

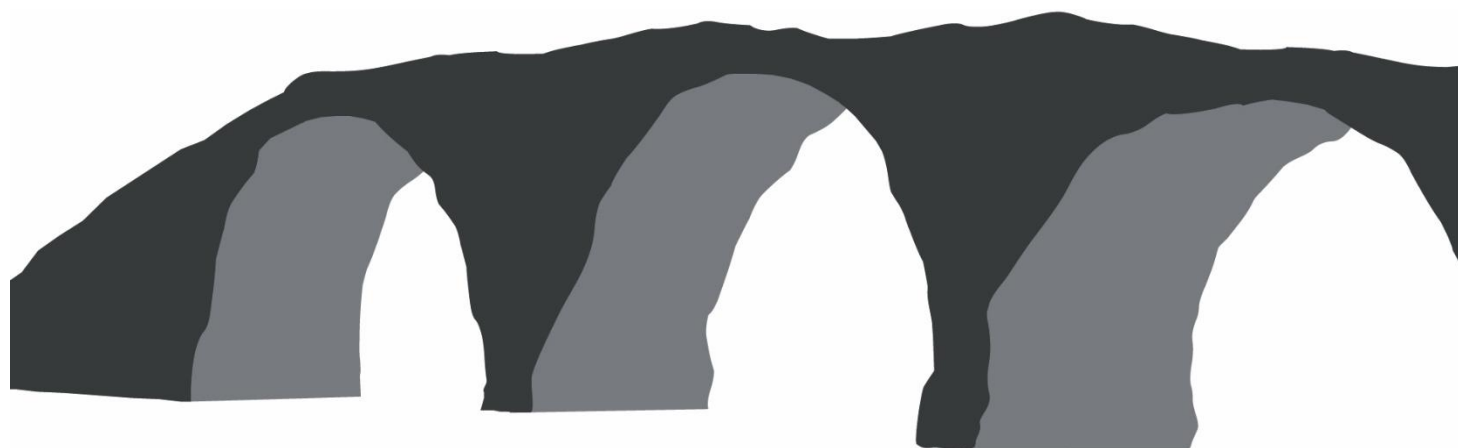
VESTÍGIOS – Revista Latino-Americana de Arqueologia Histórica
Volume 18 | Número 2 | Julho – Dezembro 2024
ISSN 1981-5875
ISSN (online) 2316-9699

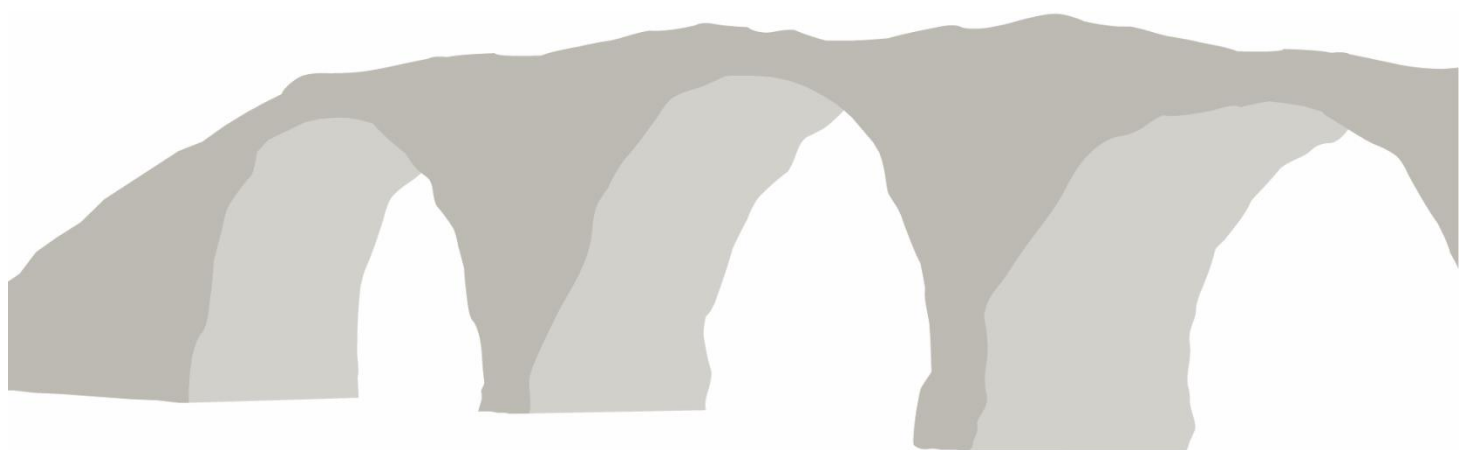
**DIANTE DA FOTO, UMA ARQUEÓLOGA:
IMAGENS-FENÔMENO, FOTOTÍCULAS E OUTRAS SUBVERSÕES
DISCIPLINARES DA ARQUEOLOGIA DA IMAGEM GRÁFICA**

**ANTE LA FOTO, UNA ARQUEÓLOGA:
IMÁGENES-FENÓMENO, FOTOTÍCULAS Y OTRAS SUBVERSIONES
DISCIPLINARIAS DE LA ARQUEOLOGÍA DE LA IMAGEN GRÁFICA**

**FACING THE PHOTO, AN ARCHAEOLOGIST:
PHENOMENON IMAGES, FOTOTÍCULAS AND OTHER DISCIPLINARY
SUBVERSIONS OF THE ARCHAEOLOGY OF THE GRAPHIC IMAGE**

Luara Antunes Stollmeier





Submetido em 22/05/2024.

Revisado em: 06/06/2024.

Aceito em: 10/06/2024.

Publicado em 29/07/2024.

**DIANTE DA FOTO, UMA ARQUEÓLOGA:
IMAGENS-FENÔMENO, FOTOTÍCULAS E OUTRAS SUBVERSÕES
DISCIPLINARES DA ARQUEOLOGIA DA IMAGEM GRÁFICA**

**ANTE LA FOTO, UNA ARQUEÓLOGA:
IMÁGENES-FENÓMENO, FOTOTÍCULAS Y OTRAS SUBVERSIONES
DISCIPLINARIAS DE LA ARQUEOLOGÍA DE LA IMAGEN GRÁFICA**

**FACING THE PHOTO, AN ARCHAEOLOGIST:
PHENOMENON IMAGES, FOTOTÍCULAS AND OTHER DISCIPLINARY
SUBVERSIONS OF THE ARCHAEOLOGY OF THE GRAPHIC IMAGE**

Luara Antunes Stollmeier¹

RESUMO

Neste ensaio teórico, compartilho o processo de imaginar e propor uma metodologia de análise de fotografias históricas da Antártica. Engajando a arqueologia como dispositivo de observação em refração ao realismo agencial de Karen Barad e à filosofia da fotografia de Vilem Flusser, o interesse arqueológico irradia do estado da matéria (“a fotografia”) à configuração da observação (“o fazer a imagem”), emergindo um novo objeto de análise, a imagem-fenômeno. Cada imagem-fenômeno pode ser observada e descrita em sua superfície e escavada em dois sentidos: em profundidade (fotoquadrículas) e em extensão (fototículas). São evidenciadas as camadas programáticas, que incluem o programa técnico do aparelho, o programa institucional da expedição, programas editoriais, etc. A superposição entre superfície e programas compõe uma última camada: o sistema no qual tais imagens circulam e vivem. Nesse sentido, além de evidenciarem a história de nossas intra-ações com o continente, tais imagens agem e são agenciadas, com a sua instrumentalização e circulação.

Palavras-chave: arqueologia da fotografia, arqueologia das imagens gráficas, arqueologia Antártica.

¹ Pesquisadora colaboradora do Laboratório de Estudos Antárticos em Ciências Humanas (LEACH-UFMG), Programa de Pós-Graduação de Antropologia, Universidade Federal de Minas Gerais. Doutora em Antropologia com concentração em Arqueologia (2022) pelo Programa de Pós-Graduação de Antropologia, Universidade Federal de Minas Gerais. E-mail: luarastollmeier@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-6089-2268>.

RESUMEN

En este artículo teórico, comparto el proceso de imaginar y proponer una metodología para analizar fotografías históricas de la Antártida. Involucrando la arqueología como dispositivo de observación en refracción al realismo agencial de Karen Barad y a la filosofía de la fotografía de Vilem Flusser, el interés arqueológico irradia desde el estado de la materia (“la fotografía”) hasta la configuración de la observación (“la realización de la imagen”), emergiendo un nuevo objeto de análisis, la imagen-fenómeno. Cada imagen-fenómeno puede observarse y describirse en su superficie y excavar-se en dos direcciones: en profundidad (fotocuadrículas) y en extensión (fototículas). Se revelan las capas programáticas, que incluyen el programa técnico del aparato, el programa institucional de la expedición, los programas editoriales, etc. La superposición entre superficie y programas conforma una última capa: el sistema en el que circulan y viven estas imágenes. En este sentido, además de mostrar la historia de nuestras interacciones con el continente, estas imágenes actúan y son actuadas a través de su instrumentalización y circulación.

Palabras clave: arqueología de la fotografía, arqueología de las imágenes gráficas, arqueología antártica.

ABSTRACT

In this theoretical article, I share the process of imagining and proposing a methodology for the analysis of historical photographs of Antarctica. Engaging archaeology as an observation device in refraction to Karen Barad's agential realism and Vilem Flusser's philosophy of photography, archaeological interest radiates from the state of matter (“the photograph”) to the configuration of observation (“the making of the image”), so emerging a new object of analysis, the image-phenomenon. Each image-phenomenon can be observed and described on its surface and excavated in two directions: in depth (fotoquadrículas) and in extension (fototículas). The programmatic layers are revealed, which include the technical program of the apparatus, the institutional program of the expedition, editorial programs, etc. The overlap between surface and programs makes up a final layer: the system in which these images circulate and live. In this sense, as well as showing the history of our intra-actions with the continent, these images act and are acted upon, with their instrumentalization and circulation.

Keywords: archaeology of photography, archaeology of graphic images, Antarctic archaeology.

INTRODUÇÃO

Durante a última pesquisa que desenvolvi havia, diante de mim, uma foto. Seguida por outra, e por outra, e por mais uma, dezenas a milhares de Antárticas submergindo e voltando ao fundo de um mar de imagens².

Fazia um tempo que experimentava turbulências do que é viver com imagens – fotografando, participando na curadoria de exposições, atuando no mercado audiovisual. Estar diante delas não parecia, de qualquer forma, uma posição nova. Mas se fez completamente diferente: dessa vez, diante da fotografia, havia uma arqueóloga. O que isso quer dizer?

Eu sustentava uma concepção relativamente estável sobre o que uma fotografia era. Sabia que alguns atributos de composição e cor se distinguiam, alguns efeitos e características de linguagem poderiam se apresentar com implicações no que ela significa. Havia lido Barthes (1980), Kossoy (2014) e muitos outros. E, igualmente disciplinar, carregava um lastro de concepções ainda mais estáveis sobre o que a materialidade arqueológica precisa ser a fim de que a arqueologia se realize. Apesar de ter lido Haber (2016), Alberti (2016), Lucas e Nativ (2020) - e muitos outros - minha prática resultava bastante convencional.

Assim, o processo de pesquisa reproduzia alguns efeitos de observação alheios à experiência à qual estava exposta. Olhando mais de perto, algumas inconsistências aconteciam, culminando em seu colapso especialmente em dois momentos. Primeiro, durante a viagem à Antártica para escavar um sítio arqueológico e produzir imagens sobre a escavação, desenvolvida pelo Laboratório de Estudos Antárticos em Ciências Humanas (LEACH-UFMG). O fato de nunca ter ido ao continente não me eximiu de ter um modelo sobre ele, uma espécie de emaranhado de histórias, narrativas, cenas que, apesar de vasto, era bastante simplista e desmantelava frente à diversidade das experiências que tive estando lá.

O segundo momento aconteceu com a pandemia da Covid-19, quando o acesso ao “arqueológico” da pesquisa se manteve 100% digital, analisando imagens históricas que eu veria apenas no computador. Traduzia a confusão de trajetos em um diário:

Tal fotografia está diante de mim (e agora, de você) - e “não está”. Entre os arquivos, em alguma sala do acervo imagético do SPRI, poderíamos tocá-la. Aqui, podemos acessá-la, e nosso toque não é gesto de manuseio laboratorial dos delicados materiais, com luvas de algodão. Coisa e não-coisa, imagem-partícula e imagem-onda, imagem de Schroedinger. Assim como ela está e não está formada da materialidade que se espera dela – dos efeitos e limitações e relações decorrentes de tal materialidade, tampouco está (ou não está) vazia deles. (...) A imagem digital retoma complexas discussões vitais - e mais. Digitalizar uma imagem (e digitalizar em imagens) tem sido um importante recurso para um problema comum à arqueologia – o “esquecimento” que os artefatos desenvolvem sobre si mesmos, sobre suas estruturas e formatos iniciais, avançando em entropia (...). (Stollmeier, 2022, p. 155).

A pesquisa integrava o projeto *Paisagens em Branco*, que pretende compreender como aconteceu a ocupação da Antártica por grupos invisibilizados, propondo discursos contra-hegemônicos e narrativas alternativas sobre a história do continente. Pesquisar apenas matrizes fotográficas digitalizadas implicava ainda aceitar a curadoria

² Faço referência à experiência com o Laboratório de Estudos Antárticos em Ciências Humanas (LEACH - UFMG), na qual existiam dois objetivos principais: desenvolver metodologias de análise arqueológica sobre imagens históricas da Antártica e documentar a expedição da equipe do LEACH na Antártica, durante a Operantar XXXVII, em 2019. Fazer e analisar imagens estava, portanto, no meu escopo e prática científica. O presente artigo é adaptado da minha tese de doutorado, “Ao toque da vista, ao alcance da imagem: Arqueologia de fotografias históricas da Antártica”, defendida em 2022, no Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Minas Gerais.

e disponibilização de imagens que terminavam, por sua maior parte, endossando a historiografia oficial – eram produzidas por expedições nacionais com caráter militar e científico, repletas de famosos personagens da *Era Heróica*³, cujo *copyright* pertencia a renomadas instituições culturais.

Analisar *fotografias sem importância* (termo proposto ironicamente por Samain, 2003) ainda poderia acontecer, mas o caminho, mais complexo e demorado, inviabilizava a possibilidade naquele momento do projeto. Resumindo, era necessário propor um método arqueológico engajando imagens “i/materiais” que, em sua maior parte, constituíam narrativas dominantes.

A fim de encontrar outras configurações possíveis para seguir adiante e fazer uma análise arqueológica de matrizes fotográficas digitalizadas da Antártica, resolvi voltar o olhar às minhas “condições iniciais”. Esse termo foi proposto por V. Kirby (2012) enquanto ela discorria sobre a reprodução de binarismos (“natureza e cultura”, “matéria e ideiação”), não entre os estruturalistas, mas na própria teoria crítica.

A antropóloga argumentava como certas proposições repetem limitações de paradigmas filosóficos anteriores por preservar algumas de suas condições iniciais, mais ou menos implicitamente. Ao desestabilizar, pouco a pouco, o que até mesmo as teorias críticas teriam tomado como realidades primordiais. Em suas palavras, “nós entramos numa zona muito diferente de possibilidades políticas” (2012, p. 68). Lancei-me ao mar, procurando tais condições e suas possíveis desestabilizações.

A(S) ARQUEOLOGIA(S) DA IMAGEM GRÁFICA

(...) initial conditions are not primordial and behind us in a past event but actively inaugurated within an “eventing” - a continual making-manifest (Kirby, 2012, p. 203).

Existe(m) a(s) Arqueologia(s) da Imagem gráfica, embora não aconteça(m) em um campo teórico aparentemente sistematizado. Nos últimos trinta anos foram diversas pesquisas com diferentes tipos de imagem em arqueologia, especialmente as que podemos definir como *imagens gráficas*⁴. Para um entendimento inicial do desenvolvimento desse campo, é pertinente regressar a questões genealógicas: como as imagens passaram de instrumentos ornamentais e funcionais para objetos de conhecimento, como define Mitchell (2018, p. 220), “produtoras de formas de entendimento”, na arqueologia?

Esse movimento acompanha o período de institucionalização da disciplina, envolve tanto a proposição de diferentes modelos de observação (no sentido proposto por Crary, 2012), ritmado com outras ciências e tecnologias, como, posteriormente, inovações metodológicas da arqueologia de imagens pleistocênicas (Vinnicombe, 1966; Pearce *et al.* 2009). É carregado de controvérsias, pensamentos dissidentes e alguns dramas. Não é o trajeto que farei aqui, posto que é história densa (ver Stollmeier, 2022; Hissa, 2008, 2015; Abadia & Morales, 2003; 2008).

É importante retomar, entretanto, que os trajetos nos quais as imagens foram assimiladas como *corpo arqueológico* (passíveis de análise pela arqueologia), eram impulsionados por reflexões (e não apenas instruções

³ Esse foi um termo inaugurado por J. Gordon Hayes, em *The Conquest of the South Pole* (1932), situando o período entre 1890 e a Primeira Guerra Mundial, expandido posteriormente para incluir a morte de um de seus últimos personagens, Shackleton. A caracterização da Era Heróica se dava justamente pelas condições e desafios considerados particulares ao contexto do polo Sul, devido ao isolamento geográfico e social, e a ideia decorrente de *pioneirismo*. É um termo obviamente criticável por reproduzir o mito do Herói colonizador (ver Riffenburgh (1993), sobre esse imaginário no contexto da exploração polar).

⁴ Definirei no próximo tópico.

e discussões técnicas) sobre as produções imagéticas da própria disciplina. Esse movimento é marcado pelas publicações de Piggot (1965), reiterando a capacidade comunicativa das imagens que engajamos. Durante os anos seguintes, motivados pela filosofia da ciência e contribuições pós-processualistas, conferências e eventos acadêmicos passam a organizar esse debate específico em um campo inaugurado como *Arqueologia das Representações* (Moser, 1996, 2001).

A *Arqueologia das Representações* se centrava na análise crítica das imagens reproduzidas pela própria disciplina, tanto em veículos voltados ao público especialista como ao público não especialista. A proposição era pautada na crítica feminista sobre a reprodução das desigualdades de gênero em seus contextos de análise (procedendo Gero e Roots, 1990) e na compreensão do que seria entendido como “imaginação arqueológica”. Trazer essa dimensão para o debate era tanto assumir que novas imagens precisavam ser produzidas a fim de realmente avançarmos no conhecimento de contextos arqueológicos (Moser, 1998; Moser & Smiles, 2005), como entender que o conhecimento não é uma articulação pura de dados não subjetivos – há elementos afetivos, sensoriais, não quantificáveis, imateriais, e culturais que o compõem (Moser, 1998).

As referências mais disseminadas em relação à *Arqueologia das Imagens Gráficas* se encontram, portanto, contextualizadas em uma multiplicidade de novos fluxos epistemológicos e entrelaçamentos disciplinares que se multiplicaram ao final do século XX e início do XXI, mas que, no geral, analisavam a lógica de relação com as imagens de contextos históricos, em especial da própria disciplina. São importantes, entre seus vários legados, a compreensão da corporalidade envolvida na interação com as imagens (endossando a crítica ao oclocentrismo desenvolvida por autores como Taylor (1994) e Jay (1988) e da instabilidade das narrativas disciplinares, quando se reforça que as questões de imagem migram para questões de imaginação arqueológica (Shanks & McGuire, 1996, p. 81; Shanks, 1997b, p. 8; Moser, 1998).

Em tal contexto emergem as obras sempre (ou quase sempre) citadas quando a arqueologia trata de fotografias, como os escritos de Shanks sobre *photowork* (1997a). E, em movimentos recentes, à revelia ou em aspecto de contrariedade a esse núcleo epistemológico, que retornava às fundamentações teóricas representacionistas da arqueologia, emergem sugestões como a *Fotologia* e a *Arqueologia Transformista*, de Hicks e McFadyen (2020). Nesse sentido, é imprescindível pontuar que existiram, ao longo dos anos, esforços de relacionar-se com as imagens arqueológicas em termos não representacionistas⁵, embora não fossem tão numerosos. A crítica que fundamenta a *Arqueologia Transformista* não é, por si só, novidade no campo da Arqueologia das Imagens Gráficas, mas é um necessário reforço de sua importância e atualidade.

É preciso enfatizar que tal crítica mira também as experiências atuais dos próprios pesquisadores e suas narrativas, tentando desestabilizar até mesmo a Arqueologia das Representações, da qual descendemos. É defendido que existam experimentações com a prática fotográfica nas quais a representação não seja a operação exclusiva, mesmo que estejamos imersos no fazer científico ocidental e seus postulados ontoepistemológicos (Stollmeier, 2022).

Ainda que diferentes, tais propostas de arqueologia da imagem seguem reanimando discussões em comum, como a de incorporar à pesquisa o passado recente e o *near-present*, conforme debatido por Hicks e Beaudry (2006). Essa é, em realidade, uma condicionante para abordagens arqueológicas de fotografias, com suas emergências concentradas nos últimos dois séculos. Somos herdeiros das arqueologias históricas e das

⁵ Seja pelo conceito latouriano de agência, ou segunda agência de Gell (1998), ou pseudo agência de Knappett (2002), seja por implicações sobre a vida das imagens (Tanner e Osborne, 2007); ou, propriamente, desenvolvendo concepções sobre *estética* (Gosden, 2001), entre diversas alternativas sistematizadas em *Imagery Beyond Representation* (Danielsson et al., 2012), introdução que abre *Encountering Imagery*, referência obrigatória para estudos arqueológicos de imagem.

arqueologias dos passados recentes, que implicaram a inserção de novos escopos na ciência das imagens arqueológicas, incluindo contextos em que não há escavação propriamente dita, se não metafórica ou até mesmo, indisciplinarmente, em *apagamento* (Gnecco, 2012, p. 14).

DA IMAGEM GRÁFICA À IMAGEM TÉCNICA

Uma Arqueologia das Imagens Gráficas: a tipologia inscrita em minha abordagem inicial das imagens antárticas remete a um autor que, embora não seja sistematicamente estudado na arqueologia, é engajado com frequência. Suas questões centrais podem ser mapeadas como estruturantes da discussão de Shanks (1997a), bem como de Shanks e Svabo (2013) em *arqueografia*, trata-se de W.J.T. Mitchell e sua proposta de *iconologia*.

Até os anos 1980, de acordo com Mitchell, a iconologia era uma “subdisciplina obsoleta da história da arte”, e termos como “cultura visual” não haviam se estabelecido no campo epistemológico (2015, p. 13). Ele publicou, em 1986, *Iconology: Image, Text, Ideology*, optando justamente pelo “restauro” do termo sob uma visão crítica. Assim, o autor se conecta com uma tradição teórica que relaciona teoria da arte e da linguagem, enfatizando o “logos” dos “ícones”: “the words, ideas, discourse, or ‘science’” das “images, pictures or likenesses” (p. 2). Seria uma espécie de retórica dupla entre o que dizemos das imagens e o que as imagens dizem, e dizemos sobre elas heterogeneamente, como, no geral, não as escutamos da mesma forma. Então, com *Iconologia*, Mitchell se propõe a diferenciar o que são palavras e textos sobre imagens, e a investigar, afinal, o que as imagens são (lembrando que o autor encontra, como regra, transgressões das fronteiras entre ‘texto’ e ‘imagem’, e não o contrário).

A questão resulta em sua famosa tipologia, que dispõe em uma árvore genealógica os tipos de uma mesma família de imageria (*imagens gráficas, imagens perceptuais, imagens ópticas, imagens mentais e imagens verbais*, 1986, p. 10). As imagens engajadas pela *Arqueologia da Representação*, e pelas arqueologias próximas a ela, se encontram na matriz das imagens gráficas, assim como as fotografias. Elas compõem o mesmo grupo que os *desenhos* e as *pinturas*, mas também as *estátuas* e *esculturas*, logo, com o que a arqueologia identificou, por um longo período, como *mobilier art*. Adotar a proposta de Mitchell é, de saída, evitar a histórica distinção mantida pela epistemologia arqueológica das imagens que remete à arte/artesania.

É preciso colocar em perspectiva os agrupamentos propostos por Mitchell. Imagens de um mesmo “tipo” não remetem ao mesmo fenômeno ou fenômenos semelhantes, como observado nos diários antárticos sobre aquarelas e fotografias, por exemplo. Assim, elementos tão distinguidos convivem num mesmo grupo, comumente extrapolando os eventos e campos das especificidades materiais e temporais a eles atribuídas e esperadas. Entretanto, no pensamento ocidental, de forma geral, e minha pesquisa se refere a essa elaboração linguística (seguindo Barthes, 1980), *imagem* impõe sua presença a partir de *imago*, a mesma constituição da palavra “imitar”⁶.

Sobre tal extroversão, a de que necessariamente imagens se constituem a partir de e se referem a algo fora de si mesmas (não apenas em relações de representação, como, por exemplo, de autenticidade, como sugere Barthes (1980), se deleitam várias abordagens teóricas. Levantando questões pragmáticas e fenomenológicas, há a semiótica e a teoria da imagem; priorizando questões hermenêuticas e interpretativas, e há a iconologia e

⁶ Lembrando da argumentação de Gombrich, em sua segunda fase em *Image and code*, de que “images are naturally recognizable because they are imitations and words are based on conventions” (1981, p. 11 *apud* Mitchell, 1986, p. 77).

iconografia; abordando a função social das imagens, o reconhecimento dessas funções e as práticas culturais relacionadas, as teorias culturais e visuais.

Em Mitchell, fotografia, memória e sonho são determinados separadamente. Entretanto, eles se reencontram num termo só, evocando alguma relação imitativa. Isso é coerente e possível, pois *Imageria* orienta seus agrupamentos a partir de três relações derivadas: *likeness*, *resemblance*, *similitude*. Trabalhar com a tipologia de Mitchell implicaria tomá-las como ferramentas de escavação, o que não pretendo fazer.

Passaram-se mais de trinta anos após a inauguração de *Iconologia* e foram propostas ferramentas diferentes, que transfiguram *imago*. Como especula Matos (1991) e Novaes (2008, p. 456), pode ter existido uma origem comum entre as palavras *imagem* e *magia* que, articuladas a concepções históricas ocidentais, restituem à imagem outros comportamentos possíveis, não precisando a propriedade imitativa e derivados direcionarem nossa escavação. “Imagem” se torna uma pergunta em aberto, para a qual se permite uma extensão de respostas paralelas, sobrepostas, controversas, de fronteiras instáveis, como respostas que se colocam também a perguntar.

O campo de estudo das imagens fotográficas passou por muitas outras influências que impactaram indiretamente a arqueologia (ver Hissa, 2015). De maneira geral, até a década de 1970, a foto permaneceu como documento que poderia atualizar os valores da sociedade industrial ocidental, “relacionado aos atributos de transparência, objetividade e autenticação” (Rouillé, 2009, p. 135). O que nas décadas seguintes se faz uma verdadeira miríade teórico-filosófica, frente à qual uma vida longa talvez seja apenas uma das condições necessárias para a sua compreensão. Signorini (2014); Fabris (2011); Burke (2016); Alloa (2017), Elkins (2003, 2013) são bons guias nesse complexo universo. Alguns marcos impactaram significativamente a produção da *Arqueologia das Imagens Gráficas*, e o *design* que tenho “mirabolado” com essa pesquisa: estão inscritos tanto no que queremos saber, como no que achamos que podemos saber ou onde devemos escavar.

O primeiro aspecto desse fenômeno de observação é, portanto, que emerge com Mitchell algo chamado *imageria*, nos anos 1980, integrado por uma relação semântica e ramificado em cinco categorias por condições ontológicas diferenciais e três relações derivadas. Nesse grupo, *imagens gráficas* somam fotografias, aquarelas, esculturas, designs, etc.; e subtraem imagens ópticas, imagens textuais, descritivas e metafóricas, memórias, ideias e percepções, enfim, temos um espectro parcial a nos guiar na observação do contexto. Considerando a árvore de Mitchell, ainda há muito sobre imagens para a arqueologia desenvolver, mas ainda há muito, também, para ela subverter em tal estabilização.

Quando foi publicado *Iconologia*, a fotografia encontrava paradoxos, limites e oscilações teóricas clássicos que ressurgem até hoje: “Signo ou não signo? Abordagem semiótica ou abordagem estética?”, como situa Signorini, “embora com exceções significativas, a maioria dos estudiosos procurou ‘salvar’ ambos os aspectos, mantendo a noção de ‘signo fotográfico’, mas, ao mesmo tempo, dilatando-a e problematizando-a” (2014, p. 79). A dubiedade pode ser ilustrada nas mudanças da proposta de Barthes, entre a década de 1960 e 1980. Em *Câmera Clara*, ele passa a apresentar a “referência” como ordem fundadora da fotografia (Barthes, 1980, p. 77), uma emanção do “real”, do “isso-foi” (Signorini, 2014, p. 80), em aproximação à fenomenologia inspirada em Husserl e a sugestão de fruição da imagem. Pela conjunção de aspectos semióticos e “pós-semióticos” dos vinte anos de formulação teórica, Barthes se torna base coerente à *fotologia* (arqueologia como fotografia) e sua proposta de mudança de uma arqueologia *representacionista* para *transformista*.

Por outro lado, direcionado a Barthes, em 1983, Dubois enfatiza que o indicário “isso foi” da fotografia não implica qualquer “isso quer dizer”. Ela “atesta ontologicamente a existência daquilo que mostra [...], mas isso não implica por si só que ela *signifique*” (2012, p. 73), debate no qual Signorini (2014, p. 87) assinala o

mutismo da fotografia frente à (e confundido com a) eloquência do signo, ao retomar Van Lier (1991). Acontecia um deslocamento das operações de interpretação, herdado das críticas de Sontag (1966), para questões relacionadas à “emergência do sentido em um nível historicamente específico”, como na produção pós-estruturalista, lembrando de Foucault (1966), Derrida (1967), etc., e o debate epistemológico que se dedicou à *crise da representação* (Santaella & North, 2017, p. 22), seja por sua perda ou por sua impossibilidade⁷.

O mesmo período foi marcado pelo que Gumbrecht (2017) chama de “nova sensibilidade a todos os tipos de materialidade”, com publicações como *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia* (de Vilém Flusser, 1983) e *Discourse Networks 1800/1900* (de Friedrich Kittler, 1985), além da série de colóquios organizados pelo autor em Dubrovnik, incluindo o de 1987/8, que produziu a publicação *Materialidades e Comunicação*, no qual Kittler e Paul Zhumtor participaram. Essas foram propostas de análises da materialidade da mídia e suas relações corpóreas, incluindo os sentidos corporais e o paradigma da *presença* – “Nosso fascínio fundamental surgiu da questão de saber como os diferentes meios – as diferentes “materialidades” – de comunicação afetariam o sentido que transportavam” (2018, p. 32, ver também Hanke, 2005). Tais propostas foram influentes a um novo campo da arqueologia, renovando a inspiração originária em McLuhan e Foucault: a *Arqueologia das Mídias* (Huhtamo & Parikka, 2011, pp. 1-10; Parikka, 2012).

Nessa linha, a filosofia da fotografia de Flusser articulou ideias características da cibernética, como o conceito de *informação* e sua própria ontologia não moderna, “na qual pessoas e coisas não são tão diferentes no fim das contas” (Pickering, 2010, p. 18 *apud* Felinto & Santaella, 2012, p. 50) para pensar a feitura de imagens. Assim, a onto-epistemologia proposta se deslocava de relações de *representação* para *performatividades*: “a questão fundamental não seria a de abrir e desmontar as “caixas pretas” do universo para tentar explicá-las. Antes, tratar-se-ia de aceitar que nossa forma de relação com o mundo pode não ser necessariamente de ordem *cognitiva*, mas sim, *performativa*” (Felinto, 2014, p. 51).

É possível compreender, então, a tese central da *filosofia da fotografia*: a fotografia é uma espécie diferente de imagem, mas não por ser um testemunho da realidade ou qualquer coisa nesse sentido. A sua aparente objetividade é ilusória (Flusser, 2018, p. 22). Ela se diferencia das imagens tradicionais por ser feita com um aparelho, ou seja, como um produto indireto de textos, como de equações da óptica e da química, por exemplo (Flusser, 2019, p. 108). Portanto, ela não representa, e sim modela e propõe (2015, p. 31), de tal forma que procurar saber o que uma imagem técnica significa é “reconstituir os textos que tais imagens significam”, o que Flusser chamará de *magia de segunda ordem*.

O elo entre imagem e significado é o complexo “aparelho-operador”, que Flusser apresenta como uma caixa-preta, pois o que se vê é apenas *input e output*, e o processo de codificação não fica claro (2018, p.23). Ainda que as imagens sejam “superfícies que pretendem representar algo”, as imagens técnicas invertem a função imaginística e remagicizam a vida (2018, p. 17),

⁷ Tal debate influenciou significativamente a emergência da Arqueologia das Representações (visuais) – na realidade, ele incide de forma intensa sobre a disciplina, na crítica às arqueologias interpretativas (as quais aparentemente tinham desviado desse tipo de problemática, apontando o problema da interpretação para as limitações do método estruturalista e suas negligências sobre a possibilidade de agência, e não da interpretação como operação da arqueologia em si (Hodder, 1986, capítulo 3) e o deslocamento a enfoques fenomenológicos (Tilley, 1994; Thomas, 1996) (ver também Alberti e Jones, 2013). É inaugurada a categoria de *campo do discurso*, com Barrett, em 1988, como alternativa para tratar as práticas sociais em termos de *presença* (Hamilakis, 2021, p. 239). É interessante pensar que Mitchell também posicionava criticamente essa questão em *Iconology*, sobre como a ideologia de um intérprete poderia ser reforçada na prática de um reconstrucionismo (reducionista), como inscrito no subtítulo de seu livro, destituindo do interpretacionismo um suposto “ponto de vantagem”. No mesmo período (entre os anos 1970-80) Eco lançava uma série de ensaios que seriam reunidos em “Os limites da interpretação” (1990). Ele se inspirou nos planos semióticos e a glossemática de Hjelmslev (Lopes, 2010), assim como, decisivamente em sua filosofia, o fazia Deleuze (Buchanan, 2000).

São as superfícies, e não mais as linhas textuais, que codificam preferencialmente o nosso mundo. No passado recente, o mundo codificado era dominado pelos códigos lineares dos textos, e atualmente o é pelo código bidimensional das superfícies. Planos como fotografias, telas de cinema e da TV, vidros das vitrines tornaram-se os portadores das informações que nos programam. (...) Poderosa antirrevolução de imagens contra textos está se processando (Flusser, 2019, p. 103).

Flusser enfatiza que imagens tradicionais e técnicas coexistem, bem como diferentes graus de imaginação. Entendo que elas se emaranham conosco, de maneira que estamos sempre aumentando ou diminuindo graus de abstração enquanto vivemos. Mas as imagens técnicas implicam que “a new horizon for creativity is opening up” (2015, p. 32), afinal, com tais aparatos não *mudamos* concreta e diretamente o mundo, *como no paradigma do trabalho*, e sim *modelamos* conceitos sobre o mundo, agindo *magicamente* sobre sua reconfiguração. Para compreender as imagens técnicas, seria necessário, portanto, uma arqueologia que possa se deslocar do paradigma do *trabalho* ao paradigma do *modelo* e da *magia*, em sentido proposto pelo filósofo, e da profundidade semiótica à superficialidade dos gestos.

Assim, é publicada uma fotografia de cientistas com trajes praianos em continente antártico⁸. Imaginemos com Flusser. Acompanhada por um texto jornalístico que, obviamente, vem a confirmar que o ambiente polar está mudando drasticamente (se esse emaranhamento não existisse, a foto talvez não fosse notícia). A imagem não opera uma modificação concreta na realidade. Ela não vira a chave do sistema de combustíveis fósseis, não institui alterações precisas nas regulamentações da indústria e seus mecanismos de produção. O que ela faz?

A fotografia em questão desestabiliza aspectos conceituais, como a Antártica branca, gelada e inóspita, referentes de outrora. Pode acontecer apenas que a Antártica seja reestabilizada como um novo destino exótico de férias de verão. Ou que a opinião pública e atores engajados pressionem instâncias de poder a tomar decisões e comprometimentos mais efetivos a respeito dessa desestabilização, promovida com a imagem. Em cenário bastante otimista, tal foto reprogramaria um sistema de políticas ambientalmente predatórias em implicação suficiente e necessária para que alterações concretas acontecessem a médio prazo sobre a temperatura global. Para tanto, precisaria afetar significativamente a realidade sobre a qual operam as políticas atuais, a da Antártica branca e gelada, estabilizada como o continente mais selvagem e inabitável que há.

Todas são probabilidades. O emaranhamento acontece quanticamente, entre modelos que saltam espacial e temporalmente, não obstante, há probabilidade de estabilizações conservadoras: daqui a alguns anos, talvez observaremos como a notícia não mudou significativamente o ritmo do aquecimento global, enquanto foi potencializado um seletivo nicho de mercado turístico aos polos (minha conclusão extrapola Flusser, e acontece em difração com Barad e a proposição central da pesquisa de Baldijão sobre os princípios que estabilizam o “darwinismo quântico” (Baldijão *et al.*, 2022).

O problema da modificação concreta da realidade se desloca para o problema da informação e do processamento de dados – por isso a câmera fotográfica é *aparato ou dispositivo*, e não *instrumento* (Santaella & Noth, 2017, p. 121).

⁸ Disponível em: <<https://midianinja.org/na-antartida-cientistas-posam-com-roupa-de-verao-apos-aumento-de-38-graus/>>. [cons. 03 maio 2024].

DO “ESTADO DA MATÉRIA” À “CONFIGURAÇÃO DA OBSERVAÇÃO”

Não há um *único* modo de estar *diante da fotografia*. As incursões ontoepistemológicas retomadas indicam como fenômenos diferentes, com seletos dispositivos conceituais, cortes agenciais específicos, ora determinam e ora desestabilizam as fronteiras da imagem. Diante de uma fotografia, é oferecida uma extensa e fascinante caixa de ferramentas teóricas que configuram a observação, fazendo lembrar que não há nada de imediato nela mesma, nem para a arqueologia, nem para as outras disciplinas. Novamente, correspondendo ao seu universo, “nada parece menos seguro do que o ser da imagem” (Alloa, 2017, p. 7), incluindo a mais banal “imagem sem importância” (Samain, 2003). Boehm lança algumas constatações:

Como se viu: a polissemia e as disparidades disso que a imagem realça revelam ser tanto extremas quanto perturbadoras. As imagens têm verdadeiramente uma *identidade* declinável, alguma coisa de comum que as liga? É aqui que a *filosofia* entre em jogo? Certamente se pode chamar de filosófica a questão da imagem e das imagens. Mas como se arranjam, então, esses conhecimentos que as diferentes disciplinas puderam constituir sobre o sujeito da imagem: a história da arte, a arqueologia, a paleontologia, a antropologia, a teologia, a psicanálise, a literatura, a história das ciências? Porque parece que há poucas disciplinas que têm de lidar com as imagens. Se formos tirar uma constatação cética desse resumo muito curto, isso tomaria sem dúvida a seguinte forma: a questão da imagem *não tem um lugar unívoco* e não pode, conseqüentemente, ser enfrentado como um problema *coerente*. (Boehm, 2017, p. 24).

A argumentação de Boehm pode ser incômoda. Em contexto em que as ciências voltam o olhar a si mesmas, entretanto, situando-se como saberes localizados, como nos ensina Haraway (1995), ela é, também, libertadora. A insuficiente “certa coerência” manifestada pelas teorias da imagem expõe a parcialidade de si mesmas e de toda teoria, em geral, junto à parcialidade de seus objetos, que não podem manter-se reduzidos disciplinarmente à condição reificante. Mitchell (em entrevista a Portugal e Rocha, 2009) foi assertivo ao admitir que *a crise da imagem é a crise da teoria*,

É um clichê de nosso tempo – talvez de todos os tempos – considerar que “o problema é a imagem” – a falsa imagem, a dissimuladora, a ilusória percepção, o artifício superficial, o simulacro e o espetáculo, a propaganda, a publicidade, a embalagem, e (a mais traiçoeira de todas) a ideologia, que é literalmente a “idolatria das ideias”. Então o que é a imagem, essa que pode ter todos esses efeitos? (Portugal & Rocha, 2009, p. 2).

A multiplicidade de abordagens diz sobre os diferentes fenômenos em que já pensamos e criamos com as fotografias – e quanto ainda pode ser criado. Tal reconhecimento me impele a dar importância à especificidade de *fenômenos* constituídos *com* imagens fotográficas, quando se tenta apreendê-las “cientificamente”, “museologicamente”, “filosoficamente”, “arqueologicamente”. Tais apreensões não invalidam umas às outras, mas levam a diferentes intra-ações, a diferentes séries de emergências, características, atos e afetos.

Pensando com Barad (2007), é possível que existam diferentes e específicas configurações que produzam diferentes e específicas definições do que uma imagem fotográfica *é* ou *como deve comportar-se*. Pode não haver, enfim, uma entidade com propriedades e fronteiras fixas que normalmente designamos como *fotografia*, o que é bastante coerente com suas contraditórias teorias. Uma vez trabalhando em difração com Barad, importam os cortes agenciais que determinam a observação e a emergência da imagem enquanto efeito final do fenômeno.

O que se impõe não é, portanto, estrita e unicamente o estado da matéria (“a fotografia”), mas a configuração da observação. Isso quer dizer historicizar como materialidade e discursos intra-imagem: e, em ressonância com a arqueologia, como a materialidade é fator ativo no fenômeno de fazer imagens. Dialogando com as bibliografias até então, portanto, sugiro que o *arqueológico* em questão seja *imagem-fenômeno* (a fotografia enquanto efeito de um fenômeno de observação) e não, unicamente, *imagem-objeto* (a fotografia enquanto entidade independente).

IMAGENS-FENÔMENO E O PROBLEMA DE “ONDE A ARQUEOLOGIA COMEÇA E TERMINA”

A grande questão das arqueologias históricas e recentes, “*onde a arqueologia começa e termina*” (Olivier, 2001, p.175) é questão que acompanha o pulsar da própria disciplina, desde sua institucionalização, respondida no limiar das construções híbridas (ou o que prefiro elaborar, nos afastando de Latour e aproximando de Barad, na in/determinação de fronteiras e suas resoluções locais). O vínculo que arqueologia assume, especialmente na Convenção de Malta, com patrimônio e memória coletiva, ressalta seu alcance de hoje até os remotos vestígios do início da humanidade, como lembra Olivier (2001, p. 176). Tal movimento impulsiona as discussões recentes de Nativ e Lucas (2020, p. 9): “Archaeology is about the past – but does it have to be?” (p. 2). Décadas atrás, entretanto, Rathje (1979, p. 2) já argumentava que a *arqueologia* se dedica à interação entre comportamento humano e cultura material, “independente do tempo ou espaço” (ver também Buchli & Lucas, 2001, p. 3).

Existindo outras disciplinas dedicadas à materialidade coetânea, o debate e interpretação arqueológicas tendem a se dispersar para “domínios mais amplos” (Hodder, 2001, p. 191), tornando as tentativas de delimitação problemáticas e exaustivas. Hodder buscou terreno seguro na metodologia interpretativa (“separate and distinct is an archaeological mode of inquiry that relates objects to their material contexts through systematic recording and interpretation” (2001, p. 191), mas é evidente que a arqueologia, impulsionada inclusive pelo pós-processualismo, extrapolou qualquer uma dessas delimitações, para além da própria dicotomia materialidade/imaterialidade (González-Ruibal, 2006; para acompanhar alguns pontos principais desse debate, ver Knappett, 2014, p. 4703).

As arqueologias do contemporâneo/do presente/atuais (entre outras terminologias) nos impelem a lembrar que a empreitada intelectual sobre o conhecimento da i/materialidade responde a processos políticos do presente, incluindo suas condições de pesquisa, o que as coloca em condição de contínua metamorfose. As intersecções entre arqueologias do contemporâneo e as arqueologias históricas, como a emergência de diversos subcampos, principalmente em contextos anglófonos, foram detalhadas nos levantamentos de Harrison (2013, 2018), sendo notáveis as linhas de interesse em comum e suas expansões a partir dos anos 2000. São observadas, entretanto, diferenças sobre os tipos de evidências comumente engajadas: as arqueologias históricas teriam tentado integrar linhas de evidência múltiplas, enquanto as arqueologias do contemporâneo teriam priorizado “fontes materiais sobre as fontes textuais ou de recordações” (Harrison, 2018, p. 89).

As preferências sobre as *fontes* caracterizam a outra grande questão da arqueologia, que reitero ter acompanhado a disciplina, junto da questão anterior: “*onde começa e termina o arqueológico*”. Questão que leva a respostas controversas e, por vezes, inconciliáveis (como o *arqueológico* enquanto *tradução disciplinar e ruptura metafísica* denunciada por Haber (2016, p. 51), ou *interdição*, como retratado por Bezerra (2013, p. 115). Recentemente, González-Ruibal (2019) propôs o *arqueológico* como um *modo específico de ser das coisas* não

necessariamente enterradas, mas fora de uso, abandonadas, em ruínas. Na perspectiva atual do autor, esse seria o domínio próprio da arqueologia, em diferenciação aos outros engajamentos disciplinares com a materialidade – lidar com o abandono e as coisas mortas. Questiono, em tal sugestão, a definição de “vida” implicitamente engajada e se é realmente possível sustentá-la.

Como um modo de ser das coisas entre outros possíveis, a partir de tal sugestão, coisas podem estar implicadas em modos e interações diversos, o que o leva a propor que o *arqueológico* seja um ponto num continuum (2019, p. 18). Não há consenso na disciplina acerca desse aspecto, e o debate se faz cada vez mais sofisticado. A discussão sobre o registro arqueológico é ampla e debates mais dedicados, como o de Lucas (2012) sobre a operação de *tradução*, devem ser considerados, em detalhamento que não pretendo desenvolver aqui. Faz-se necessário lembrar que a mudança de paradigma impulsionada pela arqueologia histórica, da *descoberta* para a *materialização e fisicalidade*, com problemas abordados por arqueologias criativas a partir das margens da disciplina (Buchli & Lucas, 2001, p. 174), propuliona diversos *arqueológicos* a emergirem situadamente.

De toda forma, os questionamentos das fronteiras arqueologia/arqueológico podem ser compreendidos como enfrentamentos à reificação. Nesse campo, Gnecco chama atenção sobre a atuação das arqueologias alternativas, que levam tal enfrentamento aos limites epistemológicos da disciplina, mas ainda assim, mantendo um núcleo filosófico compartilhado, a “função epistêmica de escavar (e as suas relações associadas)” como ele critica (Gnecco 2012, p. 9),

Se a escavação é um dos tropos mestres das operações arqueológicas modernas, o que implicaria não escavar? Mais precisamente, pode uma arqueologia sem escavação ser uma arqueologia alternativa? Se assim for, é arqueologia, afinal? Estas perguntas podem ser respondidas através da reflexão sobre experiências arqueológicas que se livram da escavação —sentindo-as e falando sobre elas, enquanto sua natureza arqueológica é utilizada apenas como uma referência flutuante, não como um ponto de referência contra a qual podem ser medidas. Em qualquer caso, estas arqueologias alternativas, mesmo que não completamente arqueológicas, apagam a escavação em vez de tentar eliminá-la; ao fazê-lo, a escavação é lida dentro de um campo diferente de significação, em toda a sua concretude histórica. Não escavar, então, mas escavar. A reificação de escavar é assim contestada por apagamento. Apagando-a podemos chegar a um novo campo de saber em que não é mais tomada como um fato inevitável para chegar ao passado. A arqueologia —mas também a modernidade— é falada, apresentada não como uma entidade auto-evidente que “é preciso dizer, porque ele vem sem dizer” (Bourdieu, 1977, p. 167), mas como uma criação histórica que é totalmente exprimível e pensável. (...) Acabar com a escavação é acabar com o condicionamento material do passado. O passado liberado da escavação aparece em outros lugares: nas memórias, nas paisagens, nos ensinamentos, no futuro. Uma arqueologia que mantém a escavação e a materialidade do passado, não importa quão radical e alternativa seja, é moderna, apesar de si mesma. Pelo contrário, uma arqueologia sem escavação e sem a crença quase mística na materialidade do passado desestabiliza a modernidade, a cosmologia que alimenta a arqueologia (Gnecco, 2012, p. 17).

Então, o que acontece quando o *arqueológico* é movido à superficialidade não acidental de uma imagem (não como um vestígio *em* superfície, mas um vestígio *de* superfície)?

Da crítica de Gibbon (1990) à denúncia do oclocentrismo (Thomas, 2008) até as teorias não representacionistas da imagem (Danielsson *et al.*, 2012), a arqueologia incorporou imagens diferentemente, como um fluxo de processos e coisas, trabalhando para tecer e estabilizar diferentes mundos que alimentassem (e remagicassem) suas narrativas e sua imaginação: as imagens mobilizam a criatividade dos arqueólogos quando parecem tirar-lhe o chão (figurativo e literal, no caso). Uma das operações centrais da disciplina é temporariamente *apagada* da definição crucial de sua identidade e do arqueológico (quando contradiz a máxima “ficar abaixo da superfície é a condição que dá o rótulo de arqueológico às coisas” (Gnecco, 2012, p. 11).

Ao trabalhar com fotografias, engajando o núcleo filosófico da arqueologia, o encontramos inevitavelmente invertido: superfícies não são o espaço da resolução e obviedade, como sugerido pela operação clássica disciplinar, os elementos do fenômeno não estão necessariamente inscritos em seu efeito figurativo, e parece até mesmo haver um negativo no (e não apenas *do*) positivo (*há programas* na produção da imagem, com informações que configuram o aparato fotográfico e o momento de sua feitura no complexo da caixa preta, como veremos mais adiante).

Isso é escavar uma foto – e talvez não escavar numa pesquisa arqueológica, posto que seja, logo de início, superfície. Mas é escavar - conjurar uma filosofia moderna que reconhecemos, e que ao mesmo tempo escapa de sua essencialização, *apagando a escavação*. A imagem fotográfica não é um objeto imediato da arqueologia, condição que Gnecco enfatiza sobre todo o *arqueológico*, que também não é imediato quando pensado historicamente (“historicizando os principais conceitos da arqueologia”, 2012, p. 18). Os dispositivos arqueológicos, ou a arqueologia como dispositivo, nos propõe a observação de camadas de significado. Transgredindo a reificação disciplinar duplamente, a imagem fotográfica é matéria arqueológica *viva*, escavada e recuperada da própria *superfície*.

A dificuldade “de que nos ressentimos ao emergir da profundidade” para a superfície é algo que lamenta Flusser, ao se referir sobre a ontologia moderna – aqui ele se refere à figura, que, em si, encobre o “nada”. Em seu *elogio à superficialidade*, não é necessário buscar a profundidade hermenêutica ou semiótica da superfície figurativa, e sim olhar para o lado contrário ao qual aponta a flecha. Pensando com a arqueologia, é preciso trazer outras coisas, que pareçam estar em outras camadas, em níveis longínquos, periféricos - ou mesmo aparentemente desconectados da figura, como conjuntos separados de preocupações -, para o balde e a peneira.

DIANTE DA IMAGEM, UMA ARQUEÓLOGA: DESIGN DE UMA ESCAVAÇÃO ATÍPICA

Como seria, então, ~~escavar~~ uma *imagem fotográfica* em difração com o realismo agencial, a filosofia flusseriana da fotografia e a arqueologia das imagens gráficas? Enquanto teorias distintas, pode-se, justamente, com as suas diferenças, produzir narrativas de compreensão sobre fotografias históricas da Antártica?

Engajando a arqueologia como dispositivo de observação, os agrupamentos de imagens fotográficas compõem *sítios arqueológicos*: neles há vestígios de ocupações humanas com certa complexidade que compõem uma paisagem e informam arqueologicamente, nos permitindo entender atividades ou funções específicas. Ademais, eles evidenciam configurações materiais de tais atividades ou funções.

Tais agrupamentos, ou, em realidade, tais *coletivos de imagens*, podem ser reconfigurados de diversas maneiras, dependendo do que se intenciona escavar ou mesmo da etapa de uma escavação. Podem se referir apenas ao coletivo mais amplo (“fotografias da expedição antártica britânica Terra Nova”, por exemplo), ou a uma missão da expedição (“fotografias da jornada ao Granite Harbour durante a expedição Terra Nova”), a um determinado momento histórico (“fotografias do jantar de Natal de 1911 da expedição Terra Nova”) ou ainda coletivizados a respeito do fotógrafo ou equipamento utilizado (“fotografias feitas pelo capitão Scott durante Terra Nova”, ou “fotografias da expedição Terra Nova feitas com lentes telefotográficas”), entre outros cruzamentos possíveis. As delimitações sobre o que será escavado são configuráveis em relação à pesquisa, porém, é claro, o próprio sítio permanece íntegro em suas dimensões originais.

A espécie de sítio arqueológico proposta é composta por fotografias que agem separadamente, como *setor* a ser escavado. Assim, a coleção fotográfica do Capitão Scott compõe o *sítio arqueológico* das fotografias da expedição antártica britânica *Terra Nova*, e é constituída por 109 fotografias, sendo possível escavá-las uma a

uma. No caso de imagens sequenciais, por exemplo, em que se fazia o teste de exposição em uma mesma cena, emergindo em ajustes do mesmo fenômeno, é justificável escavá-las como um único *setor*, evidenciando semelhanças e diferenças entre elas – afinal, o *arqueológico* em questão é a *imagem-fenômeno*.

O resultado de observar arqueologicamente uma fotografia não é evidenciar um fragmento, mas um modelo e uma narrativa de sua emergência. É claro que, em um mesmo sítio arqueológico, há espaço para os paradoxos e as contradições – imagens completamente diferentes ou mesmo dissonantes. O coletivo não impõe uma narrativa coerente, pois o que o sustenta enquanto tal não são os efeitos do fenômeno, e sim os programas em que ocorrem intra-ações. Tais programas são materiais-discursivos, ponto de superposição entre teoria baradiana e flusseriana. Portanto, modelos dissonantes, como probabilidades, podem corresponder ao mesmo coletivo sem qualquer problema.

Cada *imagem-fenômeno* pode ser observada e descrita em sua *superfície*, como varredura, e escavada em dois sentidos: em profundidade (fotoquadrículas) e em extensão (fototículas). As decisões sobre como escavar são coerentes aos objetivos específicos da pesquisa ou de suas etapas, garantindo certa independência entre cada método. Mas é preciso considerar que sejam formas de escavação complementares, e como fenômenos de observação em difração, somam diferentes informações à pesquisa arqueológica da imagem.

ESCAVAÇÃO EM PROFUNDIDADE – AS FOTOQUADRÍCULAS

Escavar uma fotografia em profundidade, em *sentido estrito do termo*, é atravessá-la camada a camada. Isso pode ser realizado com a distribuição de uma malha de referência sobre a imagem, por isso *fotoquadrículas*. É fundamental ressaltar que existem duas intenções completamente diferentes que guiam tal escavação: a primeira é a caracterização físico-química das camadas; e a segunda é a caracterização figurativa da imagem, ou seja, uma escavação abstrata de sua profundidade iconográfica. Não é preciso conhecer muito sobre fotografias para compreender que ambas se referem à constituição material-discursiva da imagem, posto que sua emergência seja composta, basicamente, pela intra-ação de informações físico-químicas e cenográficas.

Sobre a primeira intenção, atualmente é possível escavar *fotoquadrículas* com metodologias não destrutivas, como a documentação microscópica e reflectância total atenuada (ATR) para espectroscopia FTIR (Noohi & Asadian, 2017; Christensen, 2007; McClelland *et. al.*, 2019; Cattaneo *et. al.*, 2008; Rampazzi *et. Al.*, 2020; Nieto-Villena *et al.*, 2019; etc.), sem atravessá-las “literalmente”. Teríamos uma caracterização físico-química e uma descrição estrutural dos materiais – um decalque do estado da matéria em um negativo fotográfico, por exemplo. Sobre a segunda intenção, é inevitável remetermos à arqueologia da imagem pleistocênica e à escola iconológica de Warburg, tão influente em nossos métodos arqueológicos.

Podem-se escavar as fotoquadrículas sistematicamente ou pontualmente, elegendo lugares de interesse, como depósitos de pigmento (partes colorizadas ou retocadas), ou determinado elemento figurativo (como uma bandeira nacional). Também podem ser elegidos cruzamentos: o depósito de pigmento sobre uma bandeira nacional, os retoques agregados sobre tons de pele, etc.

As informações produzidas por esse tipo de escavação são, portanto, a *caracterização físico-química* e a *caracterização iconográfica*. A lógica espacial de aplicação da malha permite situar pontos de comparação entre diferentes imagens e variações em uma mesma.

ESCAVAÇÃO EM EXTENSÃO – AS FOTOTÍCULAS

Quando Deleuze e Guattari falam sobre a *Máquina abstrata*, situam como problema da abstração apenas o fato de não conseguirmos ser abstratos o suficiente (2011). As *fototículas* são uma proposta que emerge em difração com a teoria flusseriana, pautadas em um grau maior de abstração, por assim dizer (ainda não sei se suficiente, aliás).

As *fototículas* não são um *grid* delimitado espacialmente na superfície da imagem, como são as *fotoquadrículas*. Isso é interessante, pois podem acomodar muito bem uma diversidade de corpos de arqueólogos, sem prejuízos às articulações e lombares (brincadeira, mas uma brincadeira muito séria!). Elas seguem, de fato, a superfície, porém não em direção à profundidade, e sim em direção oposta à ponta da flecha – estou me referindo ao movimento proposto por Flusser a partir da crítica à abordagem clássica iconográfica: “As imagens técnicas são flechas de trânsito que apontam caminhos rumo ao nada, a fim de dar rumo a vidas no próprio nada” (2019, p. 68).

No exemplo apresentado pelo autor, para compreender o que uma imagem técnica significa é preciso *inverter o olhar decodificante*: ao se deparar com uma placa de trânsito, que era a imagem de uma flecha acompanhada pela palavra “Roma”, ele propõe que “não devemos partir da ponta rumo ao que ela aponta, mas sim recuar ao longo da flecha rumo ao departamento de trânsito que a construiu. Já que a flecha parte de dentro, é lá, no departamento de trânsito, nos aparelhos e nos imaginadores que devemos procurar pelo significado” (2019, p. 66).

Uma imagem técnica, portanto, nos sugere um caminho para onde aponta, como uma flecha que nos leva a escavar a profundidade icônica e material de sua superfície. De forma menos óbvia, ela sugere também que olhemos para o lado oposto do sentido apontado. Esse é o movimento que uma *fototícula* faz, ela parte da *superfície* em direção ao *fenômeno que a fez emergir*. Ela evidencia a *modelagem* de um mundo estabilizado, nesse caso, de um “novo” continente. Esse movimento seria o de ~~escavar~~ uma imagem fotográfica, remetendo à expressão gráfica proposta por Gnecco (2012), como discutimos anteriormente.

Pensando na organização de quadrículas, a minha percepção ao escavar⁹ *fototículas* sugere estarmos lidando com “unidades” que se comportam mais como rizomas, como descrito por Deleuze e Guattari (2011, p. 22). O rizoma possui alguns princípios bem definidos. Primeiro, ele não corresponde a um decalque, não há como ser imitado ou substituído por uma representação. Da mesma forma, a fotografia escavada desestabiliza a experiência característica ocidental com imagens (enquanto representações), sendo constituída por performances que sugerem novos mapeamentos.

Segundo, o rizoma não é linear, podendo ser rompido e interrompido, sem deixar de ser constitutivo, e isso acontece ao precisarmos saltar entre programas aparentemente desconexos para compreender uma única imagem. Assim, a ~~escavação~~ funciona melhor como operação de percorrer fenômenos, diferente da *escavação*, que se serve de uma contextualização histórica prévia.

Terceiro, o rizoma é múltiplo: em nosso contexto, a câmera é operada graças a um fotógrafo que ela mesma coloca a jogar. Esse atravessamento aponta cortes agenciais como resoluções locais da *assemblage*, com agenciamento não fixos, não conclusivos e não lineares - rizomáticos. Enfim, rizomas são heterogêneos, engajando fenômenos que não são estruturalmente semelhantes ao que está em escavação, como imagens

⁹ Devido às limitações de espaço dessa publicação, optei por apresentar apenas as formulações teórico-metodológicas da pesquisa, detalhando a configuração da observação. A aplicação e seus efeitos podem ser lidos na tese integral (ver Stollmeier, 2022), mas é importante noticiar que tal experimento tem sido repetido com imagens diferentes, previsto como tema de publicações futuras.

diferentes, textos, plantas de navios, equipamentos - uma *fototícula* poderia ser a própria câmera fotográfica, por exemplo.

O problema de lidar com um rizoma é, enquanto arqueóloga, a reorientação do trabalho – não plotamos pontos, “plotamos” linhas que se atravessam. Ainda que se tente manter a ideia de que nos direcionamos à profundidade, no caso da imagem técnica, o sistema é polidirecional, resultando no atravessamento aparentemente inesgotável de linhas. De tal forma, não comportam uma espacialidade estrita, ou uma deposição com início/meio/fim, e a sensação é a de que não é possível esgotá-las. Como, então, delimitar uma *fototícula*?

Tendo em vista que o objetivo é compreender algumas das configurações básicas do fenômeno em que cada imagem emergiu como efeito, a *fototícula* seria a unidade mínima de escavação visando tal fim. Em alguns casos, uma *fototícula* evidencia um equipamento ou um componente químico, ou mesmo um relato da performance fotográfica, do momento em que tal foto emergiu, e isso bastaria. De todo modo, a *fototícula* pode ser significativamente atravessada por uma linha narrativa que aponta outra *fototícula*, e será decisão do arqueólogo segui-la ou não, colhendo informação suficiente para compreender o modelo emergente na imagem.

O princípio é que, tendo conhecimento da superfície, é preciso focar a área com maior chance de evidenciar tais configurações. Como acontece com as quadrículas, as *fototículas* sugeridas não são os únicos “começos” possíveis para a escavação, e, também como as quadrículas, elas não refletem a constituição original do sítio, mas uma disposição teoricamente orientada.

RESUMO E APLICABILIDADE DO MÉTODO

De certa forma, ao “se colocar diante de uma imagem”, cortes agenciais já aconteceram, o fenômeno já foi iniciado em *assemblage* que precisa se sustentar – a arqueologia de uma fotografia. Uma arqueóloga pode, seguindo a presente proposta, dispor de alguns recursos e ferramentas para orientar a sua escavação (Figura 1).

Diante de uma imagem, portanto, a arqueóloga pode percorrer sua **superfície**, fazendo uma varredura, descrevendo os elementos figurativos e não figurativos que consegue propor e apontando, eventualmente, indícios de edições, retoques, tonalizações, colorações, etc. Caso esteja lidando com muitas informações ou com muitos setores, ela pode sistematizar essas observações em tabelas, gerar gráficos de frequência, etc.

É possível deixar-se arrastar pela superfície e até mesmo descrevê-la como camada separada, pois ela é muito informativa, mas é inviável compreendê-la como independente das camadas programáticas, definidas no complexo operador-aparato.

As **camadas programáticas** são diversas e precisam ser identificadas caso a caso. Nas fotografias antárticas há, normalmente, um programa técnico implicado no próprio aparelho fotográfico, um programa institucional que foi a pedra de fundação de cada expedição científica, um programa comercial que a viabilizou financeiramente, um programa arquitetônico do navio e do abrigo, incluindo ou não salas de revelação, entre outros.

Embora seja possível entrevê-los separadamente, os programas são camadas vivas que estão a moldar suas fronteiras continuamente em intra-ação: é evidente que programa institucional e comercial se separam e se amalgamam em alguns momentos, assim como os programas gestuais do corpo do fotógrafo se amalgamam com o programa técnico do aparelho, por exemplo. Ambos emergem juntos e, sem dúvidas, continuam intra-

agindo um sobre o outro, provocando séries de alterações, não implicando uma separabilidade real. Podemos considerar câmeras projetadas para serem manipuladas por corpos específicos ou corpos treinados para uma gestualidade eficiente com relação a um aparelho específico. Porém, ainda assim, isso não determina que possam ser observados como um único programa.

O leitor pode estar sentindo um certo desconforto ao imaginar que as camadas propostas até então sejam constituídas por fronteiras tão movediças. Existe algum rigor em separá-las se a distinção não é essencial, se não apenas provisória? Bem, não as separar seria ignorar a própria dinâmica gravitacional, por assim dizer - o programa técnico do aparelho pode estar em função de sua constituição conceitual e tecnológica (experimentos e textos científicos) como projeto, enquanto o programa gestual do corpo do fotógrafo pode estar em função de sua constituição corporal vitoriana, branca e heteronormativa como projeto, por exemplo, dando a *sugestão de separabilidade*. Enfim, não é porque a dinâmica gravitacional emerge como *forma* que deixa de ser útil explicar a gravidade como *força*, engajando o precedente Newton vs. Einstein (já pedindo desculpas às colegas da física pela apropriação). Além de tudo, para facilitar a análise, é útil separar os programas.

Flusser define os programas como *jogos de permutação* (2018, p. 85) e talvez seja mais simples pensar que o que expomos e descrevemos como programas são apenas alguns pontos de resolução local em função da sua dinâmica, pois é preciso ser pragmático para ir adiante (e, como diria Beckett, “ir adiante, chamar isso de adiante” (2009, p.29), considerando que nossos conceitos futuros serão reelaboração a partir daí e poderão ser melhorados.

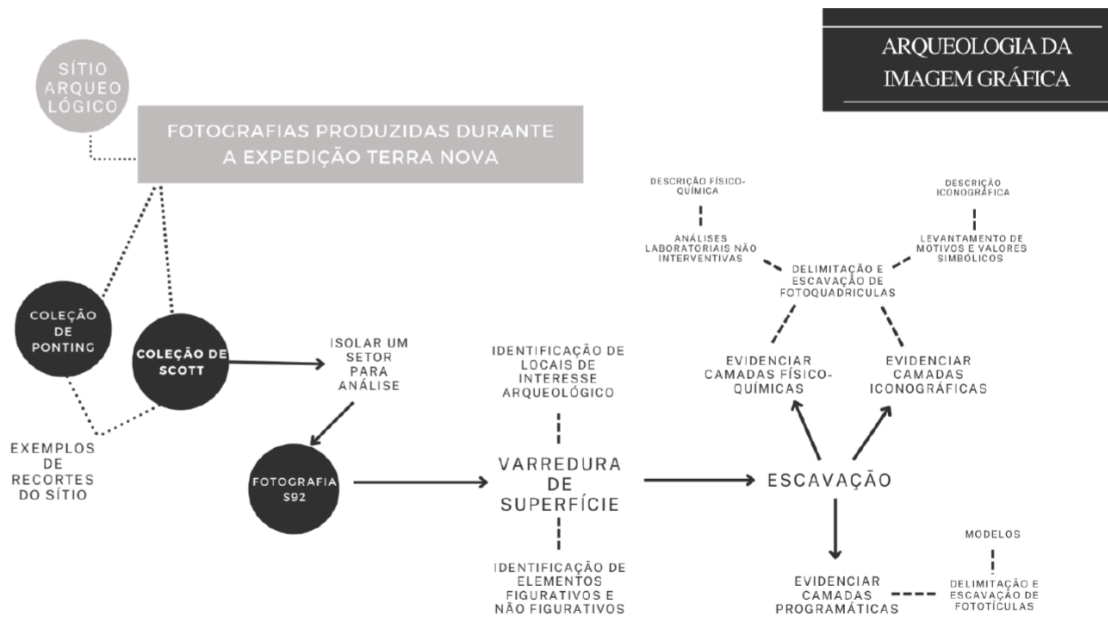
Há, portanto, a escavação de *fotoquadrículas*, a fim de evidenciar a profundidade da imagem em suas camadas físico-químicas e/ou iconográficas, produzindo *descrições*. E há a escavação das *fototículas*, a fim de evidenciar o fenômeno do qual a imagem é um efeito, bem como os modelos conceituais implicados e emergentes, enfatizando a especificidade desse sítio arqueológico e produzindo *narrativas*.

A articulação entre superfície e programas evidencia uma última camada: o **sistema** no qual tais imagens circulam e vivem, constituindo afetos e remagizando textos e comportamentos. No caso das fotografias antárticas que analisei, a migração de imagens seguia três fluxos diferentes (jornalísticos, editoriais e performáticos) a fim de mantê-las operando modelos políticos da Antártica (Stollmeier, 2022, p. 391).

Anteriormente, sugeri que um mesmo sítio arqueológico pode apresentar modelos dissonantes e contraditórios. Ainda assim, ao procurar em um buscador de imagens, ou mesmo ao lembrar de imagens da expedição *Terra Nova*, é comum que surjam poucas e parecidas fotografias, compondo uma *narrativa homogênea*. É preciso questionar, frente à diversidade do coletivo, se há *imagens dominantes*, **imagens que circularam com maior facilidade, agenciadas com maior frequência**, ou mesmo que chegaram a compor um regime escópico com a dominância de seu modelo conceitual – tais são as questões possibilitadas pela compreensão do sistema e seus fluxos, caras à análise de sítios arqueológicos fotográficos.

Assim, em trabalhos futuros, será possível analisar os textos diplomáticos que determinam as instruções para o convívio com o continente antártico a fim de compreender se eles respondem a modelos conceituais de imagens específicas, que poderiam ser as dominantes de um determinado sítio, por exemplo. Ou analisar os artigos dos arqueólogos antárticos e, entre os que propõem narrativas históricas alternativas e os que não propõem, compreender as imagens engajadas e suas intra-ações de dominância. As questões de dominância entre imagens, modelos e narrativas é complexa e pretendo desenvolver reflexões a respeito em outras ocasiões.

Em suma, há muito a ser desenvolvido a partir das ideias iniciais apresentadas. Até então, o seguinte esquema visual resume as proposições gerais desse *design* de escavação, apropriado à Arqueologia da imagem gráfica:



Fonte: Stollmeier, 2020

Figura 1. Proposta de metodologia para escavar imagens, com exemplo de estudo de caso. Coleção de fotografias produzidas pelo Capitão Scott na Expedição Antártica Terra Nova. Fonte: Stollmeier (2020).

Tais operações produzem dados, que também podem ser sistematizados em bancos de dados, e geram informações. Porém, o efeito mais elaborado e potente da observação arqueológica é a produção de narrativas (textuais, imagéticas, algorítmicas, enfim) que mostram e explicam modelos sociais ou que confrontam modelos dominantes com a diversidade constituída objetivamente. Quando a arqueologia de uma imagem gráfica é capaz de propor esse tipo de efeito político, sugiro que ela seja uma *arqueologia imaginal*: uma arqueologia que, diante da imagem, se comporta como imagem, afetando modelos.

A observação arqueológica de uma fotografia engaja *dinâmicas das materialidades* como *intra-ações humanas e não humanas*, evidenciando como superfície, camadas programáticas e sistemas emergem amalgamados em configurações materiais-discursivas. Reforço, portanto, que a unidade básica de pesquisa é a *imagem-fenômeno*, remetendo ao *fenômeno fotográfico* no qual essa emergiu e que opera abertamente com outros (que aparentemente o extrapolam). Escavar uma fotografia torna-se lidar com *assemblages* complexas, interpelando outras imagens e outros fenômenos, inclusive em relatos textuais.

É notável como minha sugestão supõe que tal estratigrafia seja extensa e um tanto conturbada, se esperarmos desenhar seus níveis em diferenciação. Eles implicam um ao outro e talvez se manifestem, de fato, um no outro, novamente, não como coisa só, e tampouco coisas separadas, mostrando a influência da teoria baradiana na observação. Por fim, esses são os parâmetros da escavação proposta. É preciso propor um *design* que tenha contornos necessários e, ao mesmo tempo, lembrando de Deleuze (“a relação de designação é uma

forma lógica da reconhecimento” (2018, p. 221), que não privilegie a designação: carregamos ferramentas específicas, mas uma escavação é um emaranhado. Como em Flusser, em primeira e última instâncias, o método aplicado é, além de questão teórica, questão de vida – de como vivemos, como intra-agimos, como emergimos no(s) mundo(s).

Assim, como enfatiza Boehm, temos nascido iconográficos: em *assemblage* específica, nesse trabalho, emerge com a fotografia histórica uma arqueóloga, um ser que necessariamente remete às significações (ou *conjunto de preocupações*) típicas da arqueologia, conversando com tantos outros colegas direta ou indiretamente, através de seus textos.

E, portanto, as materialidades humanas e não humanas emergirão, como as práticas associadas a elas, e, talvez, quando a arqueologia se imagina bem sucedida, os sentidos humanos e não humanos que a materialidade “provoca, produz ou busca produzir” (entre aspas para constatar que a ontologia da matéria em arqueologia ainda sugere, comumente, a separação entre substância/forma e significado, e com isso, uma noção problemática de agência – limitação da qual tento escapar, inspirada na proposta de Alberti e Fowler, também a partir de Barad). Movendo o significado enquanto um efeito também material, talvez essa arqueologia se imagine bem sucedida ao entrelaçar, em suas narrativas, afetos significativos passados e presentes, e, por que não, futuros.

REFERÊNCIAS

- Abadia, O. M., & Gonzalez Morales, M. R. (2003). L’art Bourgeois de la fin du XIXe siècle face à l’art mobilier Paléolithique. *L’anthropologie*, 107(4), 455-470.
- Abadia, O. M., & Gonzalez Morales, M. R. (2008). Hacia uma historia critica del Arte Paleolitico: la historia social de as ciencias sociales como paradigma. *Espacio, tempo y forma*, Serie I, 1, 123-134.
- Alberti, B. (2016). Archaeologies of ontology. *Annual Review of Anthropology*, 45, 163-179.
- Alberti, B., & Jones, A.M. (2013). Archaeology after interpretation. Em Alberti, B., Jones, A.M., & Pollard, J. (eds.). *Archaeology after interpretation. Returning materials to archaeological theory* (15-35). California: Left Coast Press.
- Alloa, E.(org.). (2017). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autentica Editora.
- Baldijao, R. D.; Krumm, M.; Graner, A. J. P., & Mueller, M. P. (2022). Quantum darwinismo and the spreading of classical information in non-classical theories. *Quantum*, 6 (636), 1-21.
- Barad, K. (2007). *Meeting the universe halfway: quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Durham & London: Duke University Press.
- Barthes, R. (2018) [1980]. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Bezerra, M. (2013). Os sentidos contemporâneos das coisas do passado: reflexões a partir da Amazônia. *Revista Arqueologia Pública*, 7(1), 107-122.
- Boehm, G. (2017). Aquilo que se mostra. Sobre a diferença icônica. Em Alloa, E.(org.). *Pensar a imagem* (pp. 23-38). Belo Horizonte: Autentica Editora.
- Buchanan, I. (2000). *Deleuzism: a metacommentary*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Buchli, V., & Lucas, G. (eds.). (2001). *Archaeologies of the contemporary past*. London & New York: Routledge.
- Burke, P. (2016). *Testemunha Ocular: o uso de imagens como evidência histórica*. São Paulo: Editora Unesp.

- Cattaneo, B., Chelazzi, D., Giorgi, R., Serena, T., Merlo, C., & Baglioni, P. (2008). Physico-chemical characterization and conservation issues of photographs dated between 1890-1910. *Journal of Cultural Heritage*, 9, 277-284.
- Christensen, M. C. (2007). *FT-IR techniques for studying the composition and degradation of photographic materials*. Copenhagen: Denmark Museum.
- Danielsson, I. B., Fahlander, F., & Sjostrand, Y (eds.). (2012). *Encountering imagery: materialities, perceptions, relations*. Estocolmo: Stockholm University.
- Deleuze, G. 2018 [1968]. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2011). *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia*. Vol.1. São Paulo: Editora 34.
- Derrida, J. (2014) [1967]. *A Escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva.
- Dubois, P. D. 2012 [1983]. *O ato fotográfico*. Campinas: Papyrus Editora.
- Elkins, J. (2003). *Visual studies: a skeptical introduction*. New York: Routledge.
- Elkins, J. (2013). An introduction to the visual studies that is not in this book. Em Elkins, J., McGuire, K., Burns, M., Chester, A., & Kuennen, J. *Theorizing visual studies – writing through the discipline* (pp. 3-15). New York & London: Routledge.
- Fabris, A. (2011). *O desafio do olhar: Fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas*. Vol.1. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes.
- Felinto, E. (2014). Do cruzamento de competências: Vilém Flusser e a Visão da Sociedade telemática. Em Serra, A., Duarte, R., & Freitas, R. *Imagem, imaginação, fantasia – 20 anos sem Vilém Flusser* (pp. 51-63). Belo Horizonte: Relicário.
- Felinto, E., & Santaella, L. (2012). *O explorador de abismos: Vilém Flusser e o pós-humanismo*. São Paulo: Paulus.
- Flusser, V. (2015). *Comunicologia: Reflexões sobre o futuro*. São Paulo: Martins Fontes.
- Flusser, V. 2018 [1983]. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma filosofia da fotografia*. São Paulo: É Realizações.
- Flusser, V. (2019). *Elogio da superficialidade: o universo das imagens técnicas*. São Paulo: É Realizações.
- Foucault, M. (2016) [1966]. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes.
- Gell, A. 2020 [1998]. *Arte e agência: uma teoria antropológica*. São Paulo: Ubu Editora.
- Gibbon, G. (1990). What does an observation mean in archeology? *Archaeological Papers of the American Anthropological Association*, 2(1), 5-10.
- Gnecco, C. (2012). “Escavando” arqueologias alternativas. *Revista de Arqueologia*, 25(2), 8-22.
- Gonzalez-Ruibal, A. (2019). *Archaeology of the Contemporary Era*. New York: Routledge.
- Gosden, C. (2001). Making sense: archaeology and aesthetics. *World Archaeology*, 33(2), 163-167.
- Gumbrecht, H. U. (2017). A história das mídias como evento da verdade: sobre a singularidade da obra de Friedrich A. Kittler. Em Kittler, F. A. *A verdade do mundo técnico: ensaios sobre a genealogia da atualidade* (pp. 515-546). Rio de Janeiro: Contraponto.
- Haber, A. (2016). Violencia Epistémica y acción política. *Al Otro lado del vestígio: políticas del conocimiento y arqueología indisciplinada*. Popayán: Universidad del Cauca.
- Hamilakis, Y. (2021). From fields of discourse to fields of sensoriality: rethinking the archaeological record. Em Boyd, M. J., & Doonen, C. P. (eds.). *Far from equilibrium: an archaeology of energy, life and humanity*. Oxford: Oxbow Books.

- Hanke, M. M. (2005). Materialidade da Comunicação – Um conceito para a Ciência da Comunicação. *V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom*. 5 a 9 de setembro de 2005. Rio de Janeiro.
- Haraway, D. J. (1995). Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, 5, 7-41.
- Harrison, R. (2013). Scratching the surface: reassembling na archaeology *in and of the present*. Em González-Ruibal, A. A. (ed.) *Reclaiming archaeology: beyond the tropes of Modernity* (pp. 44-55). London: Routledge.
- Harrison, R. (2018). Arqueologias de futuros e presentes emergentes. *Vestígios – Revista Latino-Americana de Arqueologia Histórica*, 12(2), 83-104.
- Hicks, D., & Beaudry, M. C. (eds.). (2006). *The Cambridge companion to historical archaeology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hicks, D., & McFadyen, L. (eds.). (2020). *Archaeology and photography*. London: Routledge.
- Hissa, S. (2008). *O passado presente: a fotografia documental na pesquisa e no pensamento arqueológicos*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- Hissa, S. (2015). A fotografia arqueológica: entre a mimese e a criação. *Habitus*, 13(2), 71-88.
- Hodder, I. (1986). *Reading the past*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hodder, I. (2001). Culture/archaeology – the dispersions of a discipline and its objects. Em Hodder, I. (ed.). *Archaeological theory today* (pp. 284-305). Cambridge: Blackwell.
- Huhtamo, E., & Parikka, J. (2011). An archaeology of media archaeology. Em Huhtamo, E., & Parikka, J. (eds.). *Media archaeology: approaches, applications and implications* (pp. 1-24). California: University of California Press.
- Jay, M. (1988). Scopic regimes of Modernity. Em Foster, H. (ed.). *Vision and visibility* (pp. 3-23). Seattle: Bay Press.
- Kirby, V. (2012). Initial conditions. *Differences*, 23(3): 197-205.
- Kittler, F. (1990) [1985]. *Discourse networks 1800/1900*. Stanford: Stanford University.
- Knappett, C. (2002). Photographs, skeuomorphs and marionettes. *Journal of Material Culture*, 7(1), 97-117.
- Knappett, C. (2014). Materiality in archaeological theory. Em Smith, C. (ed.). *Encyclopedia of global archaeology* (pp. 4700-4708). New York: Springer.
- Kossoy, B. (2014). *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Lopes, M. C. (2010). Umberto Eco: da “Obra aberta” para “Os limites da interpretação”. *Revista Redescições*, 1(4), s.p.
- Lucas, G. (2012). *Understanding the archaeological record*. New York: Cambridge University Press.
- Matos, O. (1991). Imagens sem objeto. Em Novaes, A. (org.). *Rede imaginária: televisão e democracia* (pp. 15-37). São Paulo: Companhia das Letras.
- McClelland, A., Bulat, E., Bernier, B., & Murphy, E. (2019). Specular reflection FTIR: a non-contact method for analyzing coatings on photographs and other cultural materials. *Journal of the American Institute for Conservation*, 59(3), 1-14.
- Mitchell, W. J. T. (1986). *Iconology: image, text, ideology*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Mitchell, W. J. T. (2018) [2015]. *Image science: iconology, visual culture, and media aesthetics*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Moser, S. (1996). Visual representation in archaeology: depicting the missing-link in human origins. Em Baigrie, B. (ed.). *Picturing knowledge: historical and philosophical problems concerning the use of science in art* (pp. 184-214). Toronto: University of Toronto Press.

- Moser, S. (1998). *Ancestral images: the iconography of human origins*. New York: Cornell University Press.
- Moser, S. (2001) Archaeological representation: the visual conventions for constructing knowledge about the past. Em Hodder, I. (ed.). *Archaeological theory today* (pp. 262-283). Cambridge: Polity Press.
- Moser, S., & Smiles, S. (2005). *Envisioning the past: archaeology and the image*. Oxford: Blackwell publishing.
- Nativ, A., & Lucas, G. (2020). Archaeology without antiquity. *Antiquity*, 94(376), 1-12.
- Nieto-Villena, A., Mendoza, J. R., Ramirez-Saito, M. A., Arauz-Lara, J. L., Cruz-Mendoza, J.A., Guerrero-Serrano, A. L., Ortega-Zarzosa, G., & Solbes-García, A. (2019). Exploring confocal microscopy to analyze ancient photography. *Journal of Cultural Heritage*, 36, 191-199.
- Noohi, S., & Asadian, H. (2017). Application of FTIR microscopy to identify some glass plates of Golestan Palace Photo Archive. *Iranian Conservation Science Journal*, 1(1), 48-53.
- Novaes, S. C. (2008). Imagem, magia e imaginação: desafios ao texto antropológico. *Mana*, 14(3), 455-475.
- Olivier, L. (2001). The archaeology of the contemporary past. Em Buchli, V., & Lucas, G. (eds.). *Archaeologies of the contemporary past* (pp. 175-188). London & New York: Routledge.
- Stollmeier, L. (2002). *Ao toque da vista, ao alcance da imagem: arqueologia de fotografias históricas da Antártica*. Dissertação (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- Parikka, J. (2012). *What is media archaeology*. Cambridge: Polity Press.
- Pearce, D., Namono, C., & Mallen, L. (2009). Meaning then, meaning now: changes in the interpretative process in San Rock art studies. Em Mitchell, P., & Smith, B. (eds.). *The Eland's people: new perspectives in the rock art of the Maloti-Drakensberg Bushmen essays in memory of Patricia Vinnicombe* (pp. 61-79). Shanghai: Wiss University Press.
- Piggot, S. (1965). Archaeological draughtsmanship: principles and practice. *Antiquity*, XXXIX, 165-176.
- Portugal, D. B., & Rocha, R. M. (2009). Como caçar (e ser caçado por) imagens: entrevista com W.J.T. Mitchell. *Revista da Associação Nacional de Pós-Graduação em Comunicação*, 12(1), 1-17.
- Rathje, W. L. (1979). Modern material culture studies. *Advances in Archaeological Method and Theory*, 2, 1-37.
- Riffenburgh, B. (1993). *The myth of the explorer: the press, sensationalism, and geographical discovery*. London: Belhaven Press.
- Rouillé, A. (2009). *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Ed. Senac.
- Rampazzi, L., Brunello, V., Campione, F. P., & Corti, C. (2020). Non-invasive identification of pigments in Japanese coloured photographs. *Microchemical Journal*, 157.
- Samain, E. (2003). Antropologia de uma imagem "sem importância". *Ilha - Revista de Antropologia*, 5(1), 47-64.
- Santaella, L., & Noth, W. (2017). *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras.
- Shanks, M. (1997a). Photography and archaeology. Em Molyneaux, B. L. (ed.). *The cultural life of images: visual representation in archaeology* (pp. 73-107). London: Routledge.
- Shanks, M. (1997b). Archaeologies of the contemporary past: a photographic paradigm. Em Schnapp, A., & Olivier, L. (eds.) *Une archéologie du passé récent* (pp. 145-152). Paris: Maison des Sciences de l'homme.
- Shanks, M., & McGuire, R. H. (1996). The craft of archaeology. *American Antiquity*, 61(1), 75-88.
- Shanks, M., & Svabo, C. (2013). Archaeology and photography: a pragmatology. Em Gonzalez Ruibal, A. (ed.). *Reclaiming archaeology: beyond the tropes of Modernity* (pp. 1-18). New York: Routledge.

- Signorini, R. (2014). *A arte do fotográfico: Os limites da fotografia e a reflexão teórica nas décadas de 1980 e 1990*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes.
- Sontag, S. (2013) [1966]. *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Picador.
- Tanner, J., & Osborne, R. (2007). Introduction: art and agency and art history. Em Tanner, J., & Osborne, R. (eds). *Art's agency and art history* (pp. 1-27). Oxford: Blackwell Publishing.
- Thomas, J. (1996). *Time, culture, and identity*. London: Routledge.
- Thomas, J. S. (2008). On the ocularcentrism of archaeology. Em Thomas, J., & Jorge, V. O. *Archaeology and the politics of vision in a Post-Modern context* (pp. 1-12). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Taylor, L. (ed). (1994). *Visualizing theory: selected essays from Visual Anthropology Review 1990-1994*. London: Routledge.
- Tilley, C. (1994). *A phenomenology of landscape*. Oxford: Berg.
- Van Lier, H. (1991). *Philosophie de la Photographie*. Paris: Les Cahiers de la Photographie.
- Vinnicombe, P. (1966). Recording rock paintings. *Man*, 1(4), 559-560.

