

O ARQUIVO DESPIDO POR SEUS INTERLOCUTORES, MESMO ENFRENTAMENTOS DO ARQUIVO DO ARTISTA CONTEMPORÂNEO

Melina Almada Sarnaglia¹

Resumo

Nessa comunicação nos debruçaremos sobre os arquivos em arte contemporânea e a possibilidade de desmedidas conexões entre eles. Utilizaremos as notas de Marcel Duchamp e Hélio Oiticica, ambas partem da premissa do arquivo como uma constituinte fundamental para a compreensão do trabalho total, das relações estabelecidas tão sutilmente entre toda sua trajetória. Focaremos na potência de compreensão que individualmente podem deliberar os artistas sobre suas produções de maneira consciente.

Palavras-chave: Arquivo. Memória. Entre.

Abstract

In this paper we look at the files in contemporary art and the immeasurable connections between them. We use Marcel Duchamp's and Helio Oiticica's notes, both start with the thinking of file as a fundamental constitute for the comprehension of the total work, of relations established so delicate between all their trajectories. We focus in understanding power which distinctively may deliberate the artists about their own productions in a conscientious way.

Key words: File. Memory. Between.

Constituir a memória

A pluralidade na construção do pensamento artístico condensa inúmeras referências de modo a impossibilitar uma definição estática sobre suas fontes, no que se poderia incluir: cartas trocadas, conversas, recortes de jornal, músicas, poemas e até mesmo, um objeto ou proposta artística. Diante deste fato, tentar traçar uma possível genealogia ou construção de um trabalho – seja ele literário, teatral, artístico ou musical – implica em ampliar drasticamente o posicionamento em relação ao que chamamos de referência.

¹ PPGA-UFES

Coletar, observar, inferir. Ações que há muito são desferidas aos cadernos de notas e diários de escritores, filósofos, teatrólogos e artistas na ânsia de *decifrar* novas possibilidades das obras sobre que se debruçam os pesquisadores em processos da criação. A busca para preencher cada lacuna, os fragmentos deixados em aberto pelo autor é o que move o pesquisador, não no intuito de promover uma versão final e unívoca da obra, mas talvez na intenção de ser ainda mais um discurso sobre ela.

Almuth Grésillon em *Devagar: Obras* expõe o modo como o foco do pesquisador deve priorizar “a produção sobre o produto, a escrita sobre o escrito, a textualização sobre o texto, o múltiplo sobre o único, do possível sobre o finito, [...], da gênese sobre a estrutura, da enunciação sobre o enunciado [...]”², assim, o objeto final que foi, em sua essência, constituído por todos os registros e manuscritos aparece desfocado neste processo.

Se para o trabalho de pintura os esboços, desenhos prévios e com a tecnologia, exames e raios-x conseguem desvendar os traços de intenção e decisão de artistas, os papéis, textos e anotações, quando existem são também fundamentais. Mas, e quando o trabalho não se conclui nestes meios [pintura, escultura, matéria factível] ou melhor, quando sua construção como ideia, como poética, não se dá no seu meio final, se dá como projeto? Nestes casos devemos considerar ainda mais a fala de Grésillon e desfocar por completo o trabalho final?

A partir da década de 1960 muitos artistas direcionaram suas produções para o uso da palavra e para a construção teórica sobre seu trabalho. Não em caráter de manifesto, como nas vanguardas históricas, mas no sentido reflexivo individual sobre a variedade de possibilidade de cada trabalho. A ampliação da prática artística para outros meios de apresentação fazem com que seus arquivos sejam de enorme relevância para a compreensão do trabalho. Outro ponto de grande interesse é o caráter perecível que com frequência aparece nos trabalhos. Elementos orgânicos, ações instantâneas, performances. O ponto inicial – projeto; e o suposto ponto final – registro; estão permeados pela ação em si, contudo, muitas vezes, cada ponto isoladamente não é capaz de trazer a completude do todo.

Assim, nos deparamos com a construção da obra de arte contemporânea. Em que circunstâncias, que decisões, que lacunas?

² GRÉSILLON, Almuth. *Devagar: Obras*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1999. p. 147

Para a reflexão do objeto da crítica, nos detemos nas reflexões de Grésillon sobre o prototexto – no caso da crítica literária, e da tarefa do geneticista.

Da crítica genética até agora só se disse isto: que é feito de documentos escritos, geralmente manuscritos, que, agrupados em conjuntos coerentes, forma a “pre-história” de um texto e constituem o traço visível de um mecanismo criativo. Esses manuscritos, com sua materialidade ao mesmo tempo fascinante e recalcitrante, há muito exercem um poder de atração: sobre a vida dos escritores que os conservam (como para assegurar sua própria vida), sobre os amadores que os colecionam (como objetos de prazer e como valor mercantil), sobre os filólogos que os colacionam (para os aparatos críticos das edições eruditas), sobre os arquivos que os adquirem (como testemunho do patrimônio nacional). Quanto aos geneticistas, o que pôde atraí-los para esses objetos proteiformes, confusos, de difícil acesso (é preciso localizá-los, mas também decifrá-los) e de estatuto teórico incerto?³

A constituição, ainda que precária, destes documentos intriga e proporciona vislumbrar o **entre**. O que poderia vir a ser. Em sua tarefa mais árdua, o geneticista⁴ busca o não, o talvez. Rememora um novo trabalho não construído, ao menos por completo. Grésillon novamente fala dessa tarefa.

Mas a partir do momento em que se põe a classificar e a ler os manuscritos, o geneticista extrapola: do traço congelado, isolado e com frequência esquartejado pela mão que escreve, ele remonta às operações sistemáticas da escrita: escrever, acrescentar, suprimir, substituir, permutas, às quais identifica os fenômenos percebidos. A partir dessa rede de operações, ele faz conjeturas sobre as atividades mentais subjacentes: constrói – e esta é a sua segunda tarefa – hipóteses sobre os caminhos percorridos pela escrita e sobre as significações possíveis desse processo de criação [...].⁵

Pensemos então na tarefa do geneticista em arte contemporânea de reconstituir a memória não dada. As possibilidades esquecidas. Os segredos guardados, talvez não só do artista, mas do próprio pesquisador.

Voltando então aos materiais produzidos não como manuscritos, mas como projetos, esboços, ideias soltas encontram sua voz no trabalho do geneticista. Mas e se esses arquivos não representam este processo de construção por adição que muitas vezes o manuscrito tradicional incorpora? Se o projeto, como apresentado já é, em si, um projeto final? Onde se instala a voz do crítico como geneticista nesse

³ Ibid. p. 155

⁴ Utilizaremos o termo geneticista para designar o pesquisador em processos da criação. Ainda que as nomenclaturas sobre o termo direcionem-se mais para o segundo termo, seguiremos aqui a nomenclatura utilizada por Grésillon em *Devagar: obras*.

⁵ Ibid. p. 160

sentido? E ainda, como articular as falas já organizadas pelos próprios artistas na constituição de seu trabalho?

Este último ponto é o que aqui mais nos interessa. Dois trabalhos são os deflagradores dos nossos questionamentos. O primeiro, a obra de 1934 *A noiva despida por seus celibatários, mesmo – Caixa Verde*, de Marcel Duchamp e o segundo, o *Catalogue Raisonné* de Hélio Oiticica, disponibilizado digitalmente pelo Centro Cultural Hélio Oiticica e também através do sítio eletrônico do Instituto Itaú Cultural. Ambos são a coleção de anotações, ideias, projetos, desenhos, fichamentos, cartas (no caso de Hélio Oiticica), que são publicados na tentativa de elucidar alguns aspectos dos trabalhos destes dois artistas. A diferença entre os dois processos é que no caso de Duchamp, suas anotações foram cuidadosamente reproduzidas, colecionadas e apresentadas por ele mesmo, configurando-se como mais uma obra do artista, um desdobramento ao Grande Vidro. No caso de Hélio sua extrema organização permitiu que os detentores de sua obra colecionassem e organizassem todas suas memórias escritas, definindo cronologicamente e ainda por assunto todos os seus documentos, projetos, cadernos de memórias.

Um farol para a noiva

Duchamp sempre acreditou no potencial do espectador ao se defrontar com as obras de arte, para ele a responsabilidade de uma obra tornar-se uma *obra prima* vinha sem dúvida do espectador. Acreditamos assim estar sempre clara a abertura oferecida por Duchamp ao espectador para construir as significações de suas obras. Em entrevista a Pierre Cabane, ambos – Duchamp e Cabane – discorrem sobre as intrincadas relações entre artista e espectador:

- [P.C.] Você também disse que o artista é inconsciente da significação real de sua obra, e que o espectador deve sempre participar de uma criação suplementar ao interpretá-la.

-[M.D.] [...] Acredito muito no lado *médium* do artista. O artista faz qualquer coisa, um dia, ele é reconhecido pela intervenção do público, a intervenção do espectador; passa assim, mais tarde, para a posteridade. Não se pode suprimir isto pois, em suma, é um produto de dois polos; há o polo daquele que faz uma obra e o polo daquela que a vê. Dou tanta importância àquele que a vê quanto àquele que a faz.⁶

Ao delegar o poder de interpretação de suas obras ao espectador Duchamp, mais uma vez, afirma sua posição de irônica indiferença discutida por Thomas

⁶ CABANE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Perspectiva, 2001. P. 122

McVilley como uma herança pirronista. Sempre muito denso de teorias e especulações, a obra duchampiana incita a reflexão sobre a arte e seus sistemas constitutivos.

Assim, ousaríamos dizer que de algum modo, Duchamp poderia ser encarado como um entusiasta da crítica genética. Uma de suas obras mais enigmáticas, *A noiva despida por seus celibatários, mesmo* ou *O Grande Vidro*, construída entre 1915 e 1923 proporciona esta nossa reflexão. Empreendida durante vários anos, toda sua trajetória foi documentada, suas notas compiladas e como não podia deixar de ser na ironia duchampiana, foram transformadas em obra. A carta de 1934 ao seu patrono americano, Walter Arensberg, anuncia a vontade de reproduzir as notas geradas durante os anos de concepção de *O Grande Vidro*. É extremamente interessante observar como Duchamp, um artista completamente liberado das relações de autenticidade, busca reproduzir fielmente cada nota, escolhendo os melhores métodos de reprodução e impressão na época, e supervisionando cada etapa, inclusive da reprodução dos rasgos dos papéis à maneira dos originais.

É preciso que fique claro que nossa intenção não perpassa a análise desses documentos, mas somente o levantamento de questões referentes à constituição dos arquivos, suas [re]significações e reprodução.

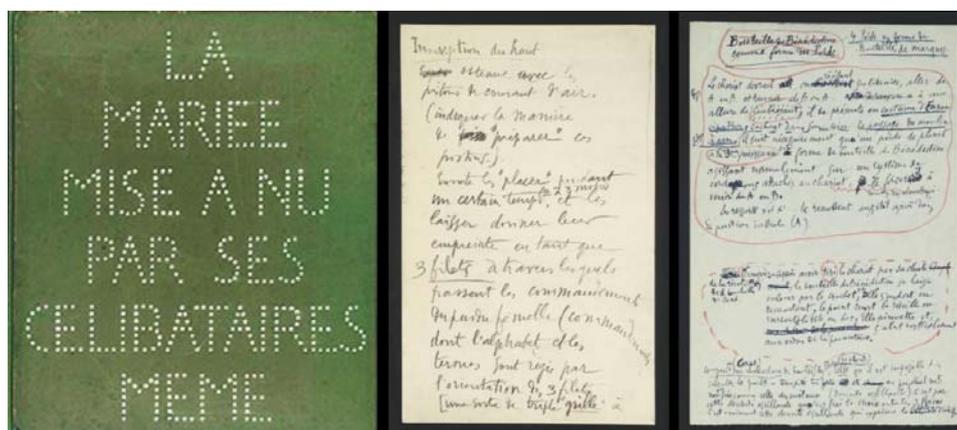


Figura 1: The Green Box. © Succession Marcel Duchamp_ADAGP, Paris and DACS, London 2002. Adquirido pela Tate Modern em 2001. Montagem com capa e dois documentos. Disponível online: <http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?workid=66623&searchid=14675&tabview=image>

A exaustiva análise do quebra-cabeça proposto por Duchamp foi decifrado por Richard Hamilton, expoente artista do pop britânico. Em 1956, o artista britânico criou um diagrama que relacionava as notas a partes específicas do *Grande Vidro*. As notas foram traduzidas do francês para o inglês por Hamilton em conjunto com o

professor de Yale e amigo de Duchamp, George Hamilton, que já havia começado também sua jornada através das notas da Caixa Verde alguns anos antes. A empresa dos dois resultou, com um orgulhoso Duchamp, em um livro intitulado *The Green Book [O Livro Verde]*, em 1960, o que ambos consideraram uma *versão tipográfica de A noiva despida por seus celibatários, mesmo por Richard Hamilton, traduzida por George Hamilton.*

A possibilidade ofertada pelo próprio artista – Marcel Duchamp – a outros artistas-pesquisadores de extrapolar o que já foi dado sobre o trabalho e revelarem outras nuances da obra, nos parecem fazer parte das atribuições realizadas por Grésillon sobre as tarefas do geneticista.

Duchamp, em *O ato criador*, também se posiciona neste entre a intenção do artista e o resultado final do trabalho.

No ato criador, o artista passa da intenção à realização, através de uma cadeia de reações totalmente subjetivas. Sua luta pela realização é uma série de esforços, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões que também não podem e não devem ser totalmente conscientes, pelo menos no plano estético.⁷

O espectador – aqui transfigurado na especialidade do crítico – se posiciona neste **entre**, na tentativa de lançar luz neste **entre** obscuro.

Penetrar a memória

Luiz Camillo Osório, em *Razões da Crítica* ao analisar a tarefa do crítico direciona seu pensamento para a possibilidade da diferença. De novo, o **entre**.

Pensar essa diferença é abrir-se para uma capacidade das coisas, e da arte em especial, de produzir sentidos e emoções que estão contidas no que vemos, mas que não se reduzem ao visível. Deste modo, a arte é sempre algo aberto a tornar-se outra coisa, a inventar maneiras de ser distintas daquela que havia sido pensada pelo seu criador. Daí que a recepção da arte requer sempre algum tipo de exercício criativo, algum esforço interpretativo, alguma entrega espiritual.⁸

Tomando então como universo possível as relações intrínsecas e extrínsecas das obras, vislumbramos em Hélio Oiticica a materialização deste **entre**, na

⁷ DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: BATTCKOCK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

⁸ OSÓRIO, Luiz Camillo. *Razões da Crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. p. 56.

condição inventiva que propunha em suas obras e que esperava fosse proposta por elas.

Oiticica e Duchamp caminham juntos neste texto em princípio pela aproximação de seus processos mas se relacionam também na constituição de seus documentos, das *proto-memórias* de seus trabalhos. Alguns destes, no caso de Oiticica, continuam neste limbo *pré-memória* que se tornou seu arquivo, seu projeto. Duchamp e Oiticica propiciaram, eles mesmos, novos olhares sobre seus próprios trabalhos. Neste sentido, tornam a tarefa do crítico instigante, contudo ainda mais árdua.

Do mesmo modo que *A Caixa Verde* duchampiana, os escritos de Oiticica foram compilados e digitalizados. Não foram, até onde agora nos é sabido, considerados obra – ou mesmo parte ou desdobramento dela, como em Duchamp – mas apontam para lugares de extrema importância para a compreensão não de uma obra específica, mas de toda a trajetória, de todos os projetos de Oiticica.

O Projeto Hélio Oiticica em conjunto com o Instituto Itaú Cultural disponibilizam online todo o acervo documental de HO passível de ser pesquisado por palavras chaves. É de suma importância sua democratização, os arquivos de Hélio trazem a confusão transparente de seu autor, um constante inventor.

Sua existência e posterior disponibilização, contudo, trazem uma encruzilhada. Não nos proporemos a julgá-la certa ou errada, o que nos instiga são seus usos, seus mais diversos usos.

A constituição de uma obra de arte contemporânea, cercada por tantas diferentes mãos, levanta sempre questões de uso, reprodução. Algumas situações tornaram-se tão clássicas que quase viraram anedotas, como no caso dos artistas estadunidenses minimalistas Carl Andre e Donald Judd, que em 1990 escreveram cartas de indignação à revista *Art in America* para reprovar a reexecução de trabalhos seus pela Ace Gallery, em Los Angeles, no ano anterior, tendo como principal razão das dificuldades e alto custo de embalagem e transporte. Os argumentos utilizados pelos artistas, para além de uma defesa do conceito da arte *site-specific* – onde por ter sido pensada para um lugar específico não poderia ser

executada em outro lugar – estava mais relacionada à ausência da supervisão do artista no novo processo de montagem.⁹

Este é o risco que correm os projetos, seu método de construção está ali para ser reproduzido. Risco, claro, para os artistas em que a noção de autoria não se constitui a maneira clássica [objeto único] mas que ainda estão atreladas à figura-presença do artista.

Algo semelhante acontece ao próprio Duchamp, as semelhanças, contudo tem outro caráter ao pensarmos na condição dos objetos duchampianos. É bom lembrarmos que tanto *A Fonte* 1917 e o *Porta-garrafas*, de 1914 são “réplicas” – salvo as implicações da palavra para referir-se a um ready-made.

Em 1966 a Tate Gallery realizou a maior retrospectiva de Duchamp e diante da impossibilidade de trazer o vidro original por causa de sua extrema fragilidade o artista britânico Richard Hamilton aceitou o desafio de criar o que poderia ser chamado de réplica em grande escala. Para este projeto, ele minuciosamente estudou e interpretou a fonte de notas da Caixa Verde, como ele mesmo coloca, para reconstruir procedimentos, mais do que imitar os efeitos da ação”. O resultado pode ser visto então como um novo protótipo mais do que um simples fac-símile.¹⁰

As instruções seguidas por Richard Hamilton ou mesmo pela galeria no caso minimalista tem como referência clara um trabalho já realizado, de algum modo, concluído. É em si, um objeto que passou pelo processo do **entre** que citamos mais cedo, do **entre** que fala Duchamp, *entre a intenção do artista e o que é realmente produzido*.

Os trabalhos de Oiticica constituem, contudo um procedimento espacial e conceitual, tão delicados que é preciso extremo cuidado quando de sua reprodução. Luciano Figueiredo reflete remontagem dos trabalhos de Hélio

Nossa experiência em preservar, estudar e montar a obra de Oiticica nos afirma que o seu funcionamento exige que os conceitos imanentes na obra sejam perfeitamente compreendidos para que exista a integridade de cada peça. Como em uma estrutura musical ou partitura, os conceitos são guias para montagem e exibição e, para que sejam bem sucedidos, deve aparecer tal como concebidos pelo artista. Cada peça possui sua maneira

⁹ KWON, Miown. *One place after another: site specific art and locational identity*. Cambridge/London: Mit Press, 2002.

¹⁰ THIRKELL, Paul. *From the Green Box to Typo/Topography: Duchamp and Hamilton's Dialogue in Print*. Trabalho desenvolvido para o Seminário de Pesquisa Tate, em 14 de julho de 2004. Tradução da autora. Disponível no sítio eletrônico: <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/05spring/thirkell.htm>. Consultado em 12.11.2010

própria de ser exibida. Qualquer procedimento contrário pode desviar o trabalho para uma servidão formalista ou esteticismo.¹¹

Se operar a reconstrução de um projeto realizado é, como nos mostra Figueiredo, tarefa bastante intensa, como será então *construir* o **entre** que o artista não pode concluir? Este é o caso do **Penetrável PN24 Magic Square nº 5**, o projeto de 1977, tem detalhes como a marca da tinta a ser utilizada nas paredes, as especificações da localização a céu aberto, entre outras.

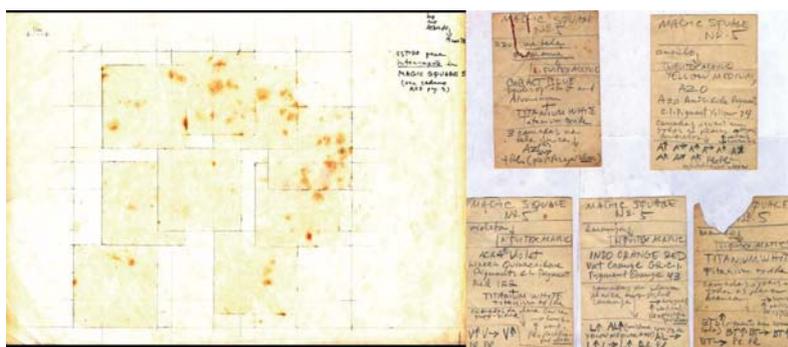


Figura 2 - Estudo para interação em Magic Square 5. Documento 2160/78 e Especificações técnicas para Magic Square n5, 1842/sd. Catalogue Raisonné.

A construção no Museu do Açude, no Rio de Janeiro, em 2001 e o pavilhão especial para o PN24 no Centro Cultural Inhotim, em Brumadinho, Minas Gerais em 2009, apontam para as problemáticas da constituição de um projeto como obra.

As notas e diretrizes deixadas por Hélio talvez tenham sido insuficientes para deixarem o papel e se materializarem no plano físico. Algumas questões, como a impossibilidade de se construir tal estrutura com os materiais apontados por Oiticica revelam que de fato, outro deverá assumir a tarefa de determinar por quais **entres** o trabalho passará, uma vez que o artista não se faz mais presente.

¹¹ FIGUEIREDO, Luciano. *Favor não tocar, Do Not Touch, Ne Touchez Pas*. Item Revista de Arte, nº 3, fevereiro de 1996, Rio de Janeiro. 8 -11, p. 10.



Figura 3 - Hélio Oiticica - Magic Square n°5, projeto de 1977. À esquerda, constituição no Museu do Açude, 2001, ao centro maquete, à direita, construção em Inhotim, 2009. Disponível em: <http://riverasteve.files.wordpress.com/2009/03/hliaoiticicaar7.png?w=415&h=480>

Em artigo apresentado na ANPAP 2010, Conceição Lima, apresenta as dificuldades de restauração do projeto. Contudo, nos é de interesse observar que os materiais utilizados para a construção são diferentes do proposto. Ao pensarmos então na importância dada por Hélio a cada material, como se dá essa construção da memória de uma obra que se apresenta diferente da por ele pensada?

As relações então de projeto, construção, abertura e interpretação na utilização dos arquivos e projetos em arte contemporânea, aproximam essa reconstrução da tarefa do geneticista, na tentativa de se construir um outro lugar onde se possa penetrar nos planos do artista, no caso de Hélio, um plano de cor e sensações.

REFERÊNCIAS

CABANE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: BATTCKOCK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

FIGUEIREDO, Luciano. *Favor não tocar, Do Not Touch, Ne Touchez Pas*. Item Revista de Arte, nº 3, fevereiro de 1996, Rio de Janeiro. p. 8 -11.

FRANÇA, Conceição de L, et ALLi. *Penetrável Magic Square, de luxe, nº5: análise dos materiais e das técnicas construtivas de uma obra de arte contemporânea*. Anais do 19º Encontro da ANPAP, 2010. p. 2626-2638.

GRÉSILLON, Almuth. *Devagar: Obras*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1999.

KWON, Miwon. *One place after another: site specific art and locational identity*. Cambridge/London: Mit Press, 2002.

McVILLEY, Thomas. *The empyrrhical thinking, and why Kant can't*. ARTFORUM, outubro de 1988. p. 120-127

OSÓRIO, Luiz Camillo. *Razões da Crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

THIRKELL, Paul. *From the Green Box to Typo/Topography: Duchamp and Hamilton's Dialogue in Print*. Trabalho desenvolvido para o Seminário de Pesquisa Tate, em 14 de julho de 2004. Tradução da autora. Disponível no sítio eletrônico: <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/05spring/thirkell.htm>. Acesso em 12 nov. 2010.