Mal de arquivo”, mantendo, contudo, o mesmo subtítulo. A mudança realizada no título evidencia, assim, a proposição fundamental que Derrida pretendeu enunciar sobre a problemática em pauta, qual seja, a crítica sistemática da concepção de arquivo pelo enunciado da idéia de mal de arquivo.” (Birman, 2008, 106-7)

² “A problemática de arquivo não é uma questão qualquer e por assim dizer acidental, mas, a questão fundamental que perpassa aquelas diferentes problemáticas, na medida em que a tradição se constitui sobre e com o arquivo, pelos arquivamentos promovidos pelo poder e pelo arconte” (Derrida, 1995, 12-13 apud Birman, 2008, 108).

indicadores e indícios de um fato, de um acontecimento, e vale tanto para investigações autorais como para investigações sociais, institucionais, governamentais etc. O arquivo, nesse sentido, guarda, e o que guarda diz, esclarece, revela.

Servirá este primeiro conceito, arraigado à tradição, para atribuir a qualidade de arquivo ao AF.FBAUP? Isto o faz um arquivo *a priori*? Sobre este conceito, clássico, Derrida tecerá a sua grande crítica: a “redução do arquivo a uma experiência da memória, ao retorno da origem, ao arcaico (de arkhé) e ao arqueológico, à lembrança ou à escavação” (Ibid., 377). De certo que a experiência da memória perpassará pelo material investigado, mas aqui não interessará reduzir o material estudado unicamente a ela, nem tão pouco à sua origem.

O segundo conceito, trazido por Derrida ou “quase-conceito” (Ibid., 375), será:

[...] a noção de tela. A tela é um arquivo, mas numa tela desconstrucionista a dimensão arquivística não é mais compreendida como repositório fechado, como fichário inerte, mas, ao contrário, como abertura, como movimento e por vir.

Ora, o que pode haver de mais interessante senão olhar para este futuro arquivo sob as perspectivas da “abertura, do movimento e do por vir”? Neste “quase-conceito” o futuro se faz presente, e a sua associação à tríade já mencionada anteriormente, ensino-arte-curadoria (que será explorada mais a adiante) não lhe será um princípio norteador, por excelência? Birman (2008, 109) corrobora essa abertura

para o futuro, enfatizando que o projeto filosófico de desconstrução empreendido por Derrida “implica o questionamento crucial do conceito de arquivo”.

Antes de dar continuidade aos desdobramentos e possibilidades diante de um arquivo, faz-se importante diagnosticar a condição do estado atual em que se encontra o AF.FBAUP. Solis elenca algumas condições necessárias ao arquivo (Ibid., 378):

Um arquivo pressupõe, em geral, inscrições, marcas e a decodificação das mesmas, pressupõe impressões, seu armazenamento e sua preservação. Ele é um lugar de consignação, ou seja, de reunião de signos; para que algo se torne arquivo, não basta o simples depósito em algum lugar. [...] consignar é designar uma residência, confiar, por em reserva, em um lugar e sobre um suporte, reunindo signos; coordenar em um único corpus, sistema ou sincronia todos os elementos que se articulam em uma unidade.

Dito isto, o AF.FBAUP, tal qual como foi descrito, não parece reunir todas as condições mínimas para que se constituía como arquivo. O seu atual estado o configura mais como um depósito – preocupado evidentemente com a sua conservação – mas sem critérios organizados e sistematizados de modo que ele possa ser acedido, decodificado e investigado. O grande desafio a que me lanço neste percurso será o de construir e fomentar condições para que o material se transforme num arquivo, para que possa ser acedido em diferentes situações e com diferentes propósitos. Acerca desta tarefa, o Capítulo 3 tratará em detalhes sobre os critérios estabelecidos durante o processo e a reflexão que se faz pertinente para esta

estruturação de modo, inclusive, a visar ações futuras - ao movimento, a abertura e a porvir.

Em face à dicotomia tratada no texto de Derrida, sobre o velho e novo conceito de arquivo, Solis explicita e acrescenta a consideração que o autor faz, perpassando por Freud³, a partir dos conceitos de inconsciente e de pulsão de morte – elementos importantes para pensar sobre a relação ambivalente do arquivo e sobre o seu processo de constituição. Para o filósofo o arquivo, qualquer que seja, será perpassado por aquilo que chamou de “mal de arquivo”, regido por Tânatos, “a pulsão de destruição, a pulsão que desune; a pulsão de morte é uma pulsão de destruição, de agressão e é, nesse sentido, o arquiviolítico; ela é silenciosa e destruidora do próprio arquivo” (Ibid., 381). Ao mesmo tempo em que é regido por Eros: “um arquivo é um oikós, um domicílio [...] além de um lugar de consignação, é também um lugar de unificação, identificação, reunião” (Ibid., 382). E, ao aludir o arquivo como a possibilidade tanto da memória quanto do esquecimento, para a realidade e para a ficção, relembra a obra de Orwell, 1984, cujo protagonista a trabalhar para o Ministério da Verdade, “tem por tarefa falsificar e apagar documentos, impressões que comprometessem a ‘verdade’ do Partido” (Ibid., 382).

A alusão do filósofo a aporia inerente ao arquivo (Tânatos versus Eros, pulsão de morte versus domicílio), além de poder dar pistas de como o sistematizar,

³ O discurso freudiano questionou, assim, a autoridade do princípio nomológico do arquivo pela promoção da arkhé nomológica da lei. Nessa perspectiva, toda vez que tal princípio se repunha seria para ser imediatamente repudiado e liquidado, logo em seguida, pelo parricídio. Vale dizer, com o enunciado do princípio do pai morto, o que se colocava efetivamente em questão era o dito princípio arcôntico da autoridade (Derrida, 1995, 147-148). Estaria condensada nessa formulação radical, enfim, a colaboração inestimável do discurso freudiano para a desconstrução da leitura clássica do arquivo (Derrida apud Birman 2008, 121).

elucida e evidencia na construção de um arquivo o esquecimento como traço presente ao seu próprio desejo de criação. Logo, ter a consciência que o arquivo também constitui-se e constituir-se-á por suas lacunas permite antes de mais perceber uma infinidade de possibilidades que a ele se pode associar. E quem serão os guardiões dos atuais arquivos? Antes é preciso referir os antigos, lembrando primeiramente que a palavra arquivo tem sua origem no grego, *arkheion*, casa dos arcontes, magistrados superiores que possuíam o poder político na elaboração e representação das leis, além de serem os guardiões de documentos oficiais; hoje estes guardiões expandem-se para os “autores, a família, os herdeiros, os pesquisadores, as instituições de pesquisa e ensino, o governo. Assim sendo, arquivo remete a uma instância ou lugar de autoridade” (Ibid., 378).

Okwui Enwezor (2008,11), crítico e curador, organizou em 2008 a exposição “Archive fever - usos do documento na arte contemporânea”, no Centro Internacional de Fotografia (ICP), em Nova York, cuja proposta curatorial buscou explorar “as maneiras pelas quais os artistas se apropriaram, interpretaram, reconfiguraram e interrogaram estruturas e materiais arquivísticos”. A propósito do conceito de arquivo evocará logo no início:

Nenhuma definição pode transmitir as complexidades de um conceito como o arquivo. A vista padrão evoca um lugar escuro e bolorento, cheio de gavetas e prateleiras repletas de documentos antigos, um repositório inerte de artefatos históricos. Contra isso, temos outra visão do impulso arquivístico como uma forma de moldar e construir o significado das imagens.

Se Jacques Derrida, como vimos, propõe um deslocamento de um velho conceito para um amplo e aberto, com seu método de desconstrução, empreendendo

o questionamento do conceito arquivo, fulcral, que pressupõe não só uma interpretação do passado da tradição ocidental, como sua possibilidade de abertura ao tempo futuro (Birman, 2008, 5); Enwezor (Ibid:22), longe de ter como objetivo produzir uma teoria do arquivo, faz alusão também a duas polaridades do conceito de arquivo, demonstrando particular interesse sobre a visão e a interação dos artistas com os mesmos, ao inventar contra-arquivos e contranarrativas.

Trazer para esta reflexão tanto a problemática do conceito de arquivo, via Derrida, que evidencia as decisões inerentes às regras que lhe tangem a partir da arqueologia do arquivo que tece, quanto a perspectiva da invenção de novas narrativas, novos arquivos, de Enwezor, permite olhar para o presente objeto de estudo com um elemento pulsante em que novas formas e significados o atravessarão constantemente, infinitamente, seja no exercício da crítica, seja no exercício do ensino ou da própria criação.

1.2 A dimensão democrática do arquivo

A partir da reflexão inicial sobre o conceito de arquivo, da possibilidade do descolamento e do enfretamento do conceito clássico, estático e cristalizado, para algo pulsante, atravessado pelo movimento e pela abertura, suscetível a constantes novos olhares e narrativas, urge também referir sobre o elo de acesso de tal invólucro, os conteúdos arquivísticos, com o mundo exterior, investigadores, jornalistas, estudantes, artistas etc.

No artigo “Arquivo”, dedicado a Anat Kam, jornalista israelense – que foi presa e acusada de se apropriar e revelar conteúdos de documentos secretos, relativos a crimes cometidos pelo exército – Ariella Azoulay (2017) alude a importância de se perguntar sobre “Porque um arquivo?” e “O que procuramos num arquivo”, para depois então se pensar sobre a natureza de um arquivo, “O que é um arquivo?”. Azoulay, referenciando também o texto de Derrida, trata sobre a figura do *archon*, o guardião dos documentos, que junto à lei e ao lugar, compõem os pilares que sustentam o arquivo (Ibid.). E este archon não será só o sentinela que guarda e protege o lugar, como também o mecanismo construído para aceder ao arquivo: “cartões, formulários a serem preenchidos, mecanismos de pesquisa, listas, palavras-passe, pastas, funcionários masculinos e femininos, leis, regulamentos, luvas, aventais, túnicas, escovas, produtos químicos, costumes e rituais” (Ibid.).

Em simultâneo, contextualiza uma mudança radical na produção de arquivos, ao que constata como transformação irreversível, tendo como causa os novos meios de comunicação social, civil. Como exemplos, cita o Wikileaks, cujas documentos e informações são relacionados a temas bastante sensíveis que advêm de fontes anónimas, e o Flickr, depositário de uma produção ilimitada de imagens

(Ibid.). Logo “Archive fever” não será simplesmente uma tradução problemática ao livro de Derrida para a língua inglesa, segundo Azulay, mas um fenómeno que o próprio filósofo ignora (Ibid.) que se interconecta com a resposta que dá a pergunta sobre “o que procuramos no arquivo”: “o que depositamos lá”. Será o resultado de “várias iniciativas individuais para criar novos arquivos e reivindicar o direito de reorganizar e usar os existentes” (Ibid.).

Azulay reivindica não só o direito do acesso e da partilha do que está guardado nos arquivos, como a possibilidade de produzir e depositar material no próprio arquivo. Vai diretamente ao encontro do curador Enwezor quando expressa a vontade dos pesquisadores de reperspectivar e recompor narrativas, tanto pelo interesse despertado pela estrutura do arquivo quanto pela dúvida e desconfiança, inclusive pelas formas de controle que o produz e que se manifestam (Ibid.). Ainda acrescenta:

A febre do arquivo é a pretensão de revolucionar o arquivo, a uma compreensão diferente dos documentos que detém, de sua suposta finalidade, do direito de vê-los e agir em conformidade, de reivindicar as formas e os modos de categorizá-los, apresentá-los e utilizá-los.

O que Azoulay reivindica é um arquivo permeado por relações dialógicas. Esta reivindicação vai ao encontro de ensaio de Villem Flusser, “A fotografia como objeto pós-industrial” (1985), em que “descreve com precisão o mundo da web antes da sua criação” (Flusser, 2014, 190):

Em sua busca pela imortalidade, eles [objetos] sempre tentaram encontrar algo aere perennius, algo capaz de resistir mais que o bronze à entropia. E encontraram: o silício (e, melhor ainda, a memória do

futuro próximo, feita de fibras nervosas) garantirá que toda informação criada sobreviva à espécie humana.

E para além desta capacidade de previsibilidade, Flusser discorre sobre a sociedade totalitária e discursiva, como detentora da emissão de informação, e a democrática como dialógica, permitindo não só a troca de informações (Ibid., 188), como a modificação da informação tanto pelo emissor quanto pelo receptor, ambos produzindo e criando novos sentidos. A relação entre o acesso ao arquivo e ao estado democrático, já remonta de longa data e tem sido elemento importante em muitos processos de democratização. Vale contextualizar que:

As instituições e as classes dominantes conceberam o arquivo como um arsenal da autoridade e um instrumento de poder, de modo que o sigilo e a marginalização do arquivo acabam sendo duas faces da mesma moeda: limitar e muitas vezes proibir o acesso dos cidadãos ao arquivo, entendido como o usufruto de uma minoria muito consciente do poder demolidor da informação e da necessidade de monopolizar um recurso informativo de elevado valor jurídico e, portanto, como instrumento de justificação do poder e da propriedade.
(Alberch i Fugueras, 2000, 171)

No mesmo artigo, Fugueras delinea o carácter secreto e de confidencialidade dos documentos que em muitos caso eram guardados em recintos religiosos (igrejas, conventos e monastérios), tanto pelo fato de serem lugar de encontro para reuniões de conselhos municipais quanto por fomentarem um espaço de segurança ao material guardado, sendo um sítio sagrado (Ibid., 172). A revolução

francesa trouxe como consequência a primeira abertura dos arquivos públicos da nação aos seus cidadãos, tendo caráter pioneiro. Na Europa em geral, esta abertura dos arquivos acontecerá na segunda metade do século XIX, sendo que muitos países terão criado seus arquivos nacionais como fontes de identidades nacionalistas (Ibid 173-4). Fugueras (Ibid., 174) ainda afirma que “não há dúvida de que a noção do direito à informação como um direito democrático deve estar vinculada à acessibilidade dos arquivos públicos”.

Retomando a preconização de Flusser, e também ao “archive fever” a que Azulay alude como fenómeno revolucionário, não será a web a possibilidade do espaço de virtualidade e da ruptura com a tríade – arconte, lugar e lei – que não só reduziu o acesso de tantos arquivos, como impôs o discursivo sobre o dialógico? O que este espaço de virtualidade pode potenciar ao objeto de estudo e ao seu contexto? Se em meados do século XIX, os arquivos foram difusores de ideias vinculadas aos estados nacionalistas, estarão hoje eles livres de tais pensamentos identitários? Será o “archive fever” uma promessa de revolução e superação diante do velho conceito de arquivo?

1.3 *Critical Archival Studies*: revolucionar o arquivo

A partir da reflexão inicial sobre as duas acepções do termo arquivo, confrontadas pelo seu velho e o seu mais novo uso, possibilitando refletir sobre os princípios que podem permear um arquivo, qualquer um que seja, urge como problemática refletir de que modo poderá constituir-se este arquivo tendo como princípios a abertura, o movimento, o porvir e o seu acesso democrático? Que estrutura poderá ter? Como poderá ser organizado?

Interessa neste capítulo sobretudo referir análise crítica potenciada pelo *Archival Studies* particularmente pós anos 2000, que buscam perceber as problemáticas do arquivo que estão intimamente ligadas ao modo como estes estão estruturados, logo apontando para se repensar tanto a teoria quanto as metodologias aplicadas na sua construção.

Antes de adentrar em algumas destas problemáticas, longe de mergulhar numa discussão intensa sobre a questão, que reivindica uma investigação exclusiva, a qual não caberia aqui, recorro neste início a algumas definições sobre “Archival Science” ou “Archival Studies”. A primeira, sintética, alude a: “um corpo teórico sistemático que apoia a prática de identificar, adquirir, autenticar, preservar e fornecer acesso a registros de valor contínuo” (Pearce-Moses, 2005). A segunda, de modo a esclarecer sobre a composição da ciência arquivística, é proposta por Luciana Duranti (2001, 39):

A ciência arquivística compreende as ideias sobre o material arquivístico (ou seja, teoria arquivística) e os princípios e métodos para o controle e preservação desse material (ou seja, metodologia de arquivamento). A análise das idéias, princípios

e métodos de arquivamento, a história da maneira como foram aplicados ao longo do tempo (ou seja, da prática arquivística) e a crítica literária da análise e da história arquivística (ou seja, estudos de arquivamento) também são parte integrante da ciência arquivística.

Pós anos 2000, houve uma grande explosão da crítica, de acordo com Michelle Caswell, Ricardo Punzalan, and T-Kay Sangwand (2017, 1), a examinar como os registos e ferramentas podem tanto potenciar a opressão como a libertação, interrogando sobre o papel dos arquivos e as suas práticas arquivísticas nesta relação, e isto, segundo os autores, deve-se à publicação de um número especial para *Archival Science*, em 2002, editada por Joan M. Schwartz and Terry Cook, considerada pelos três autores como “o marco da ciência arquivística”, focada nas questões “Arquivos, registos e poder”.

“Sabemos que o poder permeia todos os aspectos do empreendimento arquivístico, que o arquivo ‘é a própria possibilidade da política’, para citar Verne Harris, que não há neutralidade nos arquivos”. (Harris, apud Ibid, 3). Ao que acrescem (Ibid, 3) sobre a importância deste novo paradigma da teoria crítica de perceber não só o poder que tem os arquivos mas **como eles operam, por quem e para quê**, permitindo assim construir novas práticas arquivísticas que possam liberar o potencial humano muito mais do que oprimindo-o com base em categorias como raça, gênero, classe, sexualidade e habilidade.

Parte do título que abre este capítulo, “Critical Archive Studies”, é uma referência direta ao nome escolhido por Caswell, Punzalan, and Sangwand que o contextualizam referindo que a crítica dos arquivos não é nova, mas nomeá-la deste

modo será novo e tal qual referem “nomear é uma forma de legitimar. Nomear é poder. Nomear é uma forma de demarcar e definir, delinear e controlar” (Ibid., 3).

No artigo “Arquivos, registros e poder”, Joan M. Schwartz and Terry Cook (2002, 5) contrapõem a perspectiva que os teóricos culturais e os tecnólogos da informação têm sobre o arquivo, enquanto os primeiros veem o arquivo como “fonte de conhecimento e poder essencial para a identidade social e pessoal”, os últimos não só veem o arquivo como neutro como também mecânico, sendo o acúmulo de informações o suficiente para a sua manutenção. E ainda frisam a importância de considerar que a relação entre os arquivos e as sociedades que os criam tem em seu centro, o poder:

No entanto, poder - poder de fazer registros de certos eventos e ideias e não de outros, poder de nomear, rotular e solicitar registros para atender a negócios, governo ou necessidades pessoais, poder de preservar o registro, poder de mediar o registro, poder sobre acesso, poder sobre os direitos individuais e liberdades sobre a memória coletiva e a identidade nacional - é um conceito amplamente ausente da perspectiva arquivística tradicional.

Afirmam que os arquivos sempre estiveram estreitamente relacionados ao poder, seja do estado, da igreja, da família, do público, do indivíduo (Ibid, 13). Sendo ferramenta de poder, os dois autores vão analisar como criou-se uma ilusão de sua neutralidade que recai sobre o século XIX, a julgar os seus traços de valores positivistas e “científicos”, época histórica em que também houve uma profissionalização dos arquivistas, que eram formados como historiadores (Ibid, 16).

Contextualizam ainda que as relações que permeiam os arquivos têm insistido no foco das identidades – caracterizado pelas disciplinas existentes desde os anos 1980, em consequência dos esforços realizados por intelectuais – ao que posicionam dois embates: aqueles que concebem a identidade de modo essencialista, a identidade como real, inerente a comunidades e indivíduos, e baseada também em justificativas biológicas, enquanto outros vão olhar para a identidade como uma construção social, criada culturalmente por motivos históricos, políticos e sociais. E ainda afirmam: “Conscientes disso ou não, os arquivistas são atores importantes no negócio das políticas identitárias” (Ibid., 15-16).

Há evidências de que utilizadores aceitam o mito que se criou no século XIX, dos profissionais do arquivo como sendo objetivos, neutros e passivos (Ibid, 5), mas apesar do processo de arquivamento passar sobretudo por disponibilizar registos, criar categorias influenciará a percepção quer destes registos assim como a criação do passado (Ibid, 14), Cabe aqui nesta investigação, uma vez que se lança ao desafio de criar um arquivo a partir do AF.FBAUP, o exercício consciente de tais escolhas que vão ser tomadas, refletindo sobre os discursos que se criam no presente sobre o passado e que se projeta num horizonte futuro, e sobretudo refletir que posicionamento interessa tomar diante do objeto de estudo. Como este arquivo poderá acedido e a partir de que categorias será colocado em foco? O que interessa colocar em foco?

2. Apropriações arquivísticas: pedagógica, artística e curatorial

Interessa-me neste capítulo trazer exemplos de apropriações de arquivos relacionadas às três áreas distintas que se cruzam neste trabalho, ensino-arte-curadoria, e nesta faculdade, seja pelas relações pedagógicas proporcionadas pelos e nos próprios cursos, pela área de excelência da faculdade, as artes, que é tanto assunto amplamente debatido como campo de busca dos próprios estudantes e professores, assim como os discursos que se potenciam e se criam a partir e junto aos objetos e artistas, amplificados pela curadoria, também interesse e campo de investigação nesta instituição. A intenção é descrever cada um deles e salientar alguns dos aspectos formais e semânticos implicados, promovendo a possibilidade de reflexões num jogo contínuo de ressignificações e reposicionamentos.

Começo por referenciar como “apropriação arquivística pedagógica”, o recente projeto realizado nesta faculdade, Projeto Atlas: Gabinete e Desenho & Gravura da FBAUP, entre 2012 e 2014, que dedicou-se a um acervo de trabalhos de estudantes reunido por professores das disciplinas, desde a década de 1960. Como exemplo de “apropriação arquivística artística”, apresento dois trabalhos do artista colombiano, Oscar Muñoz, que tem particular interesse em colecionar fotografias, e cujas criações estão intimamente conectadas ao processo fotográfico, a dimensão de fluxo de imagem, de construção e apagamento da memória, a partir de apropriações de tais imagens. Como “apropriação arquivística curatorial”, trago o projeto do artista

Thomas Hirschhorn, “24H FOUCAULT”, realizado no Palais de Tokyo, em outubro de 2003, a convite do curador da instituição na época, Nicolas Borriaud. É de se destacar que neste último projeto as fronteiras entre ensino-arte-curadoria quase se diluem por completo.

2.1 Projeto Atlas, gabinete de Desenho & Gravura da FBAUP

O projeto Atlas⁴ desenvolvido nesta faculdade, entre 2012 e 2014, teve como propósito reunir, inventariar e preservar acervo académico nas áreas do desenho e da gravura, tendo sua culminação, para além da base de dados que se constituiu, numa exposição e numa publicação. Claudia Amandi (2014, 4) contextualiza que docentes⁵ das disciplinas Desenho e Gravura, nas últimas 5 décadas (de 1960 adiante) têm guardado desenhos e gravuras, com objetivos pedagógicos, para que no ano subsequente possam ser mostrados a novos estudantes, constituindo material integrado às práticas artísticas de ensino. Amandi salienta e valoriza o fato dos exercícios serem mostrados a alunos dos mesmos anos curriculares, enfatizando as suas capacidades para os executar e contribuindo para o processo de ensino-aprendizagem.

Mário Bismarck (Ibid., 8) começa por referir a proposta da mostra como “a primeira de uma série de exposições possíveis, organizadas a partir do acervo, agora catalogado”, uma exposição em que se pretendeu apresentar ao espectador um plano geral do acervo, reunindo multiplicidades de exercícios, de procedimentos, de tempos de aprendizagem, abarcando um período de 30 anos de ensino/aprendizado das unidades curriculares do Desenho. E a contextualiza imersa em três tempos distintos permeados por contextos curriculares também distintos: num

⁴ O projeto foi concretizado e viabilizado a partir de uma bolsa fomentada pela Fundação Calouste Gulbenkian.

⁵ Os docentes citados são: Ângelo de Sousa, Nuno Barreto, Rui Pimentel, Paula Soares, José Paiva e Graciela Machado, na área da Gravura e Serigrafia; Mário Bismarck, Paula Soares, Cláudia Amandi, Graciela Machado, Paulo Luís Almeida, Jorge Marques, Pedro Maia, Sílvia Simões, Cristina Mateus, Vasco Cardoso e Luís Espinheira, na área do Desenho (I, II e III e Geometria).

primeiro momento o que há é a Escola Superior de Belas Artes, num segundo, a sua integração à Universidade do Porto com a criação da Faculdade de Belas Artes, num terceiro, o tratado de Bolonha que altera particularmente o curso em diminuição de horas assim como a introdução de cadeiras semestrais. Para além deste contexto, Bismarck (Ibid, 9) acrescenta que

o acervo foi sendo constituído por diferentes critérios dos diferentes docentes, mas tendo como objetivo comum e principal o de recolher trabalhos/resultados que servissem de imagens exemplares da concretização (em diferentes modos) dos exercícios previsto nos planeamentos dos diferentes programas dos diferentes anos em que o exercício do desenho é obrigatório.

O nome escolhido para a exposição, “Ver, fazer e pensar”, é bastante elucidativo das práticas pedagógicas inerentes ao acervo. Bismarck (Ibid., 10) esclarece a lógica enunciada destes três verbos associados às disciplinas (obrigatórias): em Desenho 1 as questões do “ver” serão destaque, em particular pela abordagem do confronto realidade x imagens gráficas, o ver através do desenho; em Desenho 2, do “fazer”, pelo carácter funcional como o desenho é abordado e no seu cruzamento com outras áreas do saber; em Desenho 3, “pensar” será o verbo regente, sob a perspectiva do suporte como mediação visual do pensamento, e as relações com competências e especificidades, sejam externas, os projetos, sejam internas, os processos. Acresce (Ibid, 11) ainda que “esta não é uma exposição de desenhos mas sim do exercício do desenho numa escola de arte, coisa bem diferente”, e diz que não será ponto pacífico as causas de ensino da disciplina numa escola de arte, suscitando reflexão ainda mais abrangente.

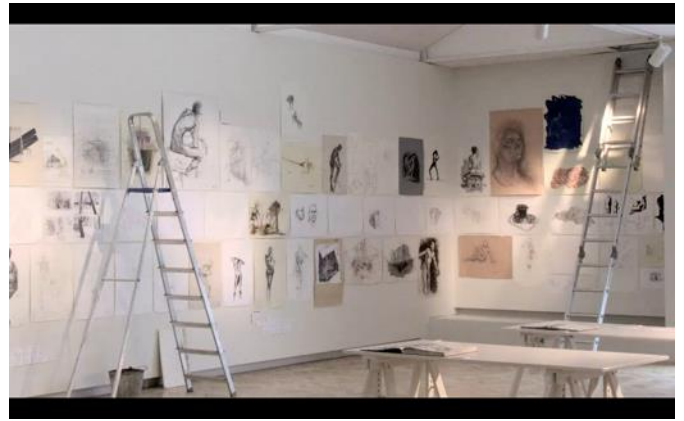


Imagem 1

Gabriela Machado (Ibid., 14), a contextualizar sobre a gravura, lembra que o professor Ângelo de Sousa inicia a docência na faculdade em 1963, ano em que se começa a construção de um acervo de gravuras, a partir da recolha dos trabalhos dos alunos das disciplinas relacionadas às tecnologias de impressão, tendo um processo de continuidade até 2006, ano da Reforma de Bolonha. Assim como Bismarck, Machado (Ibid., 15) alude a três momentos distintos que caracterizam esta coleção: o primeiro compreendido entre 1963 e 1974, em que o programa de Tecnologia de Pintura (fresco e gravura), traduziu-se na “incorporação de gravuras de pequeno formato criadas a partir das técnicas de relevo, calcografia, e até mesmo litografia”, o segundo momento, mais duradouro, “é-lhe característica uma exclusividade e estabilidade de conteúdos de um programa assente na tecnologia de gravura calcográfica e a partir de 1976 da serigrafia”; o terceiro momento, tal como para o desenho, é marcado pelo acordo que reestrutura o programa, seja em carga horária seja em disciplinas oferecidas.

Gabriela Machado (Ibid., 17) a partir do enfoque que faz, com a caracterização sobre cada um dos três momentos, e um detalhamento sobre especificidades da disciplina, também acaba por tecer uma crítica às novas condições de ensino-aprendizado pós 2006 que retiraram da equação importantes condicionantes para a prática oficial:

A velocidade imposta ao espaço de formação disciplinar nivela propósitos, retirando precisamente da equação a disponibilidade de tempo que existia para tratar hipóteses técnicas. [...] Mesmo que o propósito maior seja a criação de um projeto, delimitando a ação e o pensamento, para rapidamente, chegar a soluções imagéticas, é necessário conhecer as condições de produção em oficina de gravura

profissional, com os papéis, as tintas, os procedimentos que aí são habitualmente adotados, e destilar dessa mesma experiência as hipóteses de tradução.

Pedro Maia (Ibid., 19) explicita alguns detalhes importantes do projeto, a ação permitiu olhar para um acervo constituído por dezoito professores, teve 4.000 objetos inventariados e disponibilizados a investigadores e docentes, via Programa de Gestão e Documentação de Coleção *In Arte Premium*, desencadeou uma exposição que junto à coleção permitem a sua projeção para exterior e a constituição de um banco de imagens que gerou um novo desafio aos docentes, pensar sobre o ensino e o seu modo.

O exemplo deste projeto tão recente nesta faculdade acaba por ser uma referência valiosa e que demonstra já possibilidades para se olhar para o objeto de estudo desta pesquisa, tanto para o processo de inventariação e catalogação, a partir de sua experiência já gerada, que pode ser inclusive assimilada numa futuro próximo a permitir de todo o arquivo seja trabalhado, assim como o de outros docentes, quanto para o de ativação de seu conteúdo seja em relação às práticas artístico-pedagógico-curatoriais relacionadas, artistas profissionais e aprendizes, professores e alunos, curadoria e público.

2.2 Oscar Muñoz

Oscar Muñoz em alguns de seus trabalhos apropria-se de arquivos fotográficos, constituídos por si próprio a partir da reunião de coleções que tem feito ao longo dos anos. Interessa neste capítulo aludir a dois desses trabalhos, como exemplos desta metodologia: “A puente” e “Aliento”, sobretudo para vislumbrar novas perspectivas e significados advindas a partir de tais apropriações. Antes, no entanto, é dado a conhecer um pouco do percurso de Muñoz que potenciará o olhar sobre estas apropriações.

Muñoz nasceu em Popayán, Colômbia, em 1951. Viveu sua infância na Venezuela até os oito anos de idade, quando retornou com a família para a Colômbia, na cidade de Cali. Lá formou-se no Instituto de Belas Artes e iniciou sua carreira artística nos anos de 1970. Em entrevista a María Wills Londoño (Muñoz, 2014: 83), curadora adjunta da exposição Protografías (realizada em 2012, no Je de Paume, em Paris), o artista contextualiza o impacto que teve do florescimento cultural e social dos anos 1960 e 1970, na cidade de Cali, particularmente o pós 1968, que “trouxe mudanças e uma liberdade inédita”. Muñoz participa de uma série de exposições coletivas e individuais, sendo que sua primeira exposição acontece em 1971. Atualmente é considerado um dos maiores artistas contemporâneos na Colômbia e tem reconhecimento fora de seu país. Seus trabalhos já foram expostos em Peru, Espanha, Estados Unidos, Uruguai, Coreia do Sul, Inglaterra, Canadá, Áustria, Austrália, Argentina, Brasil e França.

O artista tem desenvolvido há mais de quatro décadas um trabalho em que a imagem remete à memória, tanto sua aparição quanto seu apagamento. Seu trabalho perpassa por diferentes suportes e mantém uma ávida ligação com a

fotografia e seu processo. Inicialmente, Muñoz trabalhou com suportes tradicionais, sobretudo o desenho. Sobre este, ainda na mesma entrevista, o artista afirma: “Enfim, acho que o desenho não é uma técnica, é algo que está sempre presente em nossas vidas e mentes; faz parte da nossa ideia de estrutura das coisas” (Ibid., p. 84). Aspecto este relevante a seu processo criativo, uma vez que a estrutura dos trabalhos muitas vezes evidencia-se como metaestrutura, a estrutura forma-se diante de nossos olhos, torna-se visível no tempo, num ciclo que se repete, constantemente, e cada nova repetição um novo olhar que se pode criar sobre aquilo que se vê.

Na década de 1980, segundo o próprio artista, houve uma grande ruptura em seu processo. Neste período, Muñoz permanece por um momento de extrema introspecção, pesquisa e experimentação. Interessa-se pela imagem em um lugar que se localiza entre a sua materialização e desmaterialização (Muñoz, 2014, p. 90-1):

Estou interessado no momento e nos processos que entram em jogo para que uma imagem tome forma, ou não, na memória. Trata-se de explorar uma reflexão sobre a tensão que surge na construção da imagem.

Na década de 1990, o artista desenvolve uma nova técnica sem precedentes na história da arte, que consiste em criar uma imagem na superfície d'água (Ibid., 2014, p.15). Ainda nesse período, Muñoz incorpora em sua produção o vídeo. Este suporte acentuará ainda mais o caráter de apagamento/aparecimento das imagens criadas, uma vez que manipulado pelo artista de modo a demonstrar em poucos segundos/minutos o processo que não pode ser visto a olhos nus (Ibid., 16-17). E ainda corrobora com o conceito-chave de sua obra de pensar o fluxo da imagem, o momento prévio e posterior da fixação da imagem fotográfica.

Dito isto, retornando ao particular interesse do curador Okwi Enwezor, de modo a refletir sobre os “modo de formar e construir significado”, que neste trabalho também faz-se presente, interessa olhar para alguns dos trabalhos de Oscar Muñoz e perceber de que maneira ele apropria-se de alguns “arquivos”, que arquivos são estes e que novos significados surgem a partir destas propostas.

O primeiro trabalho que gostaria de aludir é “El puente”, de 2004, para o qual há duas versões, sendo a intervenção de vídeo na própria cidade a ser tomada por referência. José Roca (Ibid., 13-4), curador da exposição “Phografias”, contextualiza que Cali, tal qual muitas cidades colombianas, tinha pelas suas ruas os “fotocineros” – uma tradição de fotógrafos de rua, bastante comum nos anos 1970, que acaba por diminuir com a ascensão da polaroid e desaparece com a fotografia digital –, que tiravam fotos aos passantes, anônimos, que depois de alguns dias podiam ou não lhes comprar as fotos, sendo que a maior parte destas imagens nunca foi comprada por seus “fotografados”. Oscar Muñoz compra um grande arquivo destas imagens, ao que vai organizando e criando relações entre si, e projeta uma seleção delas no rio Cali, na ponte Ortiz, sítio em que a sua maioria poderia ter sido tirada:

As imagens foram projetadas na superfície do rio Cali, aparentemente passando por baixo da ponte contra a correnteza. O rio lavou as imagens, como no processo fotográfico, mas não as fixou: antes, ficaram apenas na memória de quem viu a intervenção. As fotografias vistas a fazerem o percurso entre a presença e a dissolução, numa clara referência ao rio como metáfora da impassibilidade do tempo face ao marcha da história.



Imagem 2



Imagem 3

O segundo trabalho escolhido é “Aliento”, de 1995. O trabalho consiste em doze discos polidos e fixados numa parede, ao nível dos olhos. De primeiro momento, quando um espectador se aproxima, ele vê a si mesmo refletido no disco de metal, mas no instante em que percebe uma imagem esmaecida sob a superfície

do metal e aproxima-se um pouco mais, a sua respiração com a condensação faz a imagem aparecer. Emmanuel Alloa (Ibid., 59) comenta que “o artista parece estar dizendo que, ao querer captar nosso reflexo, inevitavelmente acabamos velando-o” e ao mesmo tempo outra imagem surge, “o contorno de uma face desconhecida ou muitas faces ao mesmo tempo, em uma pose fotográfica um tanto desatualizada”. As imagens gravadas na superfície do metal são retratos de imagens de obituários de jornais velhos colecionados por Muñoz. Alloa (Ibid., 60) complementa:

Esses rostos dos desaparecidos, que perpassam a obra de Muñoz, são lembranças de que mesmo que vivamos no presente, também vivemos outras presenças - espíritos de outra época, fantasmas que continuam a assombrar os vivos apesar (ou melhor, por causa da) amnésia. Em Aliento e outras instalações, a obra de arte desempenha o papel de “fel soplón”, o “impulsionador”. Muito literalmente, no entanto, o “prompter” é “o respirador”: este termo emprestado do teatro designa uma voz masculina ou preferencialmente feminina que deixa os atores em branco e esquecem suas falas.

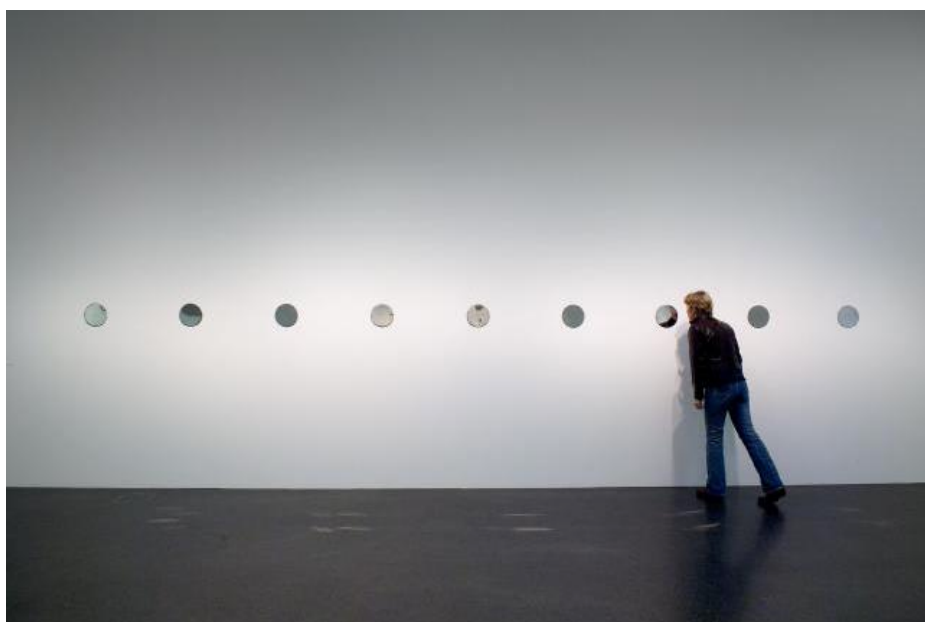


Imagem 4



Imagem 5

Aloa ainda refere ainda ao interesse que Oscar Muñoz possui por trabalhar com aproximação documental está longe de ser uma tentativa de objetividade; o próprio artista comenta que o ponto inicial de seus trabalhos tem sido documentos criados pelos outros, assim como a memória nunca lhe será questão individual, envolvendo muitos intermediários (Ibid., 61-2). Complementa ainda que o trabalho de Muñoz procura combater o esquecimento ao que se chegou pelo efeito da anestesia, ressaltando a fala do artista: “diz-se que os que morreram pela causa da violência na Colômbia não têm rosto e nem identidade” (Ibid., 62).

A partir destes dois trabalhos, que se reapropriam de imagens da sociedade colombiana, de contextos muito específicos, sejam as fotografias dos passantes dos anos 70 nas pontes de Cali, sejam as imagens de obituários de antigos jornais, é interessante notar a dicotomia inerente a ambos: inércia x movimento. No primeiro, embora a projeção dirija-se a um lugar, o rio que atravessa as imagens projetadas sobre a sua superfície, num ato contínuo, impossibilita qualquer estaticidade ou estabilidade, logo fixação, das imagens que ali pousam por instantes. No segundo trabalho, o mesmo processo acontece no visionamento das imagens gravadas nos discos metálicos. À distância, elas não se mostram visíveis. Só se torna

possível reconhecer-lhes quando o corpo do espectador aproxima-se e lhes lança a sua respiração, quando então as imagens aparecem aos poucos e tão logo a respiração e o vapor incidido sobre o disco desapareça, as imagens voltam a inviabilizar-se.

É de se ressaltar o contexto social vivido por Colômbia, de mais de 50 anos de lutas armadas entre grupos do governo, de facções criminosas e guerrilheiros, causando na América Latina o maior número de desaparecimentos forçados (Ibid., 62). Oscar Munoz, a partir de um processo envolto por camadas, em ambos os trabalhos, convida o público não só a visionar como permitir com o seu próprio corpo que aquelas imagens distantes e apagadas retornem à “vida”, voltem a ser vistas. Que enunciados surgem deste corpo em diálogo com a obra? Seria um ato simbólico ritualístico oferecido postumamente a todos aqueles cujas faces poderão ter sido interrompidas abruptamente? Seria a tentativa de trazer a lucidez o constante processo de apagamento e aparecimento na própria sociedade colombiana não permitindo qualquer relação de estabilidade?

Refletir sobre o trabalho de Oscar Muñoz também permite aferir que no processo de “dar vida” a estes conjuntos de imagens em estudo nesta investigação, dar visibilidade a este material poderá ser um passo importante para colocá-las em contacto com outros interlocutores – sejam estudantes, artistas, curadores – , ativando-lhes múltiplos sentidos e relações.

2.3 24h Foucault, PRE-PROJECT, por Thomas Hirschhorn

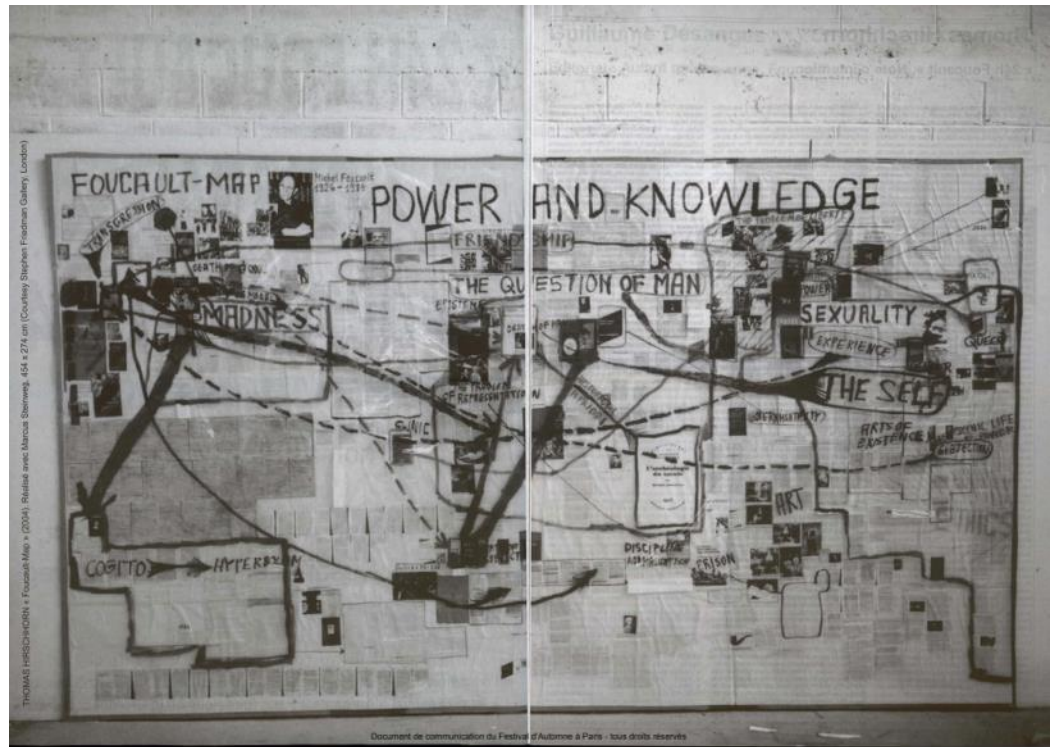


Imagem 6

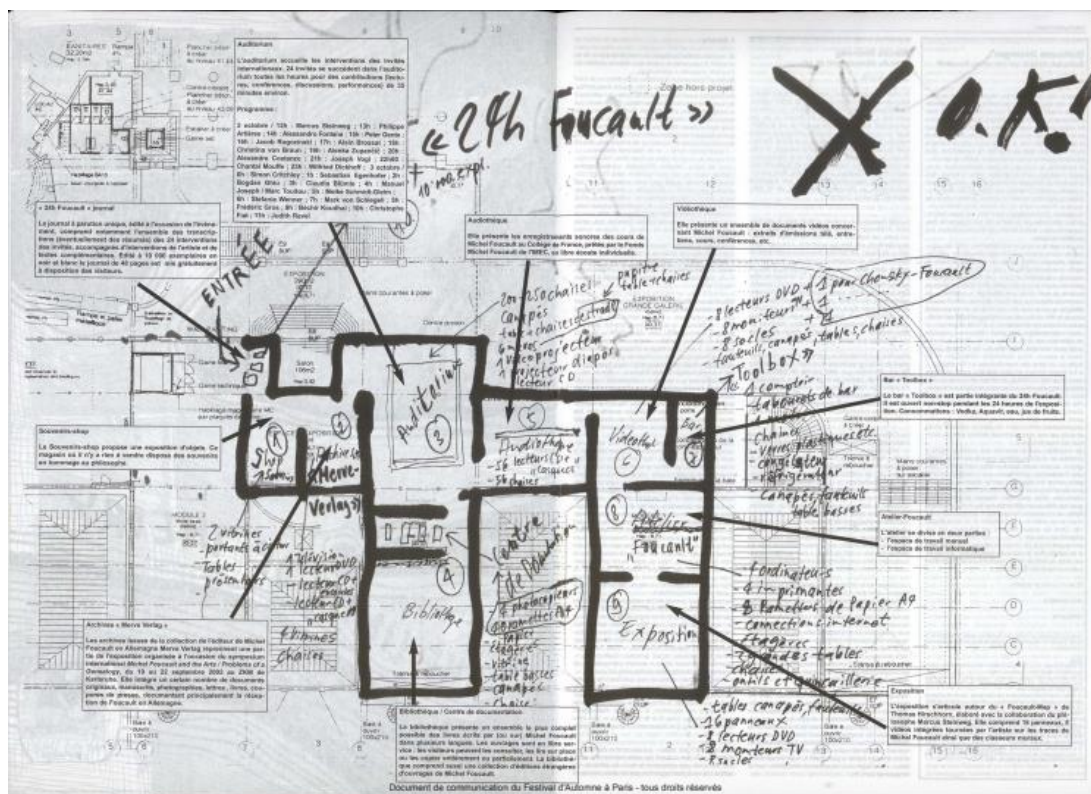
*24h Foucault*⁶ é a realização de um pré-projeto, em 2004, que sucede ao *Foucault Art Work*⁷, desenvolvido pelo artista Thomas Hirschhorn em reuniões junto a Daniel Defert e Philippe Artières a convite do então curador do Palais de Tokyo, Nicolas Bourriaud. Segundo o artista (Hirschhorn, 2004), *24h Foucault* é “basicamente o mesmo projeto *Foucault Art Work* condensado e acelerado”, um trabalho autônomo e criado coletivamente. A prática de Hirschhorn tem se desenvolvido em quatro categorias: “esculturas diretas”, “altares”, “quiosques” e “monumentos”, “todas as quais manifestam um envolvimento excêntrico e ainda exotérico com os materiais de arquivo” (FOSTER, 2006, 7).

⁶ Acontece durante a “Nuit Blanche” em Paris.

⁷ Este projeto ficou patente no Palais de Tokyo durante 7 semanas.

Interessa sobretudo aqui trazer este projeto descrevendo-o como constituiu-se dentro de uma instituição de arte contemporânea que encomendou ao artista uma obra sobre aquele que foi um dos filósofos fulcrais do século XX, Michel Foucault, que não só aludindo a um grande arquivo como pondo em prática neste evento, assim denominado pelo artista, uma relação de encontro, confronto e de ressignificação de sua obra. Interessa também perceber o modo de pensamento de Hirschhorn proposto ao projeto, transversal também a sua prática: “É um programa porque não se trata de fazer uma exposição sobre Michel Foucault. Para mim é mostrar, afirmar, dar forma ao fato de Michel Foucault ser um artista. Que sua vida e seu trabalho eram uma obra de arte” (Hirschhorn, 2004). Ainda é de se elucidar o conceito aplicado de filosofia que o artista diz partilhar com Marcus Steinweg: “filosofia é arte! Filosofia pura, filosofia verdadeira, cruel, impiedosa, filosofia que afirma, age, cria” (Ibid.).

O espaço dedicado ao evento teve 8 subdivisões: um auditório, uma biblioteca/centro de documentação, uma fonoteca, uma videoteca, uma exposição, arquivos *Merve Verlag*, um “Toolbox bar”, uma loja de souvenirs, um jornal, um estúdio Foucault, que se mantiveram ativas durante 24 horas. O público podia consumir vodka a 1 euro no bar, fotocopiar gratuitamente materiais, aceder a vídeos e conferências. A vontade explicitada pelo artista: “Eu quero que o público esteja dentro de um cérebro em ação” (Ibid.).



Esta apropriação arquivística viabilizada dentro de um espaço dedicado à arte contemporânea, mais do que tê-la como uma ação curatorial, é atentar para dimensão de impacto que poderá ter tido um evento desta natureza, que sobretudo convocou a participação e interação vertiginosa do público, proposto por um artista que não só pensa a filosofia de modo afirmativo e ativo, mas amalgamada à ideia de obra de arte.

Clementine Delliss (2011, 87), curadora e investigadora, em artigo intitulado “Explore or educate”, alude a dois eventos expositivos, um deles este promovido no Palais de Tokyo, que a fizeram refletir sobre “certas mudanças no relacionamento entre a prática artística, experimentação como parte integral da construção das exposições, e os conceitos de instrução ou didatismo”. Refere-se (Ibid, 89), ao sucesso que teve este evento, o fato de ter articulado “o valor de uso como exercício pedagógico transitório”; ao que acrescenta que a sua curta duração, 24 horas, fez crescer “o senso de urgência de que Foucault politizou a sabedoria”. Delliss

(Ibid., 89) comenta ainda que esta experiência afasta a todos da abordagem neutra dos departamentos de educação intra museus, além de enfatizar o convite feito a vivenciar, relembrando situações anteriores, períodos da prática artística em que as investigações eram experimentos e as exposições, lugares de pesquisas aventureiras.

A minha escolha de aludir a este projeto como uma “apropriação arquivística curatorial”, mais do que compreender a proposta em detalhes, ou pensar sobre a obra do filósofo, deve-se a uma visão macro e estrutural de um entendimento acerca de uma proposta expositiva, vertical e potente, que pode acontecer dentro das paredes de qualquer museu, ainda mais este particularmente que tem ao seu lado tanto as práticas artísticas quanto pedagógicas. A condição de ressignificação a partir da experiência do espectador, convidado a agir sobre a proposta também é ponto interessante para se refletir sobre as possibilidades inerentes ao arquivo em estudo que se quer não só constituir como base de dados mas ser atravessado pela tríade, ensino-arte-curadoria, pouco interessando as suas fronteiras.

E mais uma vez colocar em contraste o velho conceito, abordado no primeiro capítulo, o repositório inerte de artefatos históricos com o novo, o modo de formar e re/construir significados. A proposta de Hirschhorn intensifica e potencializa este segundo, ela demonstra-se sedenta não pela ato de incorporar a obra do filósofo-artista Foucault, mas pelo encontro, pelo embate, pela urgência e desejo de construção, pela vibração e pela distância de qualquer inércia, enfim por uma postura ativa que a tríade ensino-arte-curadoria também convoca. A apropriação arquivística acontece em várias instâncias, a instituição que recebe um arquivo apropriado por um artista que propõe ao público a sua apropriação, meta-apropriação. Além disto, o modo como a ação é ativada não irá ao encontro da dimensão democrática do arquivo,

a um estado de polivalência e de atuação coletiva sobre o mesmo? Não será este estado constante capaz de diagnosticar novas problemáticas, refletir sobre e enfrentá-las, tendo como horizonte a mudança constante?

3. Des(arquivar) o acervo



Imagem 8

Escolho o título deste capítulo, des(arquivar) o acervo, por dois principais motivos: primeiro, pela ação que implica o olhar para o AF.FBAUP cujo primeiro desafio é “desarquivá-lo”, em *stricto sensu*, retirá-lo das prateleiras que atualmente ocupa e estudá-lo; segundo, pela ação de transformá-lo num arquivo, em *lato sensu*, mantendo o desejo ávido que este seja permeado pelos princípios de “abertura, movimento e porvir”, o quase-conceito de Derrida já referido no capítulo 1. Para isso, faz-se necessário o exercício a olhá-lo atentamente e posicionar-me diante dele. Assim como refletir sobre algumas perguntas, necessárias nesta etapa: **Que discursos podem ser ativados a partir deste arquivo? Como ele pode operar? Que categorias podem o potenciar? Para quê servirá este arquivo?**

Nos subcapítulos que se seguem serão abordados, respetivamente, a contextualização do AF.FBAUP, apresentando as motivações iniciais de Susana Lourenço Marques que deram impulso a sua constituição; as etapas de seleção e sistematização de parte do acervo, assim como o processo iniciado de inventariação; em seguida, um olhar mais apurado sobre o corpo reunido nesta seleção; e por fim a etapa do registo visual, tanto para os fins de inventariação quanto para a constituição da base digital a ser trabalhada no projeto final.

3.1 Motivações na constituição do AF.FBAUP



Imagem 9

A partir de pequeno inquérito realizado (Anexo I) a minha orientadora, numa conversa informal e gravada, pude perceber algumas nuances sobre a constituição e o desdobramento do AF.FBAUP. Susana Lourenço Marques inicia as suas aulas na FBAUP em 2004, e desde o início tem constituído um arquivo pessoal de retratos e autorretratos dos alunos realizados durante as suas aulas de estúdio fotográfico. Em dada altura, ela detecta que não há uma coleção de fotografias na faculdade, tal qual a coleção de desenho (já referida no capítulo 2), ao que então surge a ideia de começar a constituir um acervo, dentro da faculdade, dedicado à fotografia.

O acervo começa a se constituir, de modo muito informal, em 2008, a partir de um convite feito aos alunos de participarem com a doação de uma de suas fotografias produzidas para as disciplinas de fotografia. Normalmente, segundo minha

orientadora, a escolha dos alunos recai sobre a foto em que se reviam/reveem mais. O AF.FBAUP, com o passar dos anos vai ganhando camadas e o maior interesse destacado por Lourenço Marques é de sua incrível diversidade de material, de ter apanhado uma alteração de práticas do próprio meio fotográfico, assim como da sociedade, e, inclusive, da faculdade, nos últimos 15 anos. Uma observação que acresce é que a atual disciplina, nomeada “Práticas Fotográficas” já passou por várias denominações, desde 2008.

O critério estabelecido para a constituição do acervo fia-se no convite a todos os alunos de uma turma, sem exceções, cabendo a decisão de participação a cada um deles. Susana Lourenço Marques ainda destaca este momento como uma celebração de fim de curso, não sendo uma imposição nem um programa obrigatório. É de se contextualizar que nem todas as turmas, em todos os anos foram convidadas, por motivos diversos. Faz-se importante destacar que tais fotografias eram/são resultados de exercícios fotográficos promovidos pelas disciplinas em fotografia, basicamente divididas em dois níveis: o nível I vocacionado à introdução e o nível II, vocacionado a projetos. O primeiro com exercícios temáticos (sendo exercícios de estúdio e laboratório), o segundo, com tema livre e, atualmente, relacionado aos projetos de fotolivros.

Feito o convite, Lourenço Marques entrega aos alunos uma ficha para que eles possam acrescentar alguns dados relacionados a fotografia escolhida. A ficha denominada “ficha de arquivo” (Anexo II), elemento agregado ao material, já evidencia, mesmo que inconscientemente ou de modo não programático, tal como referido durante a entrevista, a possibilidade do acervo vir a ser tratado futuramente. A ficha proposta (até o presente momento) evidencia três categorias de informação: sobre o trabalho em si (local, data, título e tema), tendo sido acrescentado a posteriori

o campo “comentários”; sobre a parte técnica do trabalho (local de impressão, dimensão e técnica fotográfica – modelo da máquina, se película ou digital); e sobre o autor (nome, dados pessoais – e-mail e telefone, e informações sobre o curso de proveniência e a disciplina cursada).

Questionada sobre o acesso ao acervo, desde sua constituição até o presente, para além do técnico de fotografia, João Lima, e de mim, Lourenço Marques esclarece que somente os alunos da disciplina de práticas II, durante a sua segunda aula, têm contacto com parte dele, os fotolivros, em visita junto à professora, com intuito de lhes apresentar exemplos de materiais produzidos por turmas anteriores.

3.2 Sistematização e inventariação

Uma vez contextualizadas as particularidades de como o AF.FBAUP iniciou-se, contextualizo o contato que tive com o material e o processo que se desdobrou desde então. Susana Lourenço Marques, em dezembro de 2019, apresentou-me o AF.FBAUP, e já num primeiro momento fez uma seleção prévia de parte do material, do que considerava mais interessante para ser inventariado⁸ e registado. Entre os materiais escolhidos, havia tanto exemplares de fotografias (incluindo algumas séries) quanto exemplares de fotolivros.

A seguir, Lourenço Marques sugeriu que fosse realizada uma reunião juntamente a um dos responsáveis do Museu da Faculdade de Belas Artes, Luís Nunes, para que pudéssemos conversar sobre os critérios utilizados para inventariar as imagens e que campos seriam fundamentais para sistematizar as informações da ficha de cada trabalho, a partir das diretrizes do museu. Em janeiro de 2020, tivemos esta reunião com Luís Nunes que nos apresentou um modelo de ficha de inventário (Anexo III) utilizada para catalogar objetos, assim como contextualizou que os critérios estabelecidos pelo Museu da Faculdade de Belas Artes na construção desta ficha são baseados na convenções do ICOM (Conselho Internacional de Museus), da DGPC (Direção Geral do Património Cultural) e modelados na plataforma digital *InArte* e *InPatrimonium*, o primeiro voltado a “Gestão de Patrimônio Cultural Móvel”, o segundo, “Gestão Integrada do Património Cultural”, desde o ano de 1998.

Considerando que cada trabalho fotográfico (ou série fotográfica) produzido pelos estudantes já trazia consigo a sua ficha de arquivo, referida

⁸ Faço aqui uma ressalva que o processo de inventário foi iniciado partindo de referências do museu, mas deverá ser concluído e completamente sistematizado, a posteriori, inclusive com a sua realocação a um sítio que forneça outras condições de conservação.

anteriormente, e a partir do contacto com a ficha de referência de inventário do museu, busquei sistematizar as informações contidas na ficha de arquivo construindo um banco de dados no Excel (que pode ser acedido [neste link](#)), ampliando os atributos dentro da cada uma das três categorias, inicialmente detectadas e mantidas: documento, técnica e autoria, além de acrescentar uma categoria contendo as informações sobre o processo de inventariação. Num primeiro momento desta sistematização, ainda não possuía a consciência sobre as reflexões propostas pela “Critical Archival Theories”. A posteriori das leituras, esta sistematização foi revista, com o cuidado inclusive de evidenciar o modo de inserção destes dados, para que possam ser colocados em relação em futuras análises.

inventariação				
data inventariação (DD/MM/AAAA)	N. Inventário (REFERÊNCIA)	nome coleção	incorporação	inventariante

Documento						
título	local	data da fotografia (DD/MM/AAAA)	data da ficha de arquivo (DD/MM/AAAA)	tema	notas adicionais	assinatura sobre o documento (S ou N)

Técnica							
tipologia (fotografia, fotolivro, série fotográfica)	tipo de encadernação, se fotolivro (agrafado, etc...)	se fotolivro, n. páginas	dimensão (LxA cm)	local de impressão (nome do lugar/cidade)	máquina fotográfica (marca/modelo)	lente utilizada (distância focal)	abertura do diafragma utilizada (ex. f/1.8)

Técnica						
abertura do diafragma utilizada (ex. f/1.8)	velocidade (ex. 1/60)	ISSO (ex. 100)	tipo de impressão / papel	matriz (película / digital)	filme (n.poses/ISO)	notas adicionais

Autoria					
nome	ano de nascimento	curso	unidade curricular	faculdade de proveniência, se Erasmus (nome/país)	nacionalidade

O processo de inventário foi realizado no estúdio de fotografia e, basicamente, num primeiro momento consistiu de notação na parte de trás dos trabalhos, a lápis, com registo convencionado pelo museu, a partir das orientações de Luís Nunes. A convenção: ANO.AF.[acervo fotográfico].FOT [fotografia].Número [ordem de registo]. Tendo na sequência já preenchido os campos com os dados respetivos a esta seção.

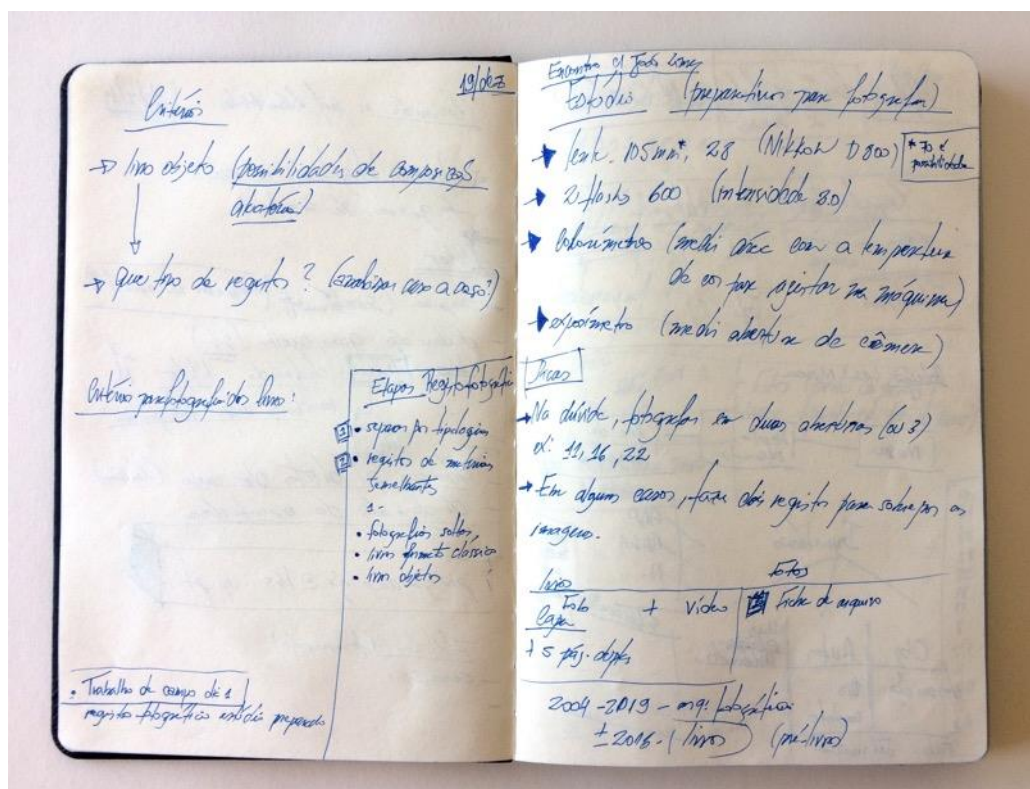
Realizei três sessões, entre o final de fevereiro e começo de março de 2020, quando então foi decretada a pandemia pela OMS e entramos em estado de confinamento. As três primeiras sessões voltaram-se para as fotografias e séries. Na reabertura da área de fotografia da faculdade, durante o processo de desconfinamento, passados quatro meses, marquei dois novos horários para iniciar o processo com os fotolivros. O primeiro dia serviu mais para experimentar possibilidades de fotografar o material que pede alguns cuidados adicionais, desde a sua fixação até a escolha de páginas a fotografar. No segundo dia, com auxílio de uma colega de trabalho, pude dar início ao processo de anotar o número de inventário e fazer o registo visual.

3.3 Registo visual e catalogação digital

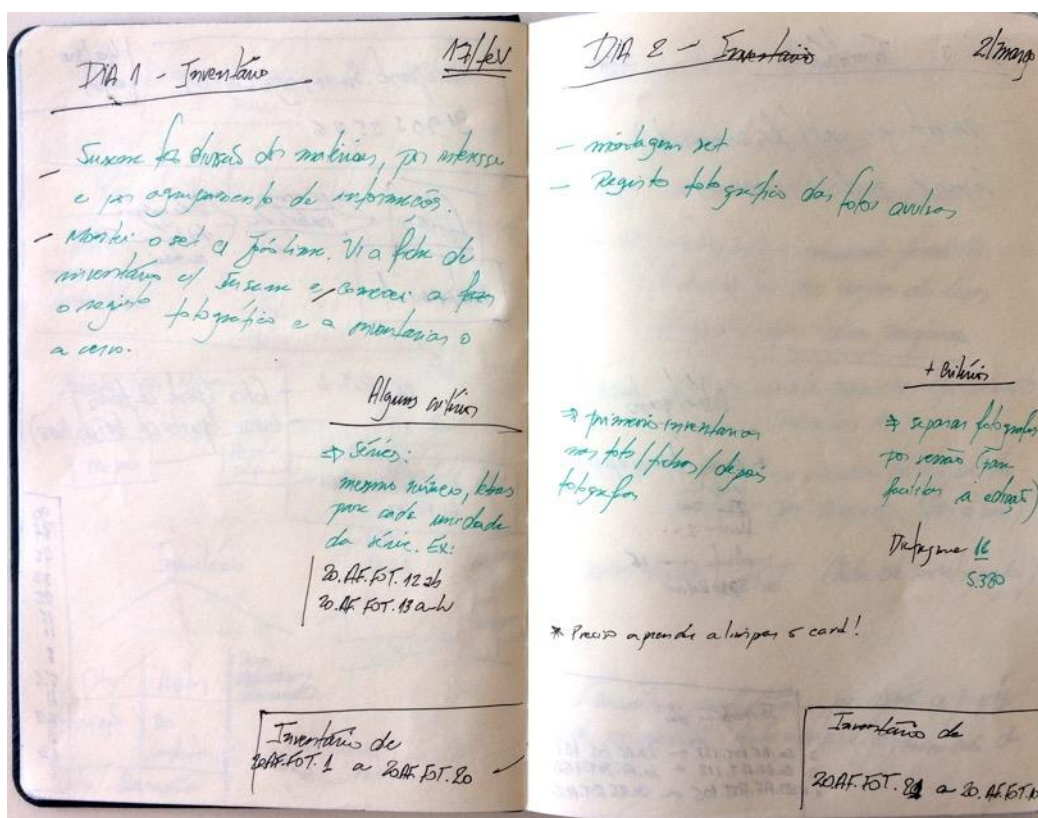
Em dezembro de 2019, realizei uma visita prévia ao estúdio de fotografia junto ao técnico da área, João Lima, que orientou-me sobre o uso dos equipamentos, necessidades e dicas para os utilizar. Mantive comigo durante todas as sessões práticas um diário de bordo com anotações do processo que considerei importante tanto para sistematizar e otimizá-lo como para servir de memorial deste percurso prático. Uma Nikon D800 com lente 105 mm (abertura 2.8), 2 flashes 600 (intensidade 2.0), um colorímetro (para medir a temperatura de cor), um exposímetro (para medir a abertura da câmara) e um computador foram os equipamentos essenciais que me acompanharam durante as sessões para a concretização do registo fotográfico do material previamente selecionado. Ressalto a importância da participação de João Lima para ajudar-me com os devidos ajustes e para a montagem do set de trabalho, de modo a garantir a qualidade dos registos.



Imagem 10



Imagens 11 e 12



O diário de bordo permitiu-me dar ritmo às sessões, em que realizei, em simultâneo, a inventariação dos materiais e o registo fotográfico, este a servir de base particularmente para a criação de um banco de dados e o projeto desta tese, o site. Nos primeiros três dias trabalhei a parte do acervo constituída por fotografias e séries fotográficas, chegando a registar 158 exemplares. Cada série fotográfica constitui um exemplar, tendo cada elemento da série acrescido uma letra para os diferenciar dos outros – exemplo 20.AF.FOT.126ae, cinco exemplares. Todas as fichas de arquivo agregadas aos trabalhos também foram fotografadas.

No quarto e quinto dias dei início ao registo dos fotolivros que pedia não só um set diferenciado com suporte adaptado para receber os livros como um tempo desdobrado quer na parte mais operacional, quer nas escolhas das duas páginas internas do livro a serem registadas, juntamente com a capa do material.

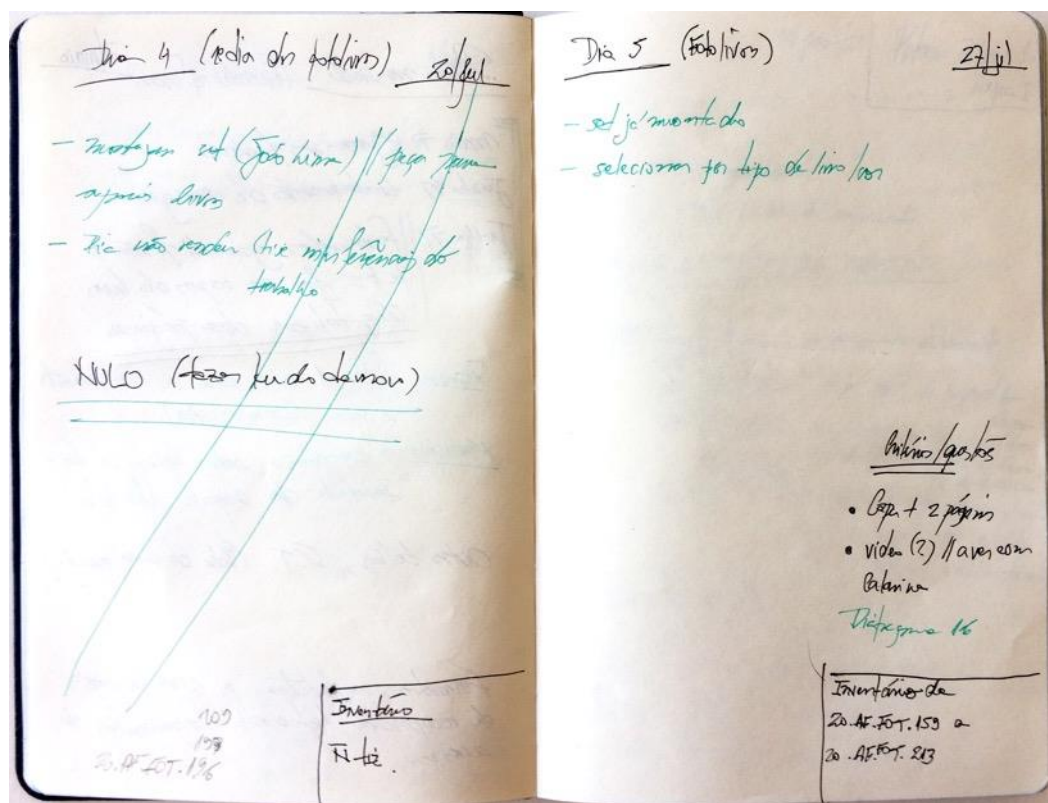


Imagem 13

O primeiro dia foi só para a montagem do set e a realização de testes. Neste dia foi possível perceber que o trabalho não poderia efetivar-se apenas comigo durante o processo. Os livros deste acervo são dotados de características muito particulares, volumes e formatos muito variados, tipos de impressão e luminosidade das páginas diversos, tamanhos diferentes, alguns encadernados, outros não, o que exigia tanto um trabalho fotográfico como de manuseamento muito mais aprimorado e particularizado. Insisti no processo e, ao segundo dia, tive o apoio de uma colega para dar o “clique da máquina” enquanto eu garantia o posicionamento do material, e podia mais rapidamente atribuir as páginas a serem registradas assim como o seu respectivo registo.



Imagem 14

Após o processo de inventário e registo visual do material fotográfico, realizei a edição de todas as imagens (a incluir as fichas de arquivo, vide Anexo IV) de modo a fazer pequenos ajustes de cor e luminosidade, assim como acresci ao banco de dados do Excel todas as informações contidas nas fichas. Como durante o processo percebi que o registo dos livros necessita de muito mais tempo para a sua realização e de mais pessoas em simultâneo para operacionalizar o set e fazer as devidas adaptações, optei junto a minha orientadora não incluir esta parte do material no arquivo (logo, o site), uma vez que não possuíamos as condições mínimas para a sua execução com qualidade. Contudo, o material bruto que foi fotografado pode ser visto [neste link](#).

3.4 As primeiras impressões sobre o acervo

A parte do acervo tratada neste trabalho abrange fotografias realizadas entre os anos de 2009 e 2018 (não havendo exemplares dos anos 2011 e 2016). Na primeiro bloco da ficha, cujas informações referem sobre o trabalho, é interessante notar que o campo tema será algumas vezes preenchido pelos alunos ora com informação que parece remeter ao tema proposto em aula, ora com informações que aludem ao conceito da fotografia (exemplos: estado de viagem; retrato; comércio tradicional; refúgio; preparação e processos criativos; espiritual). Assim como os comentários também acabam por revelar diferentes aspectos de informação: descrição da imagem, opinião sobre a doação, descrição do processo. Alguns exemplos podem ser vistos a seguir:

COMENTÁRIO Trabalho centrado na exploração dos contrastes luz/sombra sobre as costas de um modelo nu. Exploração de curvas, ângulos e da beleza do corpo feminino.

Imagem 15

COMENTÁRIO Tentativa de reprodução de um movimento rotativo em suspensão no ar aquando de um salto. A força e a brutalidade do corpo masculino são um pouco contrariadas pela sugestão de leveza e serenidade das expressões faciais do modelo e a graciosidade e gestualidade a nível do movimento.

Imagem 16

COMENTÁRIO FOTOGRAFIAS CAPTURADAS DURANTE A APRESENTAÇÃO
DO ESPECTÁCULO "ACTO E PALATEA" PRODUZIDO PELA ETMAE NO
CLAYTRO DO MUSEU DE TRAVANCA (MAIO 2014)

Imagem 17

COMENTÁRIO Trabalho realizado em torno de dois estabelecimentos de comércio tradicional: "Cardoso Cabellineiro" e "O Catzeiro". O objectivo era retratar a beleza e complexidade do pequeno comércio, que se perdeu com o comércio actual, ao mesmo tempo, mostrar como o comércio tradicional se tem vindo a "degradar".

Imagem 18

COMENTÁRIO Custe-me mesmo entregar este fotografias para o arquivo da FBAUP.

Imagem 19

Relativo à proveniência dos cursos, maioritariamente há alunos de "Artes Plásticas", e em alguns casos é possível determinar a área escolhida – escultura, pintura ou multimédia, uma vez que eles acrescentam este dado. Na sequência há alunos provenientes de "Design de Comunicação", e há também alguns estudantes de arquitetura e Erasmus – não é possível saber exactamente quantos são os alunos provenientes de Erasmus porque só eventualmente esta informação foi referida, e em um ou outro caso é possível deduzir que o aluno possa ser proveniente visto que é estrangeiro.

No que refere-se às imagens em si, é possível aferir uma diversidade tanto dos elementos fotografados, seja em espaços externos (cidade, paisagens, arquitetura) seja em espaços internos (estúdio de fotografia, interiores de casas, de mercados públicos etc.), notando-se temas amplos que vão da reinterpretação de pinturas, autorretratos, imagens mais conceituais – traduzindo-se em fotografias abstratas e figurativas. Percebe também a exploração de possibilidades técnicas tanto a nível de recursos da câmara fotográfica, da matriz (digital ou película) como de composições e trabalhos de luz e sombra, particularmente dentro do estúdio.

Mas o intuito deste trabalho não passa por fazer uma análise minuciosa deste acervo, mas sim colocá-lo à disposição, publicamente, de modo que olhares atentos e interessados neste conteúdo possam o explorar na perspectiva de ensino, por exemplo na investigação das práticas pedagógicas subjacentes a sua concretização, como no exercício crítico da fotografia, a reflexão sobre o percurso das disciplinas de fotografia no contexto desta faculdade, podendo ser colocada em relação a outras; na perspectiva artística, potenciando-o como material que traduz possibilidades, podendo ser apropriado em novas criações; na perspectiva curatorial, que possa compor a partir e com este material, fomentando também a possibilidade do exercício crítico e a do olhar reflexivo para a fotografia.

4. Projeto site: a obra aberta

Para nomear este capítulo que apresenta o projeto a que esta tese buscou concretizar, aludo ao ensaio “The Open Work”, do artista Luigi Ghirri (2017, 109), em que o artista apresenta aquele que foi “talvez” o seu “primeiro encontro com a fotografia”: o contacto com o álbum e o atlas⁹. O primeiro, um conjunto de “fotos de família”, o segundo, um livro a reunir “fotos do mundo todo inseridas entre os mapas”. O primeiro, “pequeno, privado, bíblia secular”; o segundo, “grande, bíblia pública contendo a história e lugares de outros”. Sem saber com exatidão sobre as circunstâncias e os respetivos contextos, quando defronto-me sobre a parte do arquivo inventariada, olho para um misto daquilo que parece conter a dualidade explicitada por Ghirri (Ibid,109), *inner* e *outter*, a qual o artista afirma que busca reconciliar em seu trabalho:

Os dois mundos não deveriam ser separados e as duas categorias desconectadas; em vez disso, poderiam ser encontradas relações, instituições, até mesmo contradições - para alcançar, se possível, um estado mágico de equilíbrio.

Constituo, a priori, a partir de uma seleção prévia junto a minha orientadora, a possibilidade de colocar as imagens em relação, tal como um atlas

⁹ Um atlas é o livro, um lugar onde todas as características da Terra, do natural ao cultural, são convencionalmente representadas: montanhas, lagos, pirâmides, oceanos, aldeias, estrelas e ilhas. [...] A associação de ideias e imagens nos permite olhar o mapa e imaginar automaticamente o resto. (Ghirri, 2017: 39).

Warbugiano¹⁰, expandindo o conceito empregado por Ghirri. Um atlas microcosmo daquilo que alude a anos de práticas numa disciplina que explora e investiga o universo do olhar, a partir da fotografia, dentro de uma faculdade vocacionada aos estudos das Belas Artes. Quando olho para este conjunto também não deixo de apreciar um álbum de uma “família” alargada no tempo e espaço que tem como parentesco comum o contacto com a disciplina, a discente e a instituição. Os alunos, provenientes de diferentes países e cursos.

O projeto a que me proponho é transformar este acervo num arquivo. E para criar este arquivo, escolho como ferramenta um site, a ocupar o espaço virtual, passível de ser atualizado e acrescido de novos conteúdos.

Nos subcapítulos a seguir, com intuito de refletir sobre algumas problemáticas colocadas pela “Critical Archival Theories” neste processo de construção do arquivo, tento responder a três perguntas (já referidas no capítulo 1), como tentativa de refletir sobre este arquivo que vem à tona: **como ele opera, por quem e para quê?**

¹⁰ Neste instante refiro-me a Atlas, tendo por entendimento Aby Warburg, que empreendeu seu projeto Atlas Mnemosyne: “Encontramos, destarte, o exemplo mais importante dessa tendência por volta de 1927, em um projeto monumental que se propõe a reunir formas identificáveis de memória coletiva: o Mnemosyne Atlas foi concebido primeiramente pelo historiador da arte Aby Warburg, em 1925, após ter recebido alta da clínica psiquiátrica de Ludwig Binswanger em 1924. [...] Ainda que o pesquisador tenha deixado o projeto em estado inacabado, mais de 60 painéis contendo cerca de mil fotografias foram montados por Warburg. Segundo suas pretensões, conforme registros em seus diários, o Mnemosyne Atlas buscava construir um modelo do mnemônico, de modo que o pensamento humanista do europeu ocidental pudesse uma vez mais, talvez pela última tentativa, reconhecer suas origens e rastrear no presente suas continuidades latentes, atravessando o espaço, até os confins da cultura humanista europeia e se situando temporariamente entre os parâmetros de sua história, da Antiguidade clássica ao presente.” (Buchloh, 2009, 196-7).

4.1 Como ele opera?

Para construir-se um site¹¹, cujo propósito será funcionar como um arquivo virtual, algumas premissas foram estabelecidas: todas as fotografias e informações (contidas na ficha de arquivo) tratadas nesta investigação serão integradas ao arquivo. A estrutura que permite aceder aos documentos deste arquivo manter-se-á orientada em três categorias: documento, técnica e autoria. Para cada uma destas categorias, há uma série de atributos, que embora nem todos contenham informações, uma vez que foram criados durante esta proposta, serão campos estruturados no site para que o arquivo possa incorporar novos materiais com acréscimos destas informações, futuramente, enriquecendo os dados associados a cada um dos documentos. O acesso ao arquivo está estruturado nas três categorias a seguir, cada uma contemplando um conjunto de atributos:

 documento	assinatura sobre o documento (S ou N)
	Comentário
	data da ficha de arquivo (DD/MM/AAAA)
	data da fotografia (DD/MM/AAAA)
	local
	série
	tema
	título

¹¹ Obtive apoio de um amigo, Rui Mascarenhas (co-fundador da empresa desenvolvedora de websites, Bondlayer), que a partir de algumas conversas sobre a proposta e objetivos deste trabalho, realizou a programação da ferramenta e implementou o layout realizado por outro amigo, o designer Luís Sousa Teixeira, também apoiador do projeto.

– técnica	abertura do diafragma utilizada (ex. f/1.8)
	Cor (P&B ou Color)
	dimensão (LxA cm)
	filme (n.poses/ISO)
	ISO
	lente utilizada (distância focal)
	local de impressão (nome do lugar/cidade)
	máquina fotográfica (marca/modelo)
	matriz (película / digital)
	notas adicionais
	orientação (retrato, paisagem, quadrado)
	se fotolivre, n. páginas
	tipo de encadernação, se fotolivre (agrafado, etc...)
	tipo de impressão / papel
	tipologia (fotografia, fotolivre, série fotográfica)
	velocidade (ex. 1/60)

<i>categoria</i>	<i>atributo/modo de preenchimento</i>
– autoria	ano de nascimento
	curso
	faculdade de proveniência, se Erasmus (nome/país)
	nacionalidade
	nome completo
	unidade curricular

Levando em consideração a atual ficha de arquivo e as respectivas informações contidas nela, e fazendo distinção dos tipos de atributos associados a cada uma das categorias, que ora são atributos cujos valores são comuns a mais de um documento (exemplo: data da fotografia (ANO), local ou curso), ora são atributos cujos valores são individualizantes, relacionados apenas ao documento em si (ex. tema – visto que trata-se de uma informação subjetiva escolhida pelo aluno, título, nome do autor), e tendo como critério a busca de imagens no banco de dados a partir

de atributos que contemplem valores que sejam comuns entre as partes, temos um sistema que permitirá filtrar as imagens deste arquivo a partir destes dados:

documento	local
documento	data da fotografia (DD/MM/AAAA)
documento	série

técnica	tipologia (fotografia, fotolivro, série fotográfica)
técnica	orientação (retrato, paisagem, quadrado)
técnica	local de impressão (nome do lugar/cidade)
técnica	máquina fotográfica (marca/modelo)
técnica	matriz (película / digital)
técnica	Cor (P&B ou Color)

autoria	ano de nascimento
autoria	curso
autoria	unidade curricular
autoria	nacionalidade

Para aceder-se às imagens pode-se optar tanto por filtrar a partir desta categorias/atributos e propriedades, quanto optar-se por ver todas as imagens. Cada imagem terá associada a si, todas as informações de sua ficha de arquivo, como também as informações relativas ao processo de inventariação.

inventariação	data inventariação (DD/MM/AAAA)
inventariação	N. Inventário (REFERÊNCIA. Ex: 20.AF.FOT.1)
inventariação	nome coleção
inventariação	incorporação
inventariação	inventariante

Para além de aceder às imagens todas, será facultado ao visitante do site a possibilidade de participar propondo uma composição com imagens do acervo para a *home page* a partir de algumas orientações e da submissão do material na plataforma digital.

4.2 Por quem? Para quê?

Este arquivo nasce a partir do acervo constituído por documentos produzidos no contexto das disciplinas de fotografia da FBAUP. Poderá estender-se a acervo(s) já existente(s) ou que venham a constituir-se num futuro próximo dentro desta faculdade. Um arquivo que possa ser potenciado pela tríade ensino-arte-curadoria: que continue alimentar-se de novos documentos advindos do ensino de fotografia, atualmente provenientes das disciplinas oferecidas pela minha orientadora, mas que possa incorporar exemplares de outros professores, num futuro próximo. Que possa ser este arquivo matéria de descobertas e possibilidades durante o processo pedagógico, evidenciando também parte deste processo, cujos resultados respondem a estímulos, mostrando-se em temas específicos, expandindo-se em temas livres.

Um arquivo cujos novos exemplares possam espelhar a criação e prática artísticas daqueles que procuram as disciplinas de fotografia como possibilidade técnica e expressiva, tal qual o desenho ou a gravura; um arquivo que também possa ser explorado por críticos e curadores, com a emanção de novos discursos, que seja colocado e recolocado em relação consigo mesmo com o mundo externo a ele.

4.3 O Site: photoarchivefbaup

Um arquivo de acesso público, transfronteiriço, fotográfico.

O AF.FBAUP transformado em arquivo, para ser visto e explorado:

www.photoarchivefbaup.com

Conclusão

O propósito inicial a que me lancei, de criar um arquivo a partir do material fotográfico situado nesta faculdade de Belas Artes, oriundo de mais de uma década de trabalho da minha orientadora, permitiu-me não só construí-lo como refletir sobre as suas problemáticas e potenciais. Num espaço que abriga por excelência as práticas criativas, criar um arquivo para armazenar um material que já vem sendo produzido há anos, em práticas do ensino fotográfico é também criar um lugar de visibilidade para a fotografia, amplificá-lo, com intuito de convidar outros a partilha deste repertório de imagens, fomentar o seu acesso, público, e dinamizar o seu crescimento.

Durante o caminho, investigar as nuances dos arquivos, o modo como inicialmente constituíam-se, que tipo de poder exerciam na sociedade, que tipo de poder exercem e podem exercer na contemporaneidade, a possibilidade e afirmação de um novo conceito de arquivo, reclamado e proposto por muitos, fez-se de suma importância neste processo que se iniciou ingénuo, tomando inicialmente por arquivo algo dado e constituído. A *Critical Archival Theories* permitiu-me romper com esta visão ingénua e tão fortemente arraigada na sociedade, particularmente no pós século XIX, como já comentado, dos arquivos como espaços neutros e pensá-lo como ferramenta de poder.

Sendo uma ferramenta de poder, que nuances e aspectos deste arquivo quero que se sobressaíam? Se o material a que se acede são oriundos de práticas artísticas em fotografia, de que modo pode ser organizado e sistematizado? Quando criam-se categorias (documento, técnica e autoria), os atributos a estas categorias, e

as suas propriedades, coloca-se em foco palavras que se relacionam a estas imagens, que refletem as suas qualidades, as suas características. Porque escolher haver a opção na ficha de arquivo, de saber se o estudante é de Erasmus e qual a sua faculdade de proveniência e não querer saber qual o gênero do estudante? Que discursos estas informações potenciam, o que refletem deste material? Que enunciados criam estas informações?

No percurso de construção deste arquivo, a tríade ensino-arte-curadoria manteve-se como eixo nesta edificação, como escolha consciente de que não só está intimamente ligada ao espaço de ensino, artístico, como será neste desdobrar-se de ações, aprender, criar e refletir sobre a criação, que novas práticas, novos horizontes e novos discursos continuarão a multiplicar-se. Assim como é o desejo que este arquivo se expanda, multiplique-se e potencialize, e que empodere, sobretudo, as práticas fotográficas, importante exercício do olhar e suporte *sui generis* para a criação artística.

Bibliografia

ALBERCH I FUGUERAS, Ramon. “La dimensión democrática de los archivos”. Em *Culturas de archivo*, ed. J. BLASCO. GALLARDO, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2002.

AZULAY Ariella. *Archive*. Political Concepts, jul. 2017. Disponível em <<http://www.politicalconcepts.org/archive-ariella-azoulay/>>. Acedido em maio 2021.

BADER, Joerg. “Cartografia da memória, Gerhard Richter”. Em *Revista Zum #11*. Revista de Fotografia editada pelo Instituto Moreira Salles, São Paulo, outubro de 2016.

BADGER, Gary. “Por que os fotolivros são importantes”. Em *Revista Zum #8*. Revista de Fotografia editada pelo Instituto Moreira Salles, São Paulo, abril de 2015.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

BEDRAN, Marina. “imageatlas.org. Um projeto de Terry Simon & Aaron Swartz”. *Revista Zum #4*. Revista de Fotografia editada pelo Instituto Moreira Salles, São Paulo, abril de 2013.

BIRMAN, J. “Arquivo e mal de arquivo: uma leitura de Derrida sobre Freud”. *Natureza Humana*, v. 10, n. 1, p. 105-128, jan./jun. 2008.

BUCHLOH, Benjamin. “Atlas de Gerhard Richter: o arquivo anômico”. Em *Arte e Ensaios*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA, UFRJ, ano XVI, número 19, 2009.

Caswell, Michelle; Ricardo Punzalan and T-Kay Sangwand. “Critical Archival Studies: An Introduction”. Em *Critical Archival Studies*, eds. Michelle Caswell, Ricardo Punzalan, and T-Kay Sangwand. Special issue, *Journal of Critical Library and Information Studies* 1, no.2, 2017. DOI:10.24242/jclis.v1i2.50.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. “Introdução: rizoma”. Em *Mil Planaltos, capitalismo e esquizofrenia* 2, p. 21-50. Lisboa: Assírio e Alvim, 2007.

DELLISS, Clementine. "Explore or Educate". Em Paul O'Neill (Ed.), *Curating Subjects*, Open Editions/Occasional Table, London (2007).

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente. História da Arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

Didi-Huberman, Georges; Gisinger, Arno. "Compreender por meio da fotografia". Em *Revista Zum #13*. Revista de Fotografia editada pelo Instituto Moreira Salles, São Paulo, outubro de 2017.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas, SP: Papirus, 2011.

Entler, Ronaldo; Nascimento, David de Jesus do Nascimento. "Além da câmara clara". Em *Revista Zum #19*. Revista de Fotografia editada pelo Instituto Moreira Salles, São Paulo, outubro de 2020.

ENWEZOR, O. *Archive fever: uses of the document in contemporary art*. New York: International Center of Photography; Gottingen: Steidl Publishers, 2008.

Errol, Morris; Weschler, Lawrence. "Crer para ver". Em *Revista Zum #2*. Revista de Fotografia editada pelo Instituto Moreira Salles, São Paulo, abril de 2012.

FOSTER, Hal; An Archival Impulse. *October* 2004; (110): 3–22. doi: <https://doi.org/10.1162/0162287042379847>

FLUSSER, Vilem. "A fotografia como objeto pós-industrial". Em *Revista Zum #7*. Revista de Fotografia editada pelo Instituto Moreira Salles, São Paulo, outubro de 2014.

HIRSCHHORN, Thomas. Artist's proposal, *24h Foucault Journal* (Paris: Palais de Tokyo, 2–3 October 2004); trans. Claire Bishop, 2006. Disponível em <<http://www.thomashirschhorn.com/24h-foucault-2004/>>. Acedido em maio 2021.

GHIRI, Luigi. *The Complete Essays, 1973-1991*. UK: Mackbooks, 2017.

Groys, Boris; Lijster, Thijs. "The Museum vs. the Supermarket. An Interview with Boris Groys". Em Lijster, Thijs (ed.). *The Future of the New. Artistic Innovation in Times of Social Acceleration*. Valiz, Amsterdã, 2018.

KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gil, 2002.

MARQUES, Susana Lourenço. "Fotografia, Laboratório de História". Em *Ether / Vale tudo menos tirar os olhos (1982-1994). Um laboratório de fotografia e história*, 14-39. Porto: Dafne, 2018.

MUÑOZ, Oscar. *Protographies*. Paris, França: Jeu de Paume, 2014.

PEARCE-MOSES, Richard (2005). "Archival Science". A Glossary of Archival and Records Terminology. Society of American Archivists. Acedido em julho 2021.

RANCIERE, Jacques. *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

RAY, Man. "Fotografia não é arte (1943) & A fotografia pode ser arte (1981)". Em *Revista Zum #19*. Revista de Fotografia editada pelo Instituto Moreira Salles, São Paulo, outubro de 2020.

SANDER, August. "Fotografia como uma linguagem universal". Em *Revista Zum #3*. Revista de Fotografia editada pelo Instituto Moreira Salles, São Paulo, outubro de 2012.

Schwartz, J.M.; Cook, T. Archives, records, and power: The making of modern memory. *Archival Science* 2, 1–19 (2002). <https://doi.org/10.1007/BF02435628>

SOLIS, Dirce Eleonora Nigro. "Tela desconstrucionista: arquivo e mal de arquivo a partir de Jacques Derrida". *Rev. Filos., Aurora, Curitiba*, v. 26, n. 38, p. 373-389, jan./jun. 2014.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

Universidade do Porto. Faculdade de Belas, G. Machado, C. Amandi, and M. Bismarck. 2014. *Ver, fazer, pensar, editar: Projeto Atlas : Gabinete de Desenho & Gravura da FBAUP: catálogo*: Universidade do Porto.

Warburg, Aby. *L'Atlas Mnémosyne. Avec une presentation de Roland Recht*. Paris, L'Écarquillé/Institut national d'histoire de l'art, 2012.

WARBURTON, Nigel. *O que é a arte?* Lisboa: Bizâncio, 2007.

ZULETA, Raúl Fernando. Oscar Muñoz y sus estrategias “pro” y “post” fotográficas de la imagen. El Gran Otro, fev. 2013. Argentina. Disponível em <<http://elgranotro.com.ar/index.php/oscar-munoz-y-sus-estrategias-pro-y-post-fotograficas-de-la-imagen/>> Acesso em: 27 set. 2014.

Índice de Imagens

Imagem 1	Exposição “Ver, Fazer, Pensar, Editar”, Projeto de investigação Atlas: Gabinete de Desenho & Gravura da FBAUP, 2014	p.22
Imagem 2	El puente, Oscar Muñoz, 2004, projeção sobre o rio Cali	p. 28
Imagem 3	El puente, Oscar Muñoz, 2004, projeção sobre o rio Cali	p. 28
Imagem 4	Aliento, Oscar Muñoz, 1995, fotoserigrafia sobre metal.....	p. 29
Imagem 5	Aliento, Oscar Muñoz, 1995, fotoserigrafia sobre metal.....	p. 30
Imagem 6	“24H FOUCAULT”, PRE-PROJECT, Marcus Steinweg, realizado com Marcus Steinweg, 2004, mapa impresso	p. 32
Imagem 7	“24H FOUCAULT”, PRE-PROJECT, Thomas Hirschhorn, 2004, impressão sobre papel	p. 34
Imagem 8	Acervo AF.FBAUP, estúdio de fotografia, 2021, fotografia	p. 37
Imagem 9	Detalhe do acervo AF.FBAUP, estúdio de fotografia, 2021, fotografia	p. 39
Imagem 10	Set montado para registo visual, 2020, fotografia	p. 45
Imagem 11	Diário de bordo, Mariana Vitale, 2020, caderno com notas	p. 46
Imagem 12	Diário de bordo, Mariana Vitale, 2020, caderno com notas	p. 46
Imagem 13	Diário de bordo, Mariana Vitale, 2020, caderno com notas	p. 47
Imagem 14	Detalhe do processo de registo visual, Mariana Vitale, 2020, fotografia.....	p. 48
Imagem 15	Detalhe ficha de arquivo, AF.FBAUP, notas sobre papel.....	p. 50
Imagem 16	Detalhe ficha de arquivo, AF.FBAUP, notas sobre papel.....	p. 50
Imagem 17	Detalhe ficha de arquivo, AF.FBAUP, notas sobre papel	p. 51
Imagem 18	Detalhe ficha de arquivo, AF.FBAUP, notas sobre papel.....	p. 51
Imagem 19	Detalhe ficha de arquivo, AF.FBAUP, notas sobre papel.....	p. 51

Anexo I

Inquérito realizado em julho de 2021, via entrevista zoom.

- Quando surgiu a ideia de constituir este acervo?
- Quais foram as suas motivações?
- A causa deste arquivo deve-se aos exercícios pedagógicos da disciplina de “Práticas Fotográficas (I & II)”. Comente um pouco sobre estas propostas.
- Há critérios para que novos materiais sejam integrados ao arquivo? Quais são?
- Quem atualmente acede a este arquivo?
- Os novos alunos têm contacto com ele?

Anexo II

arquivo fotográfico fba.up af/fba _____ / 20 _____

Título

Local

Data

Tema

especificações técnicas

Dimensões

Local de impressão

Técnica (Máquina fotográfica, película, impressão)

dados pessoais

Nome

Data de Nascimento

Contacto (email + tlf.)

Curso (Artes Plástica, Design, outro)

Unidade Curricular (Práticas Fotografia 1 ou 2, outra)

Iniciado em 2008, o Arquivo Fotográfico da FBA.UP, é uma iniciativa da exclusiva responsabilidade de Susana Lourenço Marques e reúne imagens fotográficas realizadas no âmbito das disciplinas de Fotografia, livremente escolhidas e cedidas pelos estudantes no final de cada semestre.

Anexo III

INVENTÁRIO: OBJECTOS

N.º inventário:

Designação:

Título:

Descrição:

Notas:

Historial:

Informação específica

Autorias

Autor

Notas:

Categorias

Área

Categoria

Justificação

Colecções

Colecção

Justificação

Condições/ Recomendações

Tipo condição

Data condição

Descrição

Cronologia

Data inicial

Data final

Data textual

Parte descrita

Justificação

Notas:

Designações

Tipo designação	Designação	Justificação
-----------------	------------	--------------

Disposições legais

Dispos. legal	Documento	Data
---------------	-----------	------

Estados

Estado	Parte descrita	Descrição	Cond. especiais	Data estado	Data revisão
--------	-------------------	-----------	--------------------	-------------	--------------

Notas:

Incorporações

Tipo incorp.	Local Proveniência	Intermediário	Data incorp.	Data textual
--------------	-----------------------	---------------	--------------	--------------

Inscrições

Tipo inscrição	Autor	Texto	Grafia	Técnica	Posição	Idioma	Tradução	Data
-------------------	-------	-------	--------	---------	---------	--------	----------	------

Inventariantes

Inventariante	Data
---------------	------

Localizações

Tipo localiz.	Local habitual	Data localização	Localização
---------------	----------------	------------------	-------------

Marcas

Tipo marca	Texto	Técnica	Grafia	Posição	Idioma	Tradução
------------	-------	---------	--------	---------	--------	----------

Materiais

Tipo material	Cor	Parte descrita
---------------	-----	----------------

Notas:

Medidas			
----------------	--	--	--

Tipo medida	Valor	Uni. medida	Parte descrita
-------------	-------	-------------	----------------

Numerações		
-------------------	--	--

Número	Tipo numeração	Data numeração
--------	----------------	----------------

Proprietários	
----------------------	--

Proprietário	Data
--------------	------

Técnicas		
-----------------	--	--

Técnica	Parte descrita	Justificação
---------	----------------	--------------

Tema/ Assunto	
----------------------	--

Tema	Assunto
------	---------

Notas:

Títulos			
----------------	--	--	--

Tipo título	Título	Idioma	tradução
-------------	--------	--------	----------

Fichas relacionadas				
----------------------------	--	--	--	--

Tipo de ficha	Dados da ficha	Inf. específica	Dados inf. específica	Tipo relação
---------------	----------------	-----------------	-----------------------	--------------