

POÉTICAS DO ARQUIVO: DISPOSITIVOS DE COLEÇÃO NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Luiz Cláudio da Costa¹

Resumo

Certa produção artística contemporânea volta-se para o acúmulo de documentos de arquivos, de registros de ações efêmeras em arte, objetos de feiras, signos do cotidiano da cultura midiática. A utilização ressignificada desse material mostra uma arte interessada em levantar problemas relacionados ao tempo, à história, à memória, conduzindo uma espécie de efeito-arquivo que desloca e transforma signos da cultura. A obra abandona a forma finalizada para fundar-se como imagem do devir.

Palavras-chave: Memória. Arquivo. Coleção.

Abstract

Many artists have turned to the accumulation of documents from archives, the images of ephemeral actions in art, objects from fairs, signs of the daily media culture. The use of such material re-signified shows an art interested in problems related to time, history and memory, revealing a type of archive effect. The artwork abandons the finished form of specific languages to create images of the becoming.

Key-words: Memory. Archive. Collection.

Nesta comunicação, pretendo circunscrever uma determinada produção artística a qual tenho agrupado sob a categoria de Poéticas do Arquivo. O acúmulo e a utilização ressignificada de documentos de arquivos, de registros de trabalhos efêmeros, de material de feiras, de objetos e signos do cotidiano mostram procedimentos artísticos que levantam problemas mais relacionados ao tempo, à história e à memória e menos à linguagem. A apropriação, a reunião e o deslocamento do material apropriado implicam mudanças de contextos, de suportes e de ambientes de apresentação da arte sugerindo o interesse de certos artistas em questões que ultrapassam o problema da

¹ Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ.

linguagem específica. Esse tema é bastante conhecido desde que a especificidade proposta pela teoria moderna de Clement Greenberg começou a ser questionada. Diversos historiadores já mostraram que os processos de sentido envolvidos na produção da arte contemporânea não envolvem linguagens específicas, mas heterogeneidade de meios. Meu argumento, entretanto, é que a heterogeneidade implicadas nos trabalhos envolvidos com dispositivos de coleção parece mostrar um interesse particular nos sistemas de signos e nos deslocamentos que acarretam transformações do material apropriado. A importância das metamorfoses incessantes dos signos quando esses se transferem de um suporte a outro, quando eles repetem, interpretam, comentam ou traduzem imagens de outros contextos, é uma característica dessa arte processual de coleção.

Em 1972, Marcel Broodthaers terminava o projeto de seu museu ficcional de 12 seções intitulado *Museum of Modern Art, Eagles Department*, após várias apresentações, entre outras na Kunsthalle de Dusseldorf em 1970, e na Documenta 5 em Kassel em 1972. Com esse trabalho, o artista belga operava uma análise paródica da situação curatorial bem como da forma classificatória das coleções de instituições de arte utilizando uma multiplicidade de meios e materiais – fotografias, palavras, textos, projeções, objetos, todos marcados pela insígnia “Fig.”. Anteriormente às práticas críticas em relação ao museu, outros artistas visaram a mediação operada no imaginário da cultura das comunicações. Robert Rauschenberg, ao final dos anos 60, produziria uma imensa gravura, *Currents*, de 16,5m de comprimento onde reunia inúmeras colagens de cortes de jornais de três cidades americanas (Nova York, Minneapolis e Los Angeles). Os temas variavam da corrupção governamental à guerra, passando por drogas, direitos homossexuais, eventos astronômicos etc. A colagem de jornais como possibilidade de compilação e análise dos signos da sociedade midiática já havia atraído Richard Hamilton. Com *Swingeing London* de 1967, uma litografia sobre papel de dimensões muito menores que a de Rauschenberg, Hamilton estava interessado no acolhimento excessivo de figuras anticonvencionais da cultura *pop* da Inglaterra e nos valores a elas atribuídos pelos jornais.

Andy Warhol apresentou, em 1962, o conhecido conjunto das 32 telas intitulado *Campbell's Soup Cans* e as serigrafias *200 Latas de Sopa Campbell* e

as 100 Garrafas de Coca-cola. O interesse era reproduzir nos trabalhos certas mercadorias com o máximo de semelhança a ponto de tornar a arte praticamente indiscernível no âmbito material e estético daquilo que se via nos mercados. O acúmulo também é traço inegável no trabalho do artista. A subjetividade na era da mídia surge através de seus *screen-tests*, a série produzida entre 1964 e 1966 de quase 500 curtas em 16mm, sem som e em preto-e-branco. Essa imensa coleção de retratos se conecta a outras duas, as fotografias produzida em cabines desde os anos 1960 e as de Polaróides iniciadas na década de 1970. As fotografias eram o material de base para as transferências operadas para as serigrafias em telas. A partir da mudança da Factory para a Brodway Avenue em 1974, Warhol mantinha uma caixa de papelão perto de seu local de trabalho onde jogava tudo que podia dispensar, incluindo contas, anotações, fotografias. Preenchida a caixa, o artista lacrava-a com fita adesiva. Sua coleção chegou a 600 caixas. As *Time Capsules* foram finalmente expostas em 2005 numa exibição organizada pelo Andy Warhol Museum.²

As práticas de coleção com materiais apropriados da memória e do cotidiano das comunicações e as operações de deslocamento e modificação desses signos também têm sido presentes no Brasil. Os registros de ações e intervenções efêmeras em contextos não necessariamente artísticos reunidos em coleções pessoais podem igualmente tornarem-se material para as práticas artísticas voltadas para o processamento dos signos da cultura, ainda que o tratamento dessa matéria possa ser bastante distinto entre os artistas interessados pela estética situacional-contextual.

No final dos anos de 1969 e início de 1970, Artur Barrio privilegiou as ações em contextos específicos e rejeitou o estatuto de arte à documentação de suas situações, ainda que os filmes e as fotografias de registros proliferassem em seus arquivos pessoais. A recusa de Barrio era transformar o registro em obras de arte a serem expostas. De caráter político extremo no contexto de um Estado ditatorial, as intervenções de Barrio, pontuais e relativas ao ambiente social em que atuava, utilizavam materiais precários e perecíveis. O trabalho de arte para Barrio se limitava à ação imediata do corpo que reagia

² THE ANDY WARHOL MUSEUM. *The Warhol: Time Capsule 21*. Disponível em: <<http://www.warhol.org/tc21/main.html>>. Acesso em: 19 nov. 2010.

no contexto mesmo de sua atuação, ainda que o registro fosse compreendido quase como que inerente. O artista afirmava em seu Manifesto de 1978 que em seu trabalho de situações momentâneas o registro é automático, mesmo quando ele é apenas sensorial (BOUSSO; LENZ, 2000, p. 100).

A fotografia, o filme e mais tarde o vídeo produzidos durante as situações e os relatos de processos em cadernos de anotações, muitas vezes feitos antes das exposições, não são considerados por Barrio trabalhos de arte. Nos anos 70, seu interesse era questionar a função-autor e todo o sistema institucional que legitima a figura do artista para instituir o valor de um objeto como obra de arte. Longa caminhada por lugares infames, incluindo esgotos da cidade do Rio de Janeiro, *4 dias e 4 noites* (1970), talvez um dos únicos trabalhos de Barrio não documentado, torna explícito pela ausência material do registro o gesto da recusa em relação ao documento que não deve se tornar obra autorizada.³ Dessa caminhada, resta apenas um relato escrito em 1978. Barrio recusa-se a desnaturalizar a condição do documento ou a conceder a ele uma condição indefinível ou mesmo móvel entre ser arte e ser documento na situação institucional da arte.

Não interessa na poética desse artista a imagem do registro, mas a transformação material na situação de exposição. É isso que podemos ver com seu trabalho *O Ignoto* de 1996 no acervo de Inhotim ou a intervenção exposta na 29ª Bienal de São Paulo, ambas utilizando sal marinho. Mas o que significa no contexto da obra do artista essa obsessão de tudo anotar, tudo registrar, em prol da “memória” do trabalho? A recusa em permitir o status de arte aos registros é politicamente compreensível no âmbito da afirmação da efemeridade contra o objeto que se torna mercadoria. O trabalho situacional de Barrio é sempre efêmero e deve se transformar e até desaparecer como efeito de sua política da arte e da imagem do tempo que seu trabalho produz. Com efeito, o artista tem trabalhado com materiais (sal, peixe, café) que vão se transformando durante o tempo em que ficam expostos. Não parece interessar a Barrio a potência do documento na relação com outros sistemas de signo, incluindo os da arte. O registro parece ter função hermenêutica apenas para o

³ Na 29ª Bienal de São Paulo, um caderno foi exposto com os conhecidos traços do artista aberto na primeira folha com as seguintes palavras anotadas “Livro II. 4 dias e 4 noites. Trabalho processo realizado em maio de 1970. Por Barrio. O caderno talvez devesse servir para registrar as experiências do artista nos dias de sua caminhada.

pesquisador de seus arquivos. Na poética de Barrio, a obsessão de registrar o trabalho efêmero não o conduz a uma prática artística voltada aos documentos, prática que poderia apresentar igualmente aspectos políticos e qualidade temporal: a interpretação infinita da obra por ela mesma, sua diferenciação e desdobramento em outras obras. Os poderes hermenêuticos autorizados da instituição (crítica, história, museu) não são, na obra de Barrio, atingidos pela potência da metamorfose infinita dos registros que repetem, interpretam e diferenciam a obra no processo.

Contudo, como bem notou Stella Senra, o mais simples documento de Barrio adquire função poética.⁴ É o registro em super-8 da ação em que o artista abre uma garrafa de Coca-cola suntuosamente envolvida num guardanapo branco evocando ironicamente uma comemoração em pleno período cruel da ditadura militar. Limitando os recursos plásticos ao mínimo possível, Barrio filma *Abertura I* em dois únicos planos e poucos movimentos de câmera patenteando a poética da precariedade presente em seus trabalhos presenciais. Outro trabalho de registro com função poética é a série fotográfica *Des compressão.....compressãoDes* (1973), com a qual Barrio registra a ação contra um vidro transparente experimentando a compressão e desfiguração de seu próprio rosto.

A metáfora do arquivo literaliza-se na coleção de Paulo Brusky em que o artista conserva documentos de sua produção em arte xerox, arte postal, registros de suas ações físicas em locais específicos ou de suas intervenções em jornais conhecidas como Arte Classificada. Brusky, tampouco, aproveita seus próprios registros de ações e / ou vestígios materiais de intervenções de maneira inventiva para diferenciar seus significados. Apenas aceita o arquivo como artifício discursivo e metáfora da operação do pensamento crítico da atualidade ao expor sua coleção na 16ª Bienal de São Paulo, desfazendo o fetiche da ação imediata. É Anna Bella Geiger, entre outros no Brasil, a artista que apresenta a potência de liberação da imagem capturada no arquivo a partir do gesto que se apropria, desloca e re-contextualiza o registro de ações *in situ*. Sua escrita da imagem problematiza valores e recusa discursos legitimadores

⁴ C. ref. ao filme *Abertura I*, 1972, ver Artur Barrio: entre fricções e registros (COSTA, 2009).

de universais envelhecidos como sujeito, verdade, totalidade.⁵ Desdobrar seu próprio arquivo, artificializando os documentos e documentando outros artifícios, constituindo uma comunicação indiscernível entre a natureza da arte e a arte da documentação foi uma das características mais potentes da produção de Anna Bella Geiger. Dar estatuto expressivo aos registros de suas ações não diminui o âmbito de seu conceitualismo expandido no qual instituição, sociedade, cultura e política são igualmente objetos de análise crítica.⁶ Com efeito, a artista conjugou ações e registros continuamente e com aproveitamentos diversos.

Em 1972, Geiger produziu, junto com alunos do MAM/RJ (localizado no centro da cidade do Rio de Janeiro), uma vivência corporal com a terra. Realizado na Barra da Tijuca (local afastado do centro da cidade), o trabalho foi apresentado no museu carioca na forma de registros de imagens sob o título *Circumambulatio*. No conjunto exposto, a expressão apresentava-se fragmentada em dois atos: as ações vivenciadas em local exterior ao Museu e em tempo cronologicamente anterior à exibição; a instalação no espaço expositivo do MAM produzida com os registros fotográficos e fílmicos. Havia dois tipos de imagens: aquelas que documentavam as ações na Barra da Tijuca e outras apropriadas da cultura midiática e xerocopiadas para o uso da artista. A instalação no museu utilizava uma variedade de suportes: fotografia, audiovisual, filme super-8, texto, entrevistas. O trabalho mostrava interesse nos problemas simbólicos e arquetípicos vivenciados pelo corpo (a questão do “centro”). Na produção de Geiger, a ação representa uma dimensão do trabalho, o da experiência física; já o desdobramento operado com o registro apresenta outro valor, o do gesto que ativa a transformação dos signos – ambos constituindo a tensão do trabalho no interior da série a que pertencem.⁷ A fotomontagem produzida pela artista, *Passagens* (1975), mostra em forma de fotogramas a ação de caminhar no metrô de Nova York, enquanto o vídeo

⁵ C. Ref. à análise de Fernando Cocchiarale sobre o trabalho de Anna Bella Geiger, especialmente, as gravuras *A Parte* e *O Todo* de 1974, *Centro e Certo – Errado* de 1973, a série *Sobre a arte* de 1976 e, ainda, a série *Brasil Nativo / Brasil alienígena* de 1977, entre outros. Para o crítico, a artista revela uma mesma postura crítica constante: “o questionamento dos enunciados constitutivos da tradição ocidental” (COCHIARALE, 1978. p. 35).

⁶ Para uma compreensão mais extensa do trabalho da artista, ver *Anna Bella Geiger: passagens conceituais* (JAREMTCHUK 2007).

⁷ Para a compreensão da importância das séries no trabalho da artista, ver entrevista em *Territórios, Passagens* (GEIGER, 2007. p. 94-95).

Passagens 1 (1974) apresenta o caminhar mudo, obscuro e sem finalidade por escadas de uma cidade não identificada. Ambos são registros documentais apropriados e ressignificados na condição problemática de trabalhos artísticos. O registro de uma ação em espaço público é apropriado e produz diferenciações, renovando seu potencial de significações.

Outros trabalhos da artista articulam essa força da transformação do signo. Em vários momentos Geiger retorna a seu trabalho *Burocracia*. Em 1975 o fez em nanquim e aquarela; em 1978, em óleo e acrílica sobre tela; em 1982, ação performática em vídeo. Os livros de artista de Geiger, *A Cor na Arte* (1976) e *História do Brasil* (1975), transformam e problematizam signos que no contexto da ditadura serviam ao estado para a constituição de um imaginário nacional, como a bandeira do Brasil e os índios integrados no “Gigante Adormecido” pela Transamazônica. Interessante também, sob essa perspectiva do devir dos signos apropriados pela artista, é o trabalho *Brasil Nativo/Brasil Alienígena* (1976/1977). Os nove cartões postais da série representam índios conduzindo certa ação cotidiana. As ações são duplicadas, tendo as performances repetidas pela própria artista em seu contexto urbano. A qualidade irônica do trabalho e o embate dos contextos diferentes potencializam os signos que alçam sentidos inesperados.

Muitos artistas que começaram suas atividades nas duas últimas décadas do século XX ou mesmo no início deste século podem compor nosso inventário para fins de referência: Rosângela Rennó (da série *Arquivo Universal*), Leila Danziger (série *Diários Públicos*), Mateus Rocha Pitta (29ª Bienal e exposição na Sala Arte Contemporânea no CCBB-RJ), Rafael Assef (da Paralela da 29ª Bienal), Ricardo Basbaum (site *Você Gostaria de Participar de uma Obra Artística?* e série *Sistema-Cinema*), Coletivo Filé de Peixe (os eventos do Piratão), Rosana Ricalde (Paralela da 29ª Bienal), Malu Fatorelli (Paço Imperial em 1994 e a série *Objeto: paisagem* iniciada em 2008), entre outros. Esses artistas voltam-se para a acumulação de signos e imagens no sentido de constituir uma configuração entre a lembrança e o esquecimento através de documentos diversos da paisagem, da cultura, da mídia ou de suas próprias ações e intervenções.

Como analisar esses trabalhos que estão sempre se transformando e são entendidos como processos e não como obras acabadas? A crítica

genética pode nos dar instrumentos para pensar essa produção processual em razão de seu empenho com os documentos e os testemunhos no processo de criação. Acima de tudo por sua inclinação em favor dos vestígios arqueológicos do percurso criativo e, em conseqüência, a recusa do texto, do enunciado da obra. Com efeito, há uma mudança de paradigma realçada pela Crítica Genética uma vez que ela valoriza os movimentos e não a obra final. O papel fundamental desempenhado pela crítica genética, nas palavras de Roberto Zular, é “ênfatisar a passagem do escrito à escritura, do enunciado à enunciação escrita, do texto aos textos, desestabilizando por completo a unicidade do texto, como muitos romances modernos já haviam feito (ZULAR, 2002. p. 15).

Mais do que o enunciado da obra, o trabalho de arte na cultura contemporânea articula o tempo em signos do passado e da memória, mas também do presente imediato da cultura midiática, jornalismo e publicidade incluídos. Com efeito, a essa poética interessa as imagens do tempo, os signos do presente em sua relação com a memória e a história e vice-versa. O acúmulo de fotografias, objetos, escritas, materialidades, visualidades, a reunião de signos em um dado lugar ou dispositivo (espaços instalativos, mas também livros, DVD's etc.) cria um efeito-arquivo encarregado pela recepção e transformação dos signos da cultura, fazendo reverberar modos de experimentar o tempo que ultrapassam a experiência histórica. Memória e presente, lembrança e esquecimento entrecruzam-se, forçam-se a limites que impedem a fixidez dos sentidos e promove a experiência da leitura das imagens e dos signos como experiência de tradução criativa⁸.

Uma das funções do arquivo é de constituir-se como lugar para o depósito de documentos que se compatibiliza a uma autoridade hermenêutica para interpretá-los (DERRIDA 2001). Outro poder, segundo Derrida, é o ato de *consignar*, a reunião de signos e articulação em uma unidade de configuração, que é continuamente afetada pela pulsão maléfica que atinge o arquivo e a memória que ele pretende conservar. Muitos artistas contemporâneos mostram-se interessados na possibilidade da reunião de imagens, objetos e documentos e no poder que surge com a repetição e ordenação diferenciada

⁸ Remeto ao conceito de Haroldo de Campos e à análise do cinema de Júlio Bressane feita por Adriano Carvalho Araújo e Souza (SOUZA, 2010).

de signos. Desse modo, parece configurar-se na contemporaneidade uma poética de arquivo interessada no acúmulo heterogêneo de discursos dimensionados temporalmente. Repetição e diferenciação, leitura e tradução surgem nessa potência de transformação dos signos que certos processos artísticos operam. Signos visuais, materiais, corpóreos, figurativos, documentais, escriturais são reunidos em certo espaço, suporte ou dispositivo tecnológico com fins de experimentação do sentido na cultura. Fundamentalmente, essa produção mostra a inclinação para a constituição de imagens de tempo e a reconfiguração constante da relação entre lembrança e esquecimento.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

BARRIO, Artur. Manifesto. In: BOUSSO, Daniela; LENZ, André. (Org.). *Artur Barrio: A metáfora dos fluxos. 2000/1968*. Rio de Janeiro, Salvador, São Paulo: MAM-RJ; MAM-BA; Paço das artes, 2000. Catálogo.

COCHIARALE, Fernando. *Anna Bella Geiger*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.

DELEUZE, Gilles. Dúvidas sobre o imaginário. In: *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

GEIGER, Anna Bella. *Territórios, Passagens, Situações*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: 2007.

JAREMTCHUK, Dária. *Anna Bella Geiger. passagens conceituais*. São Paulo: Edusp, 2007.

SENRA, Stella. Artur Barrio: entre fricções e registros. In: COSTA, Luiz Cláudio da (Org.). *Dispositivos de registro na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009.

SOUZA, Adriano Carvalho Araújo. *O cinema de Júlio Bressane: transcrição e imagens da cultura*. Tese de doutorado apresentada na Comunicação e Semiótica da PUC-SP, 2010.

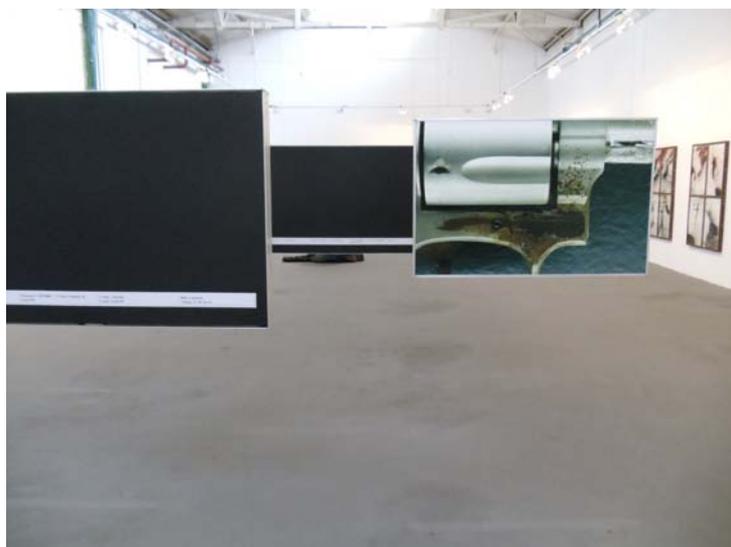
THE ANDY WARHOL MUSEUM. *The Warhol: Time Capsule 21*. Disponível em: <<http://www.warhol.org/tc21/main.html>>. Acesso em: 19 nov. 2010.

ZULAR, Roberto. *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

ANEXOS



Fonte: Mateus Rocha Pitta. Oratório. Gabinete de televisão, cimento, recortes de jornal, lâmpada. 40 x 60 x 50 cm. 2010



Fonte: Rafael Assef. Livro nº2 / Registro 773 - Artigo 157 do C.P. (Código Penal). Fotografia. 2010.



Fonte: Coletivo Filé de Peixe. 1ª Edição da performance PIRATÃO. 2009.