

IMAGENS EM TRÂNSITO, PODERES E ARQUIVOS¹

Images in transit, powers and archives

Imágenes en tránsito, poderes y archivos

- > Maria Ilda Trigo [Universidade Estadual de Campinas, Brasil]*
Fernanda de Souza Oliveira [Universidade Estadual de Campinas, Brasil]**

RESUMO Este artigo visa à elaboração de um ensaio crítico às imagens e aos espaços de poder em que circulam, a partir do recorte de nossas pesquisas sobre os arquivos de fotografias pessoais. Apoiando-se na noção de visibilidade elaborada pela filósofa argelina Marie-José Mondzain, que destaca a vocação para o trânsito e as relações com o poder como características fundamentais das imagens. Tratamos no texto das consequências dessa relação, que incluem o controle de visibilidades, e que serão levadas em consideração para a análise do objeto de nossas pesquisas: o arquivo, incluindo um arquivo de fotografias de família, por um lado, e arquivos de imagens digitais feitas com celular, por outro.

PALAVRAS-CHAVE Imagens; poder; fotografia; arquivos pessoais.

ABSTRACT This article intend to elaborate a critical essay on the images and power spaces in which they circulate, from the clipping of our research on the archives of personal photographs. Relying on the notion of visibility elaborated by the Algerian philosopher Marie-José Mondzain, who highlights the vocation for traffic and relations with power as fundamental characteristics of images. We deal in the text of the consequences of this relationship, which include visibility control, and which will be taken into account for the analysis of the object of our research: the file, including a file of family photographs, on the one hand, and digital image files made with mobile phone on the other.

KEYWORDS Images; power; photography; personal archives.

* Maria Ildo Trigo é Pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual de Campinas.

E-mail: ildatrigo@hotmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4014-9630>

** Fernanda Oliveira é Pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual de Campinas.

E-mail: fefe_so@hotmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4275-1139>

Revista Poiésis, Niterói, v. 23, n. 39, p. 187-204, jan./jun. 2022. [DOI: <https://doi.org/10.22409/poiesis.v23i39.49002>]

TRIGO, Maria Ildo;
OLIVEIRA, Fernanda
de Souza. *Imagens em
trânsito, poderes e ar-
quivos*. Revista Poiésis,
Niterói, v. 23, n. 39,
p. 187-204, jan./jun.
2022.[DOI: [https://
doi.org/10.22409/
poiesis.v23i39.49002](https://doi.org/10.22409/poiesis.v23i39.49002)]

Este documento é
distribuído nos
termos da licença
Creative Commons
Atribuição - Não
Comercial 4.0
Internacional (CC-BY-
NC) © 2022
Maria Ildo Trigo,
Fernanda de Souza
Oliveira. Submetido:
5/3/2021; Aceito:
25/5/2021

RESUMEN Este artículo tiene como objetivo elaborar un ensayo crítico sobre las imágenes y espacios de poder en que circulan, a partir del recorte de nuestra investigación sobre los archivos de fotografías personales. Basándose en la noción de visibilidad elaborada por la filósofa argelina Marie-José Mondzain, quien destaca la vocación de tráfico y las relaciones con el poder como características fundamentales de las imágenes. Abordamos en el texto las consecuencias de esta relación, que incluyen el control de visibilidad, y que serán tenidas en cuenta para el análisis del objeto de nuestra investigación: el archivo, incluyendo un archivo de fotografías familiares, por un lado, y los archivos de imagen digital realizados con teléfono celular por otro.

PALAVRAS CLAVE Imágenes; poder; fotografía; archivos personales.

INTRODUÇÃO: IMAGENS EM TRÂNSITO

A intensa presença das imagens na vida cotidiana, bem como as implicações dessa presença, faz com que pensar sobre elas na contemporaneidade implique considerar uma série de autores para os quais imagem rima com complexidade. Embora esses autores sejam muitos – e muitas vezes contradigam-se – o fato de que imagens não são objetos pacíficos tem sido a base sobre a qual se desenvolve a maior parte dos pensamentos teóricos sobre elas em ambiente acadêmico. E é também o ponto de partida deste artigo.

Nó em redes, centro de forças, agenciadoras de relações [MONDZAIN in: ALLOA, 2017, p. 39], imagens não são objetos fechados, e sua interpretação e compreensão não podem desconsiderar esse fato. Em outras palavras, não podem ser igualmente “fechadas”, definitivas, tampouco necessariamente concordantes.

Isso impõe a quem deseje considerar essa complexidade intrínseca delimitar o campo de alcance do pensamento a ser formulado, o que aqui se fará pela eleição de um conjunto de autores cujas formulações, a nosso ver, ajudam-nos a compreender de forma crítica – e igualmente fecunda – o objeto de nossas pesquisas: os arquivos de fotografias pessoais.

Para lidar com essa complexidade, escolhemos a construção de saberes sobre as imagens da filósofa Marie-José Mondzain, por concordar com seu caminho de leitura, que percebe, na construção histórica das visualidades, a imagem como tendo uma vida ou poder próprios, construídos num movimento de dar a ver, “Pois a imagem não existe senão no fio dos gestos e das palavras, tanto daqueles que a qualificam e a constroem, como daqueles que a desqualificam e a destroem” [MONDZAIN, 2009, p.12]. Em outras palavras, trata-se da imagem como portadora de uma singularidade que é ativada pelo olhar do espectador: é esse gesto de olhar que ativa o poder das imagens.

As reflexões da autora são a espinha dorsal deste texto, que se insere nas discussões sobre uma possível vida ou poder próprio das imagens, destacando que essas estão sempre entre eventos: aquele que marca sua causa [proveniência] e aqueles de suas destinações, aos quais podemos relacionar os modos como se processam suas visibilidades. Aqui, subentende-se que conhecer uma imagem significa, necessariamente, [re]conhecer sua história e sua vocação para o “trânsito”². É nesse trânsito – e apenas nele – que a imagem se constitui e nos constitui, instaurando e agenciando subjetividades cujo controle foi almejado pelas mais diversas instituições nos diferentes tempos históricos.

A compreensão de imagem no trânsito entre sujeitos e instituições possibilita uma abordagem profundamente política de seus estatutos: ela passa a ser considerada por seu poder formador, como prática social, e seus estatutos são incorporados pelos poderes instituídos, o que inclui os discursos históricos em relação a elas.

PROVENIÊNCIA E DESTINAÇÃO

Nos caminhos percorridos por qualquer imagem, Marie-José Mondzain aponta duas direções: aquela de onde a imagem provém [sua proveniência ou origem] e a[s] de sua[s] destinações, o que implica, segundo a autora, inscrever a imagem “em uma trajetória que visa uma gênese [...] e uma visada sobre seu desdobramento” no tempo-espaço, com as consequentes marcas de historicidade [MONDZAIN, in ALLOA, 2017, p. 40].

Mas interrogar-se sobre o “lugar” onde a imagem surge e os possíveis caminhos por ela percorridos não pode se limitar a uma narrativa que vise à restauração ou recuperação mais ou menos plausível ou linear da vida “visível” deste “objeto” – o que parece ter sido a tarefa da História da Arte em geral. Atentar para a imagem em trânsito implica, primeiramente, interrogar-se sobre sua “natureza” e seu papel na “genealogia do huma-

no”, da qual ela é indissociável [MONDZAIN, in ALLOA, 2017, p. 40].

Para a autora, é impossível desvincular a história das imagens da história dos sujeitos, ou da instauração de “regimes de subjetividade” [MONDZAIN, in ALLOA, 2017, p. 40]. Em entrevista concedida a Michaela Fiserova, Mondzain afirma: “*imagem* [é] o modo de aparição frágil de uma aparência constituinte para olhares subjetivos, em uma subjetivação do olhar. A *imagem* é efetivamente, no meu léxico, o que constitui o sujeito” [MONDZAIN, 2008, p.180]. Em seu livro *homo spectator: ver > fazer ver*, Marie-José simplifica ainda mais esse entendimento, afirmando que “pode ainda dar-se o nome *imagem* a tudo o que faz de um sujeito que vê um sujeito capaz de estabelecer com o visível uma relação de espectador” [MONDZAIN, 2015, p.18].

Imagem e sujeito estão totalmente imbricados, e essa relação está na gênese das “operações imaginantes” [MONDZAIN, in ALLOA, 2017, p. 41]. Mondzain esclarece essa relação com um exemplo paradigmático, que ela considera como o primeiro gesto de autorrepresentação: a impressão negativa de uma mão na Gruta Chauvet [figura 1].

Imaginando, sem anseio de um reencontro com o arcaico, o acontecimento desse gesto de autorrepresentar-se, a autora considera a produção de imagens [e em especial desta] como a instauração de diferenças, de separações. Segundo ela:

A imagem de si é uma prova da separação, a instauração de um regime de separação e de uma subjetividade desatada. Quando esse sujeito se engaja no caminho imaginante que o subtrai da necessidade natural, ele inaugura um regime de liberdade que não será aceito, sem controle, tanto pela vontade instituinte quanto pelos poderes instituídos. [MONDZAIN, in ALLOA, 2017, p. 42

Assim, imagens proveriam do gesto emancipatório de representar e, especialmente, de representar a si próprio. E sua destinação “originária” seria “romper com toda origem” [MONDZAIN, in ALLOA, 2017, p. 44], gerando autonomias – ou a capacidade de enxergar-se separado de uma origem, seja ela a natureza ou uma instituição. Esse seria o poder primeiro do gesto gerador



Fig. 1: Impressão em negativo na Gruta Chauvet [França], 30.000 a. C.
Fonte: ALLOA, Emmanuel [org.]. Pensar a imagem. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, p. 43.

de imagens. Essa potência primeira é altamente ameaçadora às instituições. Assim, não é de se espantar que “[...] a proveniência das operações imaginantes [esteja] na origem do problema político que coloca sua destinação” [MONDZAIN, in ALLOA, 2017, p. 41].

Dito de outra forma, por gerar separações/autonomias, as imagens seriam uma constante ameaça ao que está instituído como “ordem” [seja ela natural ou não]. Em sua produção – e quiçá em sua recepção – residiria sempre a possibilidade de um “levante”, de uma tomada de consciência que torna suas destinações alvo de controle, com a criação de visibilidades controladas. Trata-se aqui de visibilidade pelo ponto de vista de Marie-José “como o modo no qual aparecem no campo do visível objetos que ainda esperam sua qualificação por um olhar” [MONDZAIN, 2008, p.180]. E é daí que vem a necessidade de controle e a ameaça: o poder está no olhar de quem qualifica as imagens.

PODER IMAGÉTICO E PODERES INSTITUÍDOS

Estamos tratando, portanto, do poder em dois níveis: o que é próprio da imagem [geração de autonomias/separações] e o das instituições, que pretendem controlar o poder daquelas para manter o próprio.

A discussão sobre o lugar das imagens nas religiões monoteístas e na metafísica clássica, predominantemente iconofóbicas, são para a autora o maior exemplo dos perigos representados pelas imagens para as instituições. Controlar esses

perigos implica uma série de decisões e imposições, que vão desde a simples proibição [no caso, por exemplo, do judaísmo], ou a elaboração de um estatuto de subalternidade, [no caso da metafísica clássica], até o “deslocamento” promovido pelo cristianismo, que institui uma “visibilidade redimida e salvadora”, baseada no “dever-imagem da divindade” [MONDZAIN in ALLOA, 2017, p. 45].

De qualquer modo, interferindo-se em sua proveniência [no caso dos proibicionismos] ou em suas destinações [no caso do controle de visibilidades], pretende-se cortar o fio tênue e indeterminado que pode unir, de súbito, dois [ou mais] sujeitos, pela potência de um endereçamento inerente à imagem. Em sua vocação para o trânsito, ela pode colocar em relação, agenciar subjetividades desejanter, pôr em jogo a partilha do comum.

Assim, nota-se que, principalmente no monoteísmo, a preocupação com as imagens revela uma outra: a preocupação com os sujeitos das imagens [MONDZAIN in ALLOA, 2017, p. 44], tanto daqueles que “habitam” sua proveniência quanto daqueles que podem vir a ocupar o tempo-espaço de suas destinações. É, portanto, contra a possibilidade de instauração de subjetividades compartilhadas que se insurgem os poderes instituídos. Eles pretendem impedir que “[...] as imagens [venham] se colocar entre os sujeitos que não se definem como tal senão pela graça desses signos que vêm [...] dançar entre eles” [MONDZAIN in ALLOA, 2017, p. 48].

Marie-José exemplifica os efeitos das imagens na organização da vida em sociedade, com a grande crise identitária causada pela intensa proliferação de imagens, cujo resultado mais direto seria o colapso de identidade que ela gera. Nesse caso, a dificuldade de o sujeito se entender e se projetar como imagem, num mundo altamente imagético, traz profundas crises de identidade. De acordo com a autora:

Assim como a imagem foi verdadeiramente uma grande aposta no momento da guerra iconoclasta, também a gestão industrial do espetáculo coloca-se como pano de fundo aos verdadeiros contextos do conflito. [MONDZAIN, 2008, p.187]

Numa época em que o super compartilhamento de imagens parece transformar todos os sujeitos em espectador, o poder inerente às visibilidades foi absorvido pelo capital, em sua busca por um esvaziamento crítico das imagens, e foi direcionado para propósitos de consumo. Nesse caso a imagem que o sujeito espectador tem de si é construída por meio da aquisição de produtos e da reprodução de estilos vendidos imageticamente como necessários para a inserção social.

ARQUIVO E DISPOSITIVO

Antes de procedermos à reflexão sobre de que maneira as relações entre imagem e poder se proces-

sam nos arquivos, pontuamos nossa relação com eles nesse texto, pelo entendimento de arquivos como a combinação de práticas sociais e também pela noção teórica de dispositivo. A ideia nos é apresentada pelo historiador Santiago Júnior em seu artigo “Dimensões historiográficas da virada visual ou o que pode fazer o historiador quando faz histórias com imagens?”, publicado na revista Tempo e Argumento [2019]. Para ele:

A análise do dispositivo implica o estudo das condições de possibilidades da construção de conhecimento [saberes] e sujeitos em uma dada situação histórica, uma vez que é uma forma concreta que mobiliza discursos e práticas na constituição do conhecimento e informação que circulam socialmente. O estudo histórico dos dispositivos é uma tentativa de construir a estratificação dos saberes e práticas sociais que tornaram possível que um dado conjunto de sujeitos se relacionasse com um dado conjunto de representações por meio de máquinas que transformam pessoas em espectadores. [JUNIOR, 2019, p.423]

Mondzain, por sua vez, trata os dispositivos como “objectos eficazes numa operação simbólica de transferência, é através da imagem, fac-similada ou objecto substitutivo, que uma relação de poder se estabelece” [MONDZAIN, 2009, p.22]. Donde se pode concluir que a imagem-arquivo tem poderes: aqueles que lhe são próprios, por ser imagem; e aqueles que lhe empresta o fato de fazerem parte de um dispositivo.

Assim, concebendo os arquivos como dispositivos e, portanto, eficazes em sua tarefa de validar determinada prática social, pretendemos questionar como se opera, neles, a instituição de visibilidades controladas, em que se impõem os gestos do capital [portador do poder] ao espectador [convertido em receptor passivo].

ARQUIVO E PODERES

Por uma característica muito especial de nosso tempo, que parece padecer de uma “mania arquivística” [COLOMBO, 1991, p. 17], ou de um “mal de arquivo” [DERRIDA, 2001, p. 9], a importância dos arquivos e a necessidade de sua preservação têm sido pauta de muitos debates. Com razão, reivindica-se o direito aos arquivos, muitas vezes negligenciados por governos que não têm interesse em garantir sua preservação e o acesso a eles.

É certo que temos que lutar pelos arquivos. Mas é certo também que devemos enxergá-los não como mero repositório de “acontecimentos”, dos quais os elementos arquivados seriam indício, e sim como complicação. Em outras palavras, faz-se necessário pensar nas potências que lhes são inerentes e, mais que tudo, nas forças que eles agenciam, nos desejos que mobilizam sua criação e sua fruição.

Essa visada não ingênua sobre os arquivos, defendida por muitos autores, inclusive os acima citados, implica refletir sobre sua relação com o poder estabelecido, ou melhor, sobre como sua criação é instrumento para constituir e perpetuar instituições que podem vir a tornar-se hegemônicas, “pois todo arquivo [...] é ao mesmo tempo instituidor e conservador” [DERRIDA, 2001, p. 17].

Para alcançar esse intento primeiro [instituir e conservar], há muitas estratégias, dentre as quais o controle das visibilidades.

Arquivos tiram do fluxo. Invisibilizam temporariamente aquilo que, no caso das imagens, estaria fadado à perda, principalmente considerando-se a realidade atual, em que grandes velocidade e volume marcam o processo de produção, reprodução e circulação de imagens.

Tirar do fluxo significa aqui retirar indícios de uma vida – alguma possibilidade de memória – em meio ao caos muitas vezes programado de informações/imagens circulantes. O que é louvável. E sobretudo necessário. Mas é também impor uma segunda destinação à destinação primeira de toda imagem que é, como já dissemos, estar em trânsito.

Essa vida fora do fluxo é extremamente controlada, ordenada conforme desejos e interesses daquele a quem coube o lugar arcôntico³, ou seja, a quem

coube instituir as normas. O arquivo “guarda, põe em reserva, economiza, mas de modo não natural, isto é, fazendo a lei [nomos], ou fazendo respeitar a lei.” [DERRIDA, 2001, p. 17].

Esta seria a destinação imposta pelo arquivo às imagens que ele mesmo salvou de se perderem: contar a história, do ponto de vista de quem o constituiu. Donde se pode concluir que quem arquiva tem a primazia da História.

ARQUIVOS DE FOTOGRAFIA DE FAMÍLIA [ANALÓGICOS]

Pensar em como – e com que intenção – esse controle de visibilidades se realiza nos arquivos de fotografias de família [analógicos] implica frisar dois de aspectos fundantes: o primeiro é o fato de ser predominantemente

fotográfico⁴ [e, no caso estudado, também analógico]; o segundo, que diz respeito à instituição que ele ajuda a formar, é o fato de ser “de família”.

Que instituição é essa que guarda cuidadosamente em seu seio um arquivo? Por mais ingênuo e simples

que possa parecer, um arquivo de família guarda todas as propriedades de outros mais oficiais e complexos: ele também conta uma história. História essa que, tanto quanto outras, faz-se de ditos e interditos. Ou seja: ele dá visibilidade a eventos que se desejam de família. Lá reside a história que se quer lançar para as futuras gerações: a narrativa oficial da família, cujas tristezas, não necessariamente visibilizadas em seu arquivo, não podem ser senão adivinhadas.

Contribui para isso a própria “natureza” do arquivo, que é, antes de qualquer outra coisa, a “[...] consti-



Fig. 2: Fotografias que compõem o acervo sobre o qual se baseia uma das pesquisas tratadas neste ensaio, 20 cm x 16cm, décadas de 1950 e 1960. Fonte: Acervo pessoal.

tuição de uma instância e de um lugar de autoridade” [DERRIDA, 2001, p. 11]. Por mais modesto que seja, ele “[...] tem força de lei, de uma lei que é a da casa [ôikos], da casa como lugar, domicílio, família ou instituição” [DERRIDA, 2001, pp. 17-18].

Se a natureza-artifício dos arquivos possibilita como talvez nenhum outro dispositivo a instituição de um discurso de família, pretensamente original e originário, o fato de ele se constituir predominantemente de fotografias apenas reforça a potência da narrativa construída.

O caráter indicial da fotografia, apesar de sistematicamente questionado por pensadores e teóricos, ainda vigora na experiência de fruição fotográfica, principalmente daquela que se efetiva em nossas atividades cotidianas, marcadas mais pelo afeto do que pela reflexão. Naqueles pedaços de papel insinuam-se instantes perdidos. Instantes realmente vividos?

Mas uma visada que deseje compreender o arquivo em sua complexidade, e não apenas referendar sua indicialidade, não pode desconsiderar que:

A fotografia não documenta o cotidiano. Ela faz parte do imaginário e cumpre funções de revelação e ocultação na vida cotidiana. Portanto, as pessoas são fotografadas representando-se na sociedade e representando-se para a sociedade. A fotografia documenta, como atriz, a sociabilidade como dramaturgia. Ela é parte da encenação. Ela reforça a teatralidade, as ocultações, os fingimentos. Traz dignidade à falta de dignidade, ao simplismo repetitivo da vida cotidiana. [MARTINS, 2008, p. 47]

TRIGO, Maria Ildo; OLIVEIRA, Fernando de Souza. *Imagens em trânsito, poderes e arquivos.*

Isso nos faz pensar o quanto os arquivos de família não estão, apesar de sua aparente despreensão, investidos de uma força documental que o eleva à categoria de monumento, de um “poder de perpetuação” [LE GOFF, 2013, p. 486] que deita suas bases sobre o “[...] esforço [...] para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si [...]” [LE GOFF, 2013, p. 497].

Aqui cabe ainda uma consideração sobre o fato de que, no caso, trata-se de fotografias analógicas, com todas as implicações formativas e performativas disso, que não nos cabe aqui analisar em profundidade. Apenas chamamos a atenção para o fato de que tanto a produção das fotografias quanto do arquivo em si inserem-se numa prática social de mercado, de produção e comercialização massiva, o que dá a ela contornos sui generis: a de construção de uma visibilidade de família pretensamente singular e única, a partir de uma materialidade padronizada, à qual corresponde não apenas uma fisicidade objetual obrigatória, mas repertórios de gestos e padrões do bem fotografar, como se pode perceber na contracapa de

um álbum que contém conselhos para a obtenção de boas fotos. [figura 3].

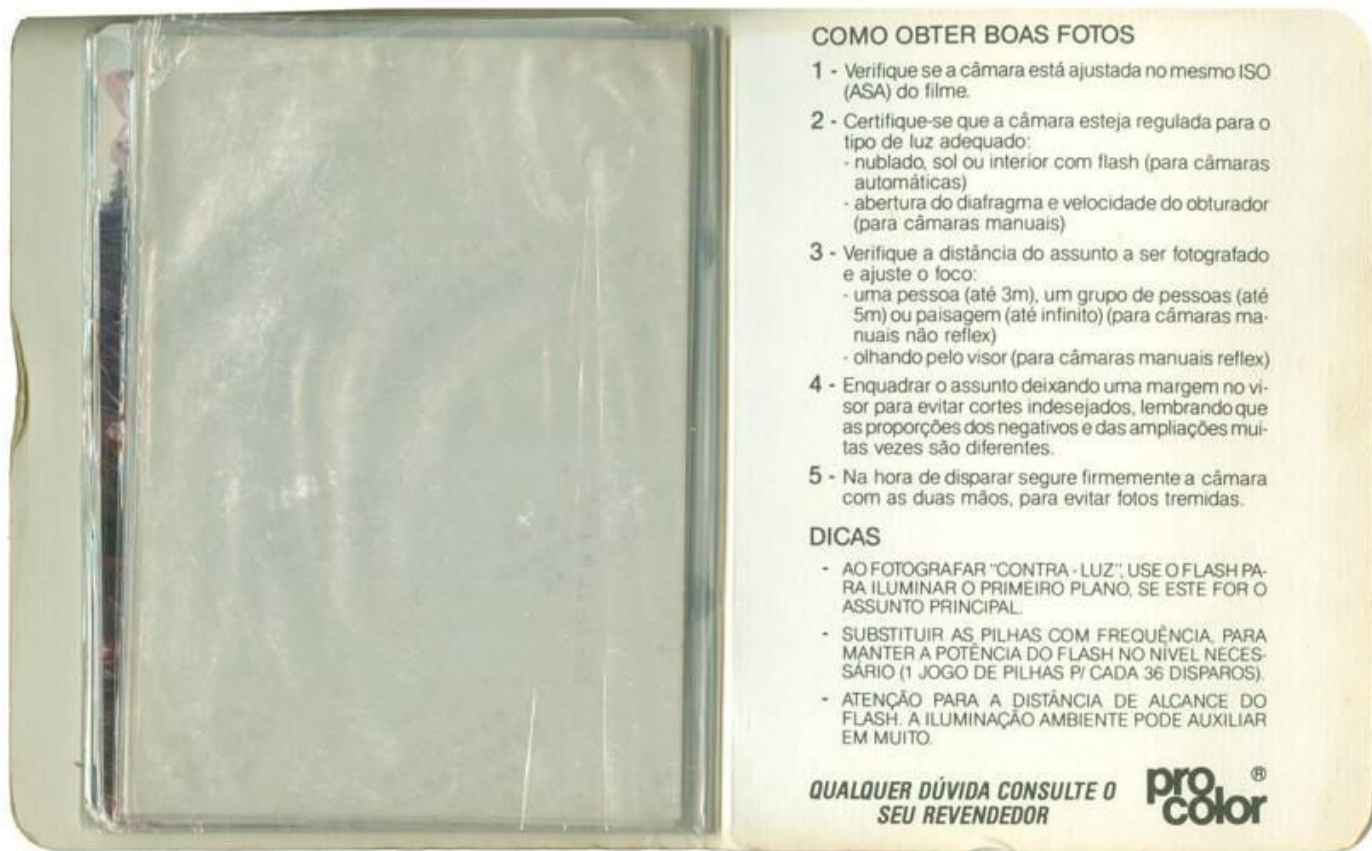


Fig. 3: verso de álbum de fotografias, 23,5 cm X 16 cm [aberto], c. 1985.
Fonte: Acervo pessoal.

ARQUIVOS DE FOTOGRAFIAS DIGITAIS

Quando mudamos o foco de análise para os arquivos digitais, deve-se enfatizar o contexto em que esses surgem: o de predomínio de imagens, que se constituem em importante instrumento de comunicação. Em consequência das tecnologias

COMO OBTER BOAS FOTOS

- 1 - Verifique se a câmara está ajustada no mesmo ISO (ASA) do filme.
- 2 - Certifique-se que a câmara esteja regulada para o tipo de luz adequado:
 - nublado, sol ou interior com flash (para câmaras automáticas)
 - abertura do diafragma e velocidade do obturador (para câmaras manuais)
- 3 - Verifique a distância do assunto a ser fotografado e ajuste o foco:
 - uma pessoa (até 3m), um grupo de pessoas (até 5m) ou paisagem (até infinito) (para câmaras manuais não reflex)
 - olhando pelo visor (para câmaras manuais reflex)
- 4 - Enquadrar o assunto deixando uma margem no visor para evitar cortes indesejados, lembrando que as proporções dos negativos e das ampliações muitas vezes são diferentes.
- 5 - Na hora de disparar segure firmemente a câmara com as duas mãos, para evitar fotos tremidas.

DICAS

- AO FOTOGRAFAR "CONTRA-LUZ", USE O FLASH PARA ILUMINAR O PRIMEIRO PLANO, SE ESTE FOR O ASSUNTO PRINCIPAL.
- SUBSTITUIR AS PILHAS COM FREQUÊNCIA, PARA MANTER A POTÊNCIA DO FLASH NO NÍVEL NECESSÁRIO (1 JOGO DE PILHAS P/ CADA 36 DISPAROS).
- ATENÇÃO PARA A DISTÂNCIA DE ALCANCE DO FLASH. A ILUMINAÇÃO AMBIENTE PODE AUXILIAR EM MUITO.

**QUALQUER DÚVIDA CONSULTE O
SEU REVENDEDOR**

**pro[®]
color**

disseminação de imagens pelo cidadão comum. Os celulares, por exemplo, oferecem como diferencial de mercado as facilidades de acesso à câmera, e os aparelhos disputam entre si qual produz imagens com melhor qualidade, de processamento mais rápido e compartilhamento quase imediato.

O celular como principal dispositivo de comunicação, por seu caráter instantâneo e de conexão direta às redes sociais e *online*, gera uma tensão entre o espaço físico e o digital, os mundos on-line e off-line, aumentando a produção e o compartilhamento de imagens em um fluxo hiper-acelerado. O artista e pesquisador Joan Fontcuberta, em seu livro *A câmera de Pandora: a fotografi@ depois da fotografia*, nos mostra que essa tensão é a resposta à economia que lida com a informação como mercadoria, em que a regra é a velocidade e o imediatismo. Ele afirma:

Essa evolução tecnológica e as consequências nos hábitos da sociedade contemporânea favoreceram a noção de fotografia como captação de um instante. A necessidade de capturar tudo é acentuada. Tudo é fotografável e, além do mais, tudo é mostrável. [FONTCUBERTA, 2012, p.32]

Respondendo a esse hábito de imediatismo, o celular converteu as pessoas, que a ele têm acesso, bem como às redes móveis, em produtoras de ima-

gens, fenômeno mediador das experiências estéticas contemporâneas. Pode-se dizer que a imagem hoje é um dispositivo de mediação, e que a necessidade de interação por meio do dispositivo se tornou indispensável. Segundo Giselle Beiguelman:

Há uma inequívoca compulsão pelo arquivamento hoje. E esse arquivamento é mobilizado pela possibilidade de publicação das informações nos canais mais diversos das redes. Registra-se tudo no afã de marcar um momento. [BEIGUELMAN, 2018]

Esse aspecto de comunicação imediata apresentado pela tecnologia digital cria uma nova lógica de poder entre os agenciamentos de visibilidades das imagens. Para existir no ambiente online, as imagens precisam ser compartilhadas, acessadas e curtidas; antes disso elas existem sob um estado de invisibilidade, uma espécie de latência⁵ criada por essa existência em rede, como sintetiza o professor e pesquisador de fotografia Rubens Fernandes:

O avanço tecnológico foi dotando a humanidade de artefatos que ampliaram significativamente a possibilidade receptiva, mas ao mesmo tempo, notamos o aparecimento de mediações cada vez mais complexas entre os homens, e entre estes e a realidade. [...] Hoje, as imagens se propagam com tal velocidade que, em questão de minutos entre o fazer e disponibilizar, curtir e compartilhar, tornam-se irrelevantes, ou seja, invisíveis, descartáveis. [FERNANDES JÚNIOR, 2012].

TRIGO, Maria Ildo; OLIVEIRA, Fernando de Souza. *Imagens em trânsito, poderes e arquivos.*



Fig. 4: Celulares em Hong Kong durante protestos, 2014.

Fonte: Wikimedia Commons

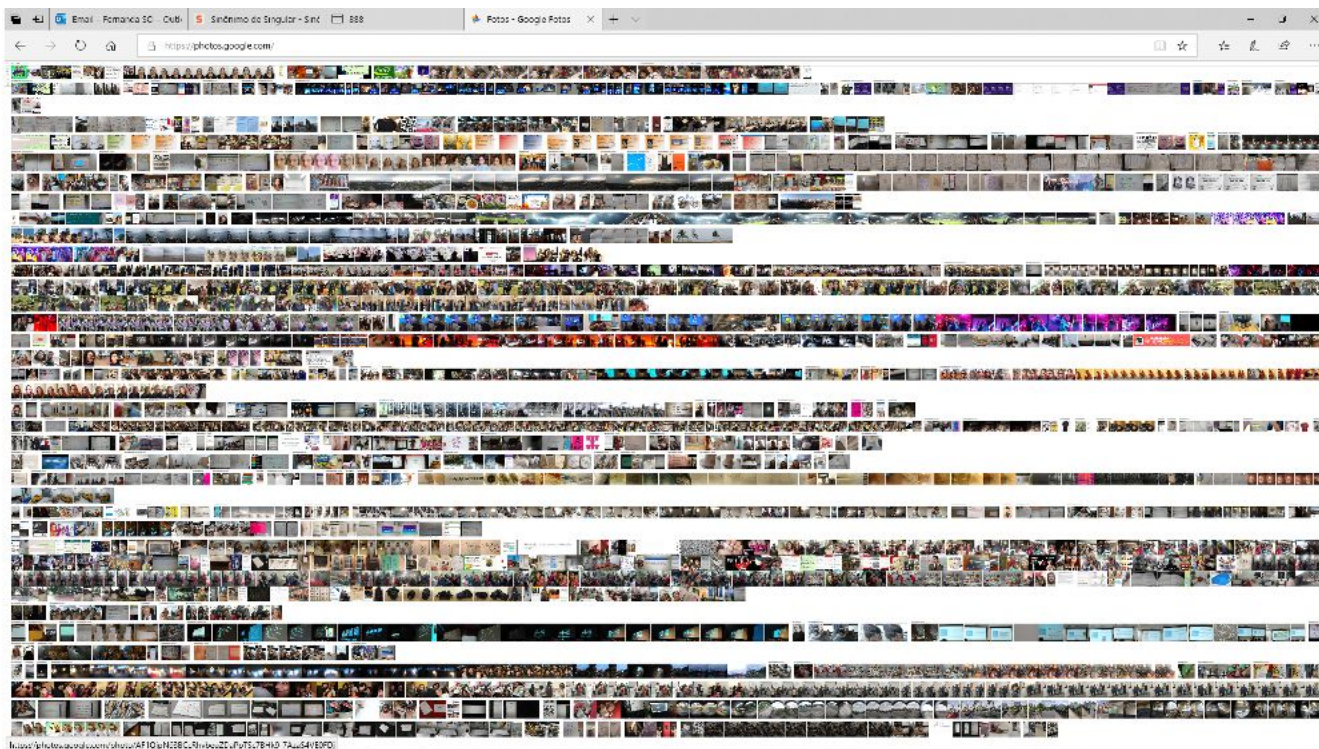


Fig. 5: Registro de banco de dados imagético pessoal de Fernanda Oliveira, criado automaticamente pela plataforma Google Fotos, 2019.
Fonte: Acervo pessoal.

Como sintoma desse novo regime de comunicação em rede, que impõe um tempo de produção desenfreada de imagens, tornou-se hábito a criação de arquivos de dados digitais pessoais que compartilhados em redes sociais, nuvens e sites implicam na criação de banco de dados imagéticos gigantes. E são esses dados que ditam o poder hoje. O domínio sobre um acervo de informações, os chamados big-datas, é impulsionado pelo crescimento da

presença de dispositivos tecnológicos em nosso cotidiano, como exemplifica o fotógrafo e pensador da fotografia contemporânea Leandro Pimentel, no seu livro *O inventário como tática: a fotografia e a poética das coleções*:

A partir do final do século XX, o crescimento dos arquivos de dados digitais, assim como o aprimoramento das ferramentas de busca e distribuição, abriram uma diversidade

TRIGO, Maria Ildo; OLIVEIRA, Fernanda de Souza. *Imagens em trânsito, poderes e arquivos.*

de usos funcionais e poéticos estimulados pelas novas relações fomentadas pelas novas tecnologias. Na medida em que essas formas de organização e disponibilização de dados se multiplicam e se popularizam por meio das redes digitais e dos instrumentos de conexão portáteis. [PIMENTEL, 2010, p.21]

Para compreender a lógica de arquivos digitais, partimos da reflexão sobre tensões impostas pelas tecnologias digitais à forma de produção e circulação das imagens e seus impactos nos sujeitos espectadores, esse mesmo sujeito que é objeto de estudo de Marie-José Mondzain em seu livro *homo spectator: ver > fazer ver*. Sobre ele, pergunta-se a autora:

Quem é este homem espectador que está em vias de se transformar numa partícula elementar de uma massa designada 'público', num certo ambiente tecnológico, industrial e financeiro? [...] É por o espectador ser causa de si, causa do que vê e do que dá a ver, que esta breve meditação retomará necessariamente a questão do autor e a do actor. [MONDZAIN, 2015, p.22]

Levando aos extremos os modos como as imagens circulam e agem na contemporaneidade, percebemos que o poder das imagens digitais está na forma como a rede desloca o espectador do lugar da passividade imposta pela mídias tradicionais, em que o sujeito inerte é atingido pelos estímulos visuais, estando na posição de observador, para o lugar do espectador ativo, em que o sujeito, para ter acesso a algum tipo de visualização,

precisa interagir diretamente com dispositivos de mediação, no caso a imagem.

O grande problema dessa nova forma de agenciamento dos arquivos é que as principais redes fazem parte de grandes corporações e ficamos espectadores das destinações que o capital pretende dar para essas informações, bem como para suas visibilidades.

Leandro Pimentel chama de inventariar o ato de “escolher, recolher, nomear, numerar, classificar e deixar à disposição” [PIMENTEL, 2010, p.27], e é a partir de tal definição que deve ser entendido o poder da visibilidade dos arquivos de fotografias e suas possibilidades de agenciamentos.

O arquivo transcende o instante de sua composição e passa a envolver gestos que recaem sobre conjuntos de imagens. Sendo assim, a questão não é mais interrogar aquilo que move o gesto singular de produzir imagens, mas sim a intenção que leva a escolher, nomear, seriar, apresentar e compartilhá-las.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O fato de que imagens estão em trânsito é próprio de uma forma de olhar complexa sobre o fenômeno imagético. E estão em trânsito não apenas porque

circulam socialmente e em determinado tempo, mas porque transitam entretempos e entre-espacos, ocupando diferentes estatutos, agenciando diferentes questoes e poderes, sem deixar de trazer consigo o lastro de muitas historias. Imagens sao "sujas". Carregam impurezas de todas as conexoes que ja fizeram no tempo e no espaco. Têm sua historia, que cumpre escavar/conhecer.

Fundamentalmente, elas provêm de um gesto humano; gesto que inaugura um espaco de disputa, pois, se uma imagem é um espaco crítico narrativo de desejo, ela conseqüentemente pode ser deslocada para um espaco de poder. Se a imagem como objeto é constituída na relação com o espectador, o poder está na mão de quem a destina e na forma como se dá essa destinação.

Sendo essa forma a dos arquivos, que tampouco são inertes, multiplicam-se as estratégias de poder: entre os movimentos de escolher, recolher e nomear, escondem-se apagamentos e silenciamentos programados, que apenas uma visada crítica e não ingênua é capaz de fazer emergir.

NOTAS

1 As pesquisas que deram origem a este artigo têm apoio da CAPES [Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior] e da FUNCAMP [Fundação de Desenvolvimento da Unicamp] FAEPEX 2029/19.

2 Nesse ponto é importante ressaltar que não nos referimos apenas ao sentido concreto da palavra trânsito, que casa com a ideia de circulação. Pensamos que uma imagem está em trânsito, mesmo quando não circula. O trânsito é aqui concebido como virtualidade, potência do devir imagem. Se foi lançada no mundo, está em trânsito, à espera de alcançar suas destinações.

3 O princípio arcôntico é formador dos arquivos. Segundo Derrida: "[...] o sentido de 'arquivo' [...] vem para ele do arkheion grego: inicialmente uma casa, um domicílio, um endereço, a residência dos magistrados superiores, os arcontes, aqueles que comandavam. Aos cidadãos que detinham e assim denotavam o poder político reconhecia-se o direito de fazer ou de representar a lei. [DERRIDA, 2001, p. 12]

4 Ressaltamos o fato de o arquivo de fotografias ser predominantemente "fotográfico", por considerar que nele existem outras materialidades, como, por exemplo, impressos, álbuns e envelopes. Essas materialidades, embora marginais, são fundamentais para a fruição das fotografias.

5 Termo que remete à fotografia analógica e se refere ao momento em que a imagem já existia na película, mas permanecia invisível à espera da revelação.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Leandro Pimentel. *O inventário como tática: a fotografia e a poética das coleções*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2014.
- ALLOA, Emmanuel [org.]. *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- BEIGUELMAN, Giselle. *Imagens da mesmice: do banal ao radical*. Disponível em <https://revistazum.com.br/colunistas/banal-ao-radical/>. Acesso em 09 set. 2019
- COLOMBO, Fausto. *Os arquivos imperfeitos*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- FERNANDES JÚNIOR, Rubens. *O silêncio e a passividade de um novo começo*. 2012. Disponível em <http://www.iconica.com.br/site/o-silencio-e-a-passividade-de-um-novo-comeco>. Acesso em 22 out. 2017.
- FONTCUBERTA, Joan. *A câmera de Pandora: a fotografi@ depois da fotografia*. São Paulo: Editora G. Gili, 2012.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Unicamp, 2013.

MARTINS, José de Souza. *Sociologia da fotografia e da imagem*. São Paulo: Contexto, 2008, p. 47.

MONDZAIN, Marie-José. *A imagem entre proveniência e destinação*. In: ALLOA, Emmanuel [org.]. *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017, pp. 39-53.

MONDZAIN, Marie-José. *A Imagem Pode Matar?* Lisboa: Nova Vega, 2009.

MONDZAIN, Marie-José. *homo spectator: ver > fazer ver*. Lisboa: Orfeu Negro, 2015.

MONDZAIN, Marie-José. Imagem, Sujeito, Poder. [Entrevista original concedida a Michaela Fiserova]. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. In: *O monstro à mostra: mostruário*, Florianópolis: outra travessia, n.22, 2016, p.175 - 192. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2016n22p175>.

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco. Dimensões historiográficas da virada pictórica/icônica ou o que pode fazer o historiador quando faz histórias com imagens? *Tempo e Argumento*, v. 11, p. 402-444, 2019.