

Museus
Utópicos
Curadorias
Poéticas

Atila Regiani

apre-
sen-
tação



UnB

2017



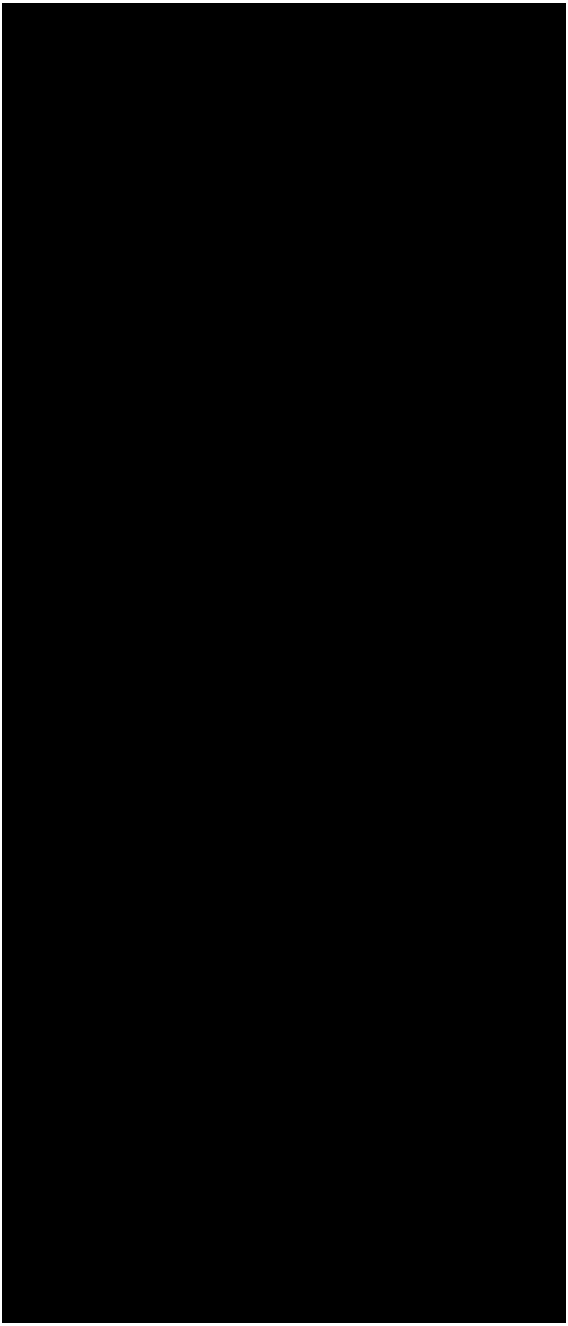
Atila Regiani

apre-
sen-
tação



UnB

2017



Museus

Utópicos

Curadorias

Poéticas

Universidade de Brasília - UnB
Instituto de Artes - IDA
Departamento de Artes Visuais - VIS
Programa de Pós-Graduação em Arte -
PPG-ARTE

Atila Regiani

Museus Utópicos

Curadorias Poéticas

Brasília-DF

2017

Atila Regiani

Museus Utópicos

Curadorias Poéticas

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arte do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Arte.

Área de concentração:
Arte Contemporânea

Linha de Pesquisa: Teoria e História da Arte

Orientadora
Profa. Dra.
Grace Maria Machado de Freitas

Brasília-DF
2017

TESE E PRODUÇÃO IMAGÉTICA DE DOU-
TORADO EM ARTE APRESENTADA AOS
PROFESSORES:

Professora Dra. Grace Maria Macha-
do de Freitas (VIS/UnB)
ORIENTADORA

PROFESSOR DR. BIAGIO D'ANGELO (VIS/UNB)
MEMBRO INTERNO

PROFESSOR DR. HILAN NISSIOR BENSUSAN (FIL/UNB)
MEMBRO EXTERNO

PROFESSOR DR. WALTER ROMERO MENON JR. (FIL/UFPR)
MEMBRO EXTERNO

Para Ruth,
Minha parceira de vida e
de aventuras

agradecimentos

Agradeço

a minha orientadora,
a Professora Doutora
Grace Freitas com quem
desenvolvi uma amizade,
muito mais profunda que
a orientação.

15

a minha esposa, Ruth
Sousa, parceira em pro-
jetos artísticos, de
pesquisa e aventuras.

aos meus diversos par-
ceiros, amigos e cola-
boradores, que em algum
momento me ajudaram a
ver mais do que eu po-
dia, em especial ao
Gregório Soares, a Re-
beca Borges, a Capi e

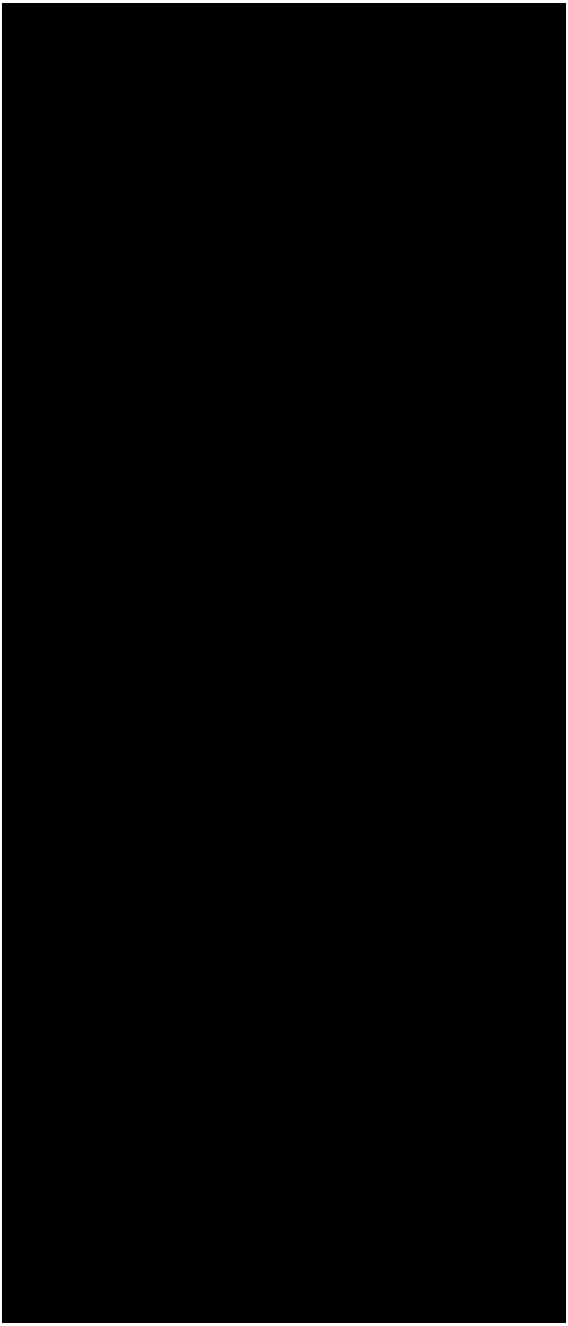
ao Michel Zózimo.

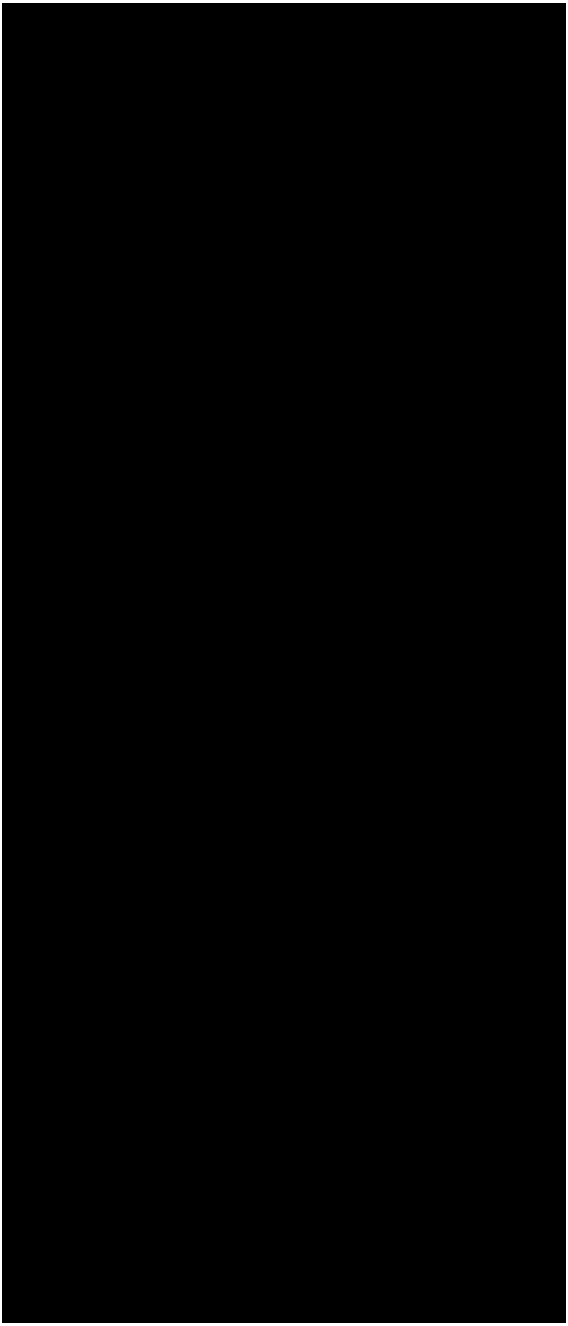
a minha primeira orientadora, a Professora Doutora Elisa de Sousa Martinez. Uma profícua pesquisadora da área, com uma visão rigorosa e meticulosa dos processos curatoriais.

ao Tiago Guide, que também revisou minha tese, ao Thales Noor, à Ana Lafetá, à Laura Gonzalez, ao Lucas Aguiar e ao Tito Galvão. Meus alunos, que fizeram parte de grupos de pesquisa e extensão que mantenho na Universidade de Brasília.

a meus irmãos, Alvaro Regiani e Iara Regiani, que além de tudo foram meu acervo bibliográfico complementar.

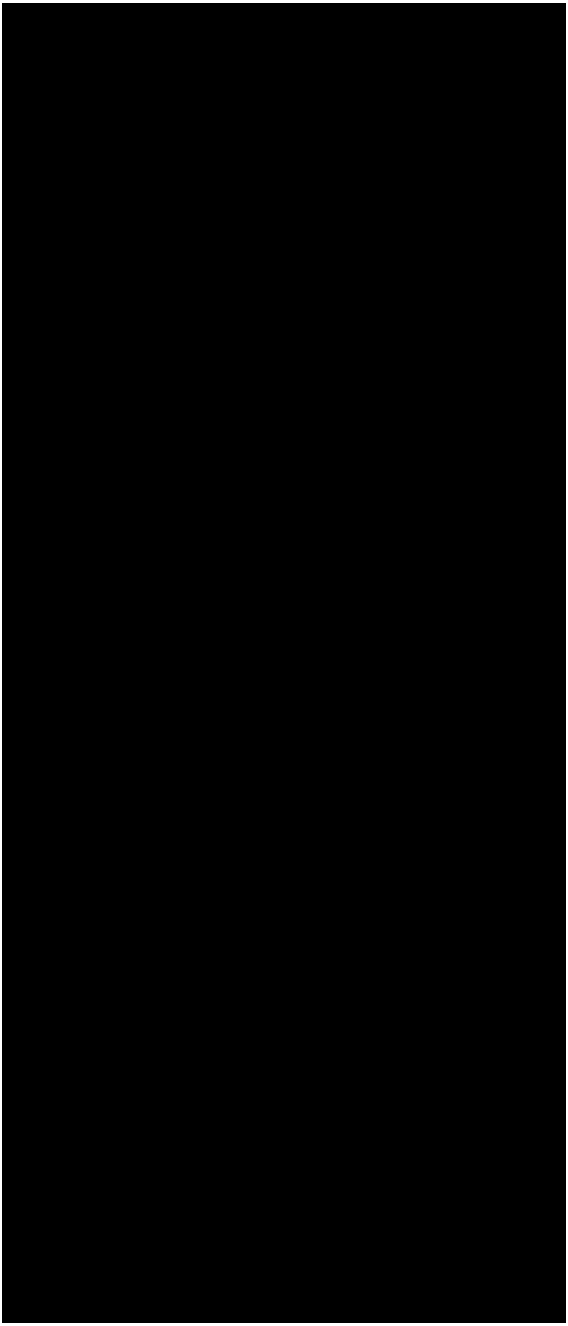
a minha mãe, Cecília, que me educou para a liberdade.





apre-
sen-
tação

Muitas coisas não foram ditas, dentre elas, ideias minhas, pensamentos de grandes autores, contribuições de pessoas comuns etc. De certa maneira, a pesquisa sempre ganha forma por aquilo que lhe escapa, por aquilo que não pode ser dito. Muitas vezes por falta de tempo, por falta de espaço, pelo esquecimento ou mesmo pelo desinteresse. Um pouco como uma fala ansiosa, que quer se apressar a se pronunciar antes que tudo aquilo que precisa ser dito. Mas sobretudo pela falta de palavras, pela falta de linguagem para os problemas da pesquisa. Muitas informações, grandes cadeias de pensamento ou panoramas históricos ficam à margem do que se selecionou para a tese. Pois este texto se constrói como uma curadoria, como um arquivo, a seleção e organização das esparsas e fragmentárias ideias, na tentativa de lhe aferir coerência, que não histórica ou conceitual, talvez estética.



Ao entrarmos em um museu percebemos o prédio, a edificação, os aparatos museológicos e as obras de arte. A curadoria seria algo que não é nem obra de arte, nem museu, nem museologia. A curadoria seria este campo intermediário, que não é nem uma coisa nem outra, ao mesmo tempo que é a consonância de todas elas. Ora a curadoria é mais museu, ora é mais obra, ora é apenas ela mesma, no interior de suas especificidades. A falta de defi-

nição, de um corpo ou de consenso sobre a compreensão da curadoria aliada à sua aproximação a obra de arte me fizeram pensar se seu lugar é um lugar sem-lugar.

24 Às problemáticas da curadoria se somam a geografia dos museus, sua distribuição e sua afirmação. Inicialmente pensando o museu a partir de Brasília-DF, Juazeiro do Norte-CE ou Florianópolis-SC, lugares sem instituições fortes, passando por São Paulo-SP e Porto Alegre-RS, cidades com instituições mais presentes, depois por viagens para a Europa, com os museus que definem a ideia de museu, se delineia, assim, um mapa das exclusões. Outras visitas foram feitas em diversas cidades como Belo Horizonte – MG, Recife – PE, Fortaleza – CE, Salvador – BA, Cidade do México, Lima, Buenos Aires,

Córdoba, Nova Délhi, Joanesburgo e Cidade do Cabo. A conexão entre espaços tão distantes e tão diversos trouxe a percepção da problemática do circuito das artes como rede, como espaço político e como poder econômico. O que transforma esta pesquisa na discussão sobre os museus a partir de lugares sem museus, cuja existência se converte na busca por alternativas para as instituições e suas determinações e centralidade.

25

Esta pesquisa, por consequência, nasce sem espaço e busca pensar a falta de espaço marcada tanto pelo nomadismo como pela utopia. Ela se destina a análise de algumas experimentações curatoriais, que se localizam muito próximas a projetos poéticos e de obras de arte que se assemelham se apropriam do funcionamento ou da

estrutura dos museus. Inicialmente não se situa completa e restritamente em nenhuma das linhas de pesquisa do Programa de Pós-Graduação da UnB, mas na intersecção entre duas (História e Teoria/Poéticas Visuais). Tem como tema a falta de espaço, a busca por alternativas para a circulação, a reflexão e a prática artística. Esta tese se lança, desta maneira, em um horizonte utópico, e não poderia receber outro nome mais justo: um não (u) - lugar (topia). Propõe-se a pensar a potência de não estar localizada, e as possibilidades que sua situação descortina. A Utopia se torna tanto tema, como situação.

Nesse sentido inicio a cartografia da minha pesquisa me localizando em um espaço sem espaço, compreendendo-se como ponto de partida para a busca de outras

utopias. Um processo que acredito estar em consonância com Oscar Wilde (1854 - 1900), que argumenta que

Um mapa do mundo que não inclui a utopia não é sequer digno de se espiar, pois ele deixa de fora o único lugar em que a humanidade está sempre desembarcando. E quando a humanidade desembarca lá, ela enxerga adiante e, vendo um lugar melhor, iça velas. O progresso é a realização das utopias. (WILDE, 1915, p. 28-29)

27

A utopia nesta pesquisa é entendida como um processo de pensamento crítico que se opõe à ordem comum, projeta-se além do sentido estabelecido. Os temas abordados na tese fazem parte da minha trajetória desde 2004, contudo a pesquisa se refere às investigações poéticas e curatoriais que desenvolvi a partir de 2009, tendo

como principal problema o museu, sua estrutura e as possibilidades de expansão de seus campos de atuação e reflexão. Realizei a exposição *Obra Inventário* (2010) a qual respondo pela concepção do projeto, seleção das obras, a concepção do programa educativo, o desenho de expografia e a idealização e organização dos eventos paralelos. Trata-se de uma exposição de obras que pensam o espaço do museu, museus portáteis e projetos de arquivamento. Também realizei o projeto *Mu.Re* (2013). – Museu da Rematerialização, um museu fictício de obras apropriadas ou refeitas, a partir da reprodutibilidade da obra de arte e das ideias de abertura da autoria nas artes visuais durante as décadas de 1960 e 70.

O contato com a teoria sobre o tema acontece a partir do

aprofundamento do escasso material, no início da pesquisa, mas que se reverteu um abrangente campo até seu final. Nesses 8 anos em que escrevi esta tese, a curadoria passa por uma radical transformação no cenário artístico brasileiro, reflexos de uma transformação internacional da área. Diversos livros foram traduzidos e as discussões sobre o tema se tornaram mais frequentes na última década. Fato que sinaliza uma ampliação da discussão, mas, em contrapartida, uma padronização das práticas. O que exige um posicionamento cada vez mais crítico das práticas.

29

A curadoria, nesta pesquisa, também aparece como um pensamento que se alastra pela forma e pelo conteúdo do texto. Mesmo que não apareça de maneira evidente nos três capítulos, ela se man-

tém como método, como forma de pensamento. Ou seja, a organização dos fragmentos esparsos no espaço e no tempo, a espacialização do tempo. A pesquisa curatorial está conectada à pesquisa teórica, os projetos curatoriais fazem surgir as discussões desenvolvidas no texto escrito. A conexão entre teoria e prática surge em um processo dinâmico e sem hierarquias estabelecidas. Sendo que a própria constituição da tese é orientada pelos princípios curatoriais e críticos discutidos na mesma. O princípio de montagem cinematográfico, inicialmente vinculado ao cinema de Sergei Eisenstein (1898 - 1948), posteriormente à história da Arte de Didi-Huberman (1953 -), são rearranjados pela aproximação das teorias de Walter Benjamin (1892 - 1940) e Aby Warburg (1866 - 1929). O princípio de montagem é tanto

histórico quanto curatorial. Nesse sentido o texto pode ser entendido como dispositivos justapostos em ordens abertas. A tese tenta escapar ao mesmo tempo de um duplo regime de apagamento, o regime do excesso de ordem e da falta de ordem.

O texto se apresenta distribuído em três capítulos/livros, cuja ordem de leitura é sugerida pela numeração, mas que pode ser quebrada pela vontade ou curiosidade do leitor. As imagens precedem o texto como uma organização imagética do pensamento, uma antecipação do argumento. O memorial, no qual apesento minhas curadorias, fica separado do texto, para ser consultado enquanto os outros livros são lidos. As discussões não se direcionam às curadorias, mas as tem como pano de fundo. Ou seja, elas nunca são citadas diretamente,

31

mas os textos e as curadorias se alimentam reciprocamente.

Cada livro se apresenta como um texto independente, que se relaciona com o outro de maneira fragmentária. A forma de arquivo me pareceu coerente pela autonomia dos fragmentos em função de critérios meramente organizativos, como a ordem alfabética ou a data de nascimento do autor. Cada livro apresenta uma introdução, um desenvolvimento, uma conclusão, sua própria bibliografia etc.

No primeiro capítulo discorro sobre o Arquivo, sob a égide do pensamento do filósofo francês Michel Foucault (1926 - 1984): “o sistema que governa a aparição das enunciações”. A estruturação conceitual que localiza teórica e politicamente as discussões da tese, mas também lhe sugere uma

metodologia. Me amparo na abordagem desconstrutiva do Arquivo, via Jacques Derrida (1930 - 2004), e a proposição de arquivos truidos propriamente, pela incorporação dos processos de montagem presentes na pesquisa de Benjamin e Warburg. Também indico a leitura fragmentária das partes componentes da tese pela análise que Mikhail Bakhtin (1895 - 1975) faz da polifonia. Outra abordagem presente nesta discussão é a dialética entre o excesso e a falta do arquivo, pela análise de Elisabeth Roudinesco, (1946 -) um conceito operatório frequente na prática curatorial. Esta base metodológica se aproxima da minha própria prática curatorial, o que faz pensar a construção da tese como a construção de uma curadoria.

A estrutura geral do capítulo

lo é determinada por uma angústia tensionada por dois pontos extremos, o excesso e a falta. Um polo regido por processos de acúmulo, como o excesso de linearidade, de cronologia ou a incapacidade de restrição. No outro polo, a restrição em demasia, o furor por exclusão. A angústia que orienta este capítulo é tanto a aflição diante da curadoria, como da história da arte. Sua problematização advém de uma passagem de Walter Benjamin, em que o pensador alemão afirma que “a existência do colecionador é uma tensão dialética entre os polos da ordem e da desordem” (BENJAMIN, 1989, p. 228).

No segundo capítulo discutido o museu pela obra de arte, ou melhor, a incapacidade do museu de assimilar completamente a obra de arte contemporânea. As dificul-

dades de compreensão da obra de arte contemporânea sob os sistemas de catalogação e conservação que se originaram no século XIX. A sistematização, a conservação, a determinação da autoria, são dados que amparam a compreensão da obra e se tornam um problema estrutural para sua assimilação pelo museu nas experiências mais radicais da arte no século XX e XXI. Da mesma maneira a ocupação dos espaços expositivos se converteu em um território em disputa. Ocupar e pertencer às instituições se reverteu em um processo de ataque, contra-ataque e sabotagem. Muito mais próximos de táticas de guerrilha do que dos passivos processos de legitimação da obra de arte.

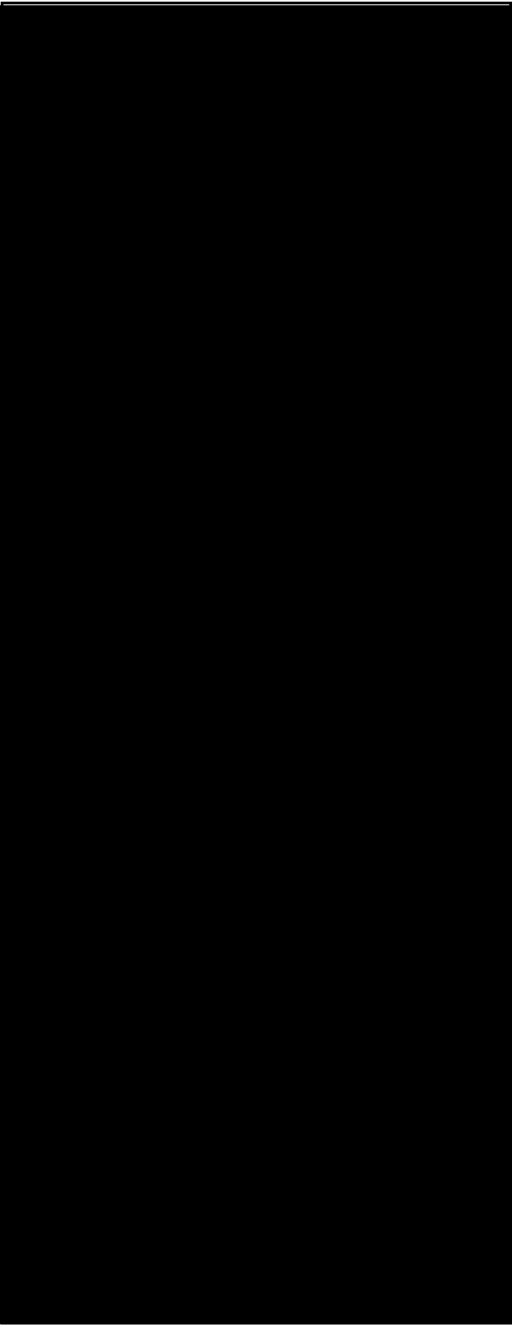
35

O terceiro capítulo apresenta a questão central da tese, com o título coincidente: ‘Museus Utópicos

Curadorias Poéticas’. Neste discuto os museus experimentais e as possibilidades de reinvenção do museu, e também os museus de artistas. Retomo as origens da tese com a discussão sobre o *Museu Imaginário* (1947) de André Malraux (1901-1976), a *Caixa-Valise* (1935 - 1941) de Marcel Duchamp (1887 - 1968), mas também adiciono as reflexões sobre o projeto *LiMAC* (2002) da artista peruana Sandra Gamarra (1972 –). Também falo das curadorias experimentais das décadas de 1960 e 70, assim como curadorias contemporâneas, que se aproximam dos processos artísticos, como *Do It* (1993), *Do Corpo a Terra* (1970), *Quando Atitudes se Tornam Forma* (1969) dentre outras. Tanto a curadoria quanto os museus são pensados pelos seus espaços de crise, de exceção e conflito. Tanto como a possibilidade de reinvenção

do museu, como sua estruturação a partir de outros parâmetros. Assim como a curadoria entendida pelos processos artísticos, como como um rearranjo de suas estruturas pela obra que organiza.

A reflexão presente nos três capítulos se inicia e se encerra no memorial, onde apresento as curadorias que realizei antes e durante a pesquisa de doutorado. Os principais projetos nesta trajetória foram *Obra Inventário* e *Mu.Re.* nos quais discuto especificamente as questões ligadas aos museus utópicos e as curadorias poéticas. A proposição de museus poéticos e problemáticos, cuja mobilidade e a reprodutibilidade transformam a compreensão do espaço comum dos museus.



B r e v e
h i s t ó -
r i a d a
p e s -
q u i s a

Não acredito que a pesquisa seja biográfica, mas que ela se imiscui com a vida, no sentido proposto pela arte conceitual e o neoconcretismo. O que torna a escrita da tese um processo complexo que não se separa das experiências que vivi desde que comecei a pensar sobre este tema, ainda na graduação (2004). O projeto de doutorado se iniciou em uma viagem que fiz nas férias de 2009, fui à Porto Alegre e retornei a Brasília passando por São

Paulo. Na capital gaúcha, enquanto passeava pelos sebos da cidade na companhia de um casal de amigos, Michel Zózimo e Fernanda Gassen e da minha esposa, Ruth Sousa, encontramos dois exemplares originais do Museu Imaginário de André Malraux, eu comprei um e o Michel o outro. Assombrado com a possibilidade de haver outros espalhados pela cidade dediquei algumas horas dos dias seguintes a esta busca, e encontrei mais um exemplar, este mais recente.

Já havia ouvido falar desses livros, mas de forma distante, principalmente no texto de Douglas Crimp, *Sobre as Ruínas do Museu* (2005). Mas nunca tinha pensado sobre o assunto ou analisado como aquelas ideias tomavam forma no suporte do livro. Encontrei duas versões em língua portuguesa, uma

publicada em *As Vozes do Silêncio* e outra como o *Museu Imaginário*. Ambas apresentavam textos muito parecidos, mas valorizando pouco as imagens, o ponto fulcral na proposta do ensaísta francês. Somente nos livros encontrados nos sebos de Porto Alegre tinha uma dimensão do projeto teórico ali apresentado.

Voltando para Brasília, minha esposa e eu passamos por São Paulo, para visitarmos a exposição retrospectiva de Marcel Duchamp que aconteceu no MAM em São Paulo. A mostra se intitulava *Marcel Duchamp: Uma Obra que Não é Uma Obra 'de Arte'* e tinha a curadoria de Elena Filipovic. Estavam expostas obras do artista realizadas a partir de 1913, entre originais, réplicas, registros e encenações museológicas. A visita a esta exposição me levantaram diversas questões sobre o

43

que vinha experimentando enquanto curador e artista.

A exposição trazia um recorte significativo da produção do artista, com documentos, anotações e projetos além das obras. A exposição apresentava as obras de Duchamp, trazia à discussão seus processos e conceitos, entretanto não era capaz de esconder as contradições de sua existência. A
44 mostra se afirmava pelas obras expostas, que, por sua vez, negam os aparatos e dispositivos institucionais que a promoviam. De certo, esta é a contradição interna à obra de Duchamp, e sempre podemos nos perguntar se é possível expô-la sem negá-la.

Tanto a visita à exposição de Duchamp, quanto a aquisição do livro de Malraux se juntaram a uma série de inquietações que vinha

cultivando desde o mestrado, que realizei em entre os anos de 2006 e 2008 na Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. Vinha pensando sobre o trabalho de Hans-Ulrich Obrist, principalmente a exposição *Do It*. Uma exposição regida pelo funcionamento das partituras e instruções aplicado às artes visuais. Além do elemento subversivo atinente à filosofia punk. De maneira que tinha um conjunto coerente de problemas conceituais. Um questionamento sobre o funcionamento do museu tradicional e a obra de arte como artefato único.

45

Tendo em vista estas inquietações, em 2010 realizei a exposição *Obra Inventário* no Espaço Cultural Marcantonio Vilaça no TCU em Brasília. Em 2013 elaborei o projeto *Mu.Re – Museu da Rematerialização*, no período em que morei em

Juazeiro do Norte-CE. Estes dois últimos projetos já compreendidos sob a égide de meu programa de pesquisa, como Curadorias Poéticas e Museus Utópicos.



Atila Regiani

The title 'memorial' is displayed in a white, monospaced, typewriter-style font, split across three lines: 'me-', 'mo-', and 'rial'. The text is centered within a solid black rectangular background.

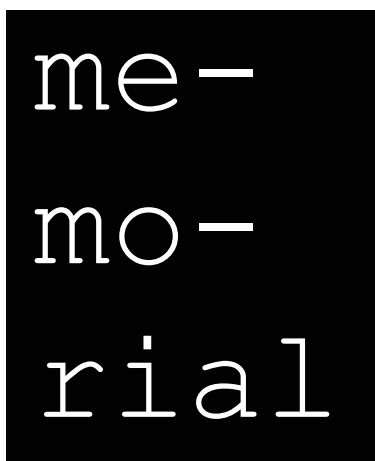


UnB

2017



Atila Regiani



UnB

2017

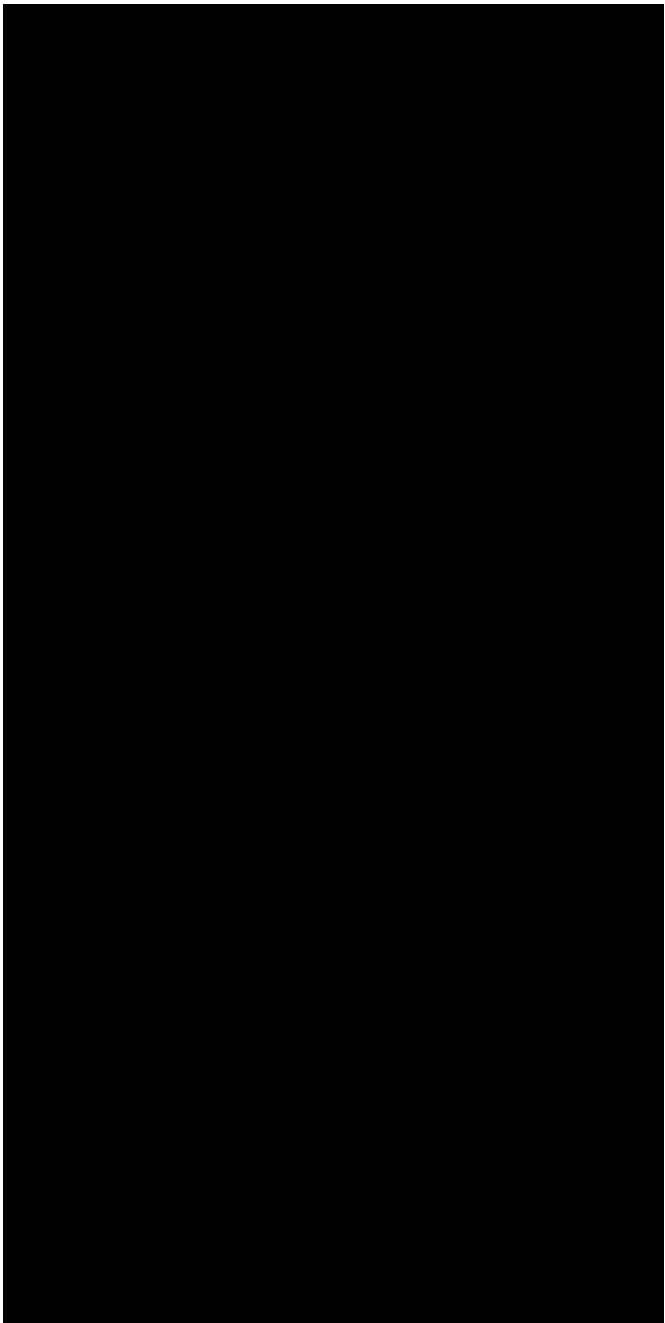


Museus

Utópicos

Curadorias

Poéticas



memo-
rial

7

experiências
culturais

PlayReplay
EmBreve...

Obra Inventário
Mu.Re.



A pesquisa que apresento toma corpo a partir 9
do choque entre o olhar, o conhecer e o fazer. Co-
mento as primeiras experiências curatoriais, ainda
oriundas de demandas emergenciais, que não concebia
como um projeto. Treze anos após estas experiências
percebo a coerência e a insistência de alguns proble-
mas que desenvolveria em um processo de pesquisa
sistematizada durante o doutorado. Hoje analiso que
trajetória artística e curatorial se constrói pela análise
autorreferente dos aspectos do circuito artístico: O
texto em *Arcabouço Férreo* (2004), o espaço institu-
cional em *Estrutura Parasitária* (2005); O tempo e o
espaço de exposição em *EmBreve...* (2007); O tem-
po e o retorno do espectador à galeria em *PlayReplay*

(2008); e o museu em *Obra Inventário* (2010), mais recentemente com *MuRe*, a autoria e o objeto único. De maneira que a tese se constrói em direção a estes questionamentos.

10 O memorial contém duas experiências que julgo mais coerentes no interior da minha pesquisa atual, excluindo outros projetos que fiz em parceria com outros curadores ou cujos objetivos eram determinados por terceiros. Sendo assim destaco a exposição por e-mail *EmBreve* e a exposição *PlayReplay*. Ficaram fora desta lista, mas que identifico a importância para minha trajetória de pesquisa, *1277 Minutos de Arte Efêmera* feita em 2011 na Faculdade Dulcina, Espaço/Tempo, parceria com João Angelini em 2009 realizada no Espaço Piloto da UnB, *A Xilogravura na Literatura de Cordel*, realização com Ruth Sousa em 2011, itinerante por 4 cidades do Distrito Federal, e por fim *Made-Up Memories Corp®*, feita no SESC Crato, em 2012 e no Espaço Piloto da UnB, em 2014. Apesar de não comporem a análise que faço da pesquisa, são produções nas quais pude aprender e encontrar soluções mais eficientes para meu trabalho.

Em 2016, realizei três exposições, *Manual de Sobrevivência das Breves Utopias*, em parceria com a Professora Doutora Grace Freitas, *Entre*, em parceria com o Professor Mestre Gregório Soares, e *Geografia do Athopos*. Todas exposições já aconteceram no

último ano de pesquisa, incorporando aspectos da mesma.

Relatório sobre a intervenção ocorrida na galeria CAL

-15 de setembro a 13 de outubro de 2005-

Uma intervenção com a Estrutura Parasitária aconteceu no centro de Brasília entre os dias 15 de setembro a 13 de outubro de 2005. A pequena edificação foi convidada a parasitar uma galeria de arte que se localizava no local, a Casa da Cultura da América Latina - CAL. Ao início da montagem a estrutura já causou repúdio aos trabalhadores locais, professores, advogados e funcionários públicos que dividiam o prédio durante suas atividades. A pequena parasita, como era de se esperar, não foi aceita naquele ambiente, mas, afinal é para isso que ela é equipada com rodas em sua parte inferior, para se deslocar para um hospedeiro mais receptivo. No entanto, desta vez ela persistiu aos ataques e permaneceu. Com as gambiarras feitas, a água e a luz que antes eram de propriedade do prédio passa a ser disponibilizada para os transeuntes, como guardadores de carros, prostitutas e travestis, além das pessoas comuns que por ali passavam. Após esta constatação a água foi cortada e a eletricidade obstruída pelo síndico do prédio.

Apesar dos percalços a Estrutura Parasitária continuou agindo como uma ponte entre as pessoas que passavam pela rua e o interior do prédio, pois sua presença intrigante chamava a atenção do público, mesmo sem saber que se tratava de um trabalho artístico. A esse respeito o Jornal do Brasil escreveu "mesmo quem não entrar na Casa de Cultura da América Latina será provocado pela exposição. A instalação Estrutura Parasitária, de Atila Regiani e Ruth de Sousa, está na calçada externa da CAL. A obra é um puxadinho móvel. Construído com caixotes e coberto com plástico. Em seu interior há eletricidade, água e um cochinete".

Bem mais que uma edificação móvel, a Estrutura Parasitária é uma construção desconstrutora. Um espaço transitório que pensa a transitoriedade do espaço urbano. Um deslocamento estético e político, um objeto absurdo que ironicamente se impõe aos grandes prédios dos centros urbanos pondo a baixo sua imponência.

Ruth Sousa e Atila Regiani



EmBreve...

14

Em 2007 fiz minhas primeiras experiências em curadoria, quando ainda fazia meu o mestrado em História e Teoria da Arte na Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. Na época cursei diversas disciplinas oferecidas pelo programa de pós-graduação, dentre elas Seminário Temático: Relações Espaço-Obra, Circuitos e Sistemas, com a professora Doutora Regina Melim. Nesta disciplina tive os primeiros contatos com a experimentação poética e crítica em curadoria. Como trabalho final realizei em conjunto com duas colegas, Deborah Bruhel e Alice Viana, a curadoria EmBreve...

EmBreve... foi um projeto curatorial que surgiu como demanda da disciplina, mas também foi o ponto de partida para a reflexão sobre os circuitos e espaços de arte que passaria a pesquisar. A avaliação final da disciplina consistia na curadoria de uma exposição, tendo como foco a discussão acerca do sistema

e circuito de arte contemporânea. Após algumas reuniões percebemos que a construção de uma exposição que refletisse de forma crítica o circuito e os sistemas da arte estava cada vez inviável e o prazo cada vez menor.

O grupo de curadores também tinha dificuldades para se reunir e para elencar um grupo coerente de artistas e obras. Estávamos todos os três deslocados, eu vinha de Brasília, a Deborah de Curitiba e a Alice tinha a graduação em arquitetura. Percebemos que o espaço físico era um complicador, que o tempo impossibilitava as soluções mais simples. Então percebemos que a exposição talvez não pudesse acontecer. E isso passou a ser encarado como uma solução para os problemas. Passamos a pensar em uma exposição que não iria acontecer, um evento que não ocuparia um espaço, mas que pudesse se estender pelos nossos espaços e intervalos geográficos. 15

Nessa mesma época eu vinha passando por dificuldades em instalar o telefone na quitinete que alugava. Após constantes ligações para a companhia telefônica, eles sempre me garantiam que amanhã o técnico me visitaria. Durante vários dias esperei por este técnico, que sempre, ao final do dia, renovava sua promessa que no dia seguinte me visitariam.

Dessa forma elaboramos a exposição *Em-Breve...* um projeto curatorial que dialogava com as nossas impossibilidades e projetava uma leitura crítica sobre o sistema e circuito da arte. A exposição aconteceria “amanhã”, entretanto o “amanhã das companhias telefônicas”, este futuro sempre renovável. O espaço seria o intervalo entre um dia e outro. Aos artistas foi enviado um e-mail convite, que explicava o

projeto e os convidava. O parágrafo inicial do e-mail segue abaixo:

Inserida nas discussões contemporâneas sobre o papel da curadoria e o espaço da arte, a exposição EMBREVE propõe “uma condição singular de espaço e tempo”, onde o espaço se converte em tempo e o tempo se prolonga ao infinito. O evento acontecerá amanhã, e ao artista será oferecido este intervalo lógico entre um dia e outro. No entanto, este dia está constantemente por vir. Pode-se ler “amanhã” como “nunca hoje”:

Sempre amanhã = Nunca hoje
(SA = NH)

16

Diversos artistas responderam ao e-mail, incluindo o pioneiro da arte-correio no Brasil, Paulo Bruscky. A exposição passou a acontecer como uma corrente de e-mail, circulando pelas caixas postais virtuais dos contatos de todos que faziam parte de um grupo pequeno, que incluía os três curadores e alguns artistas e crescia exponencialmente conforme se prolongava. O e-mail circulava como um convite sempre aberto e uma exposição sempre crescente. Assumia o formato das correntes, constantes na internet, que trazem mensagens positivas, solicitação de participação política, oferecendo serviços ou transmitindo arquivos maliciosos (vírus) para quem os responde. A exposição congrega a virtualidade de seu meio com a virtualidade de seu acontecimento.

Entendendo que o espaço de circulação seria

este, já em uso com outras funções, assimila suas propriedades e se distende pelas características do território virtual. Nesse sentido se aproximava dos trabalhos de arte correio ou algumas experimentações de circuito que ocorreram nas décadas de 1960 e 70. A aproximação entre a exposição EmBreve e a arte correio se dá pela compreensão da autonomia dos processos de circulação como uma alternativa às demandas políticas e econômicas das instituições. Os artistas que participavam das diversas vertentes da arte correio nas décadas de 1960 e 70 chamavam seu meio de circulação postal de ‘rede’. Tem um número sempre crescente de colaboradores, em um processo quase sempre democrático e participativo. No caso de dois exemplos, dentre as muitas práticas da arte correio, o Postal Móvel e o Envelope em Circulação, as obras transitam por diversos lugares do mundo, passam pelas mãos de várias pessoas e voltam para seus donos. Paulo Bruscky analisa que “o correio é usado como veículo, como meio e como fim, fazendo parte/ sendo a própria obra” (BRUSCKY, 2006, 375).

17

A exposição que propusemos se apresentava como uma retomada do pensamento em fluxo, em movimento da arte correio. Assimilava a velocidade e a possibilidade de reprodução perpétua dos meios digitais. Muitos trabalhos foram feitos em função do convite, assimilando o espaço e o tempo de exposição. Destaco a participação de Michel Zózimo, artista de Porto Alegre, que reclama do tempo exíguo e propõe que só poderá enviar os títulos nesse intervalo. Mariza Weber de Curitiba envia sua coleção de palavras, Paulo Bruscky um poema sobre a exposição. Também são inseridas as recusas, críticas, comentários e textos críticos que surgiram espontaneamente no decorrer

da exposição. Renata Azambuja de Brasília e Atháide Rodrigues de Porto Alegre escrevem um comentário sobre a exposição. Tony Camargo critica a proposta e diz que desconfia de sua eficácia.

A exposição se dá por um processo incessante e perpétuo de circulação, assimilando as características de seu meio. Se projetando em um espaço e tempo infinitos de troca de informação. Assimila também as suas contradições e pluralidades. Em verdade, utiliza o espaço e tempo virtual para pensar as arbitrariedades e ficções impostas e autoimpostas pelo sistema das artes.

EMBREVE um texto

Inserida nas discussões contemporâneas sobre o papel da curadoria e o espaço da arte, a exposição EMBREVE propõe “uma condição singular de espaço e tempo” , onde o espaço se converte em tempo e o tempo se prolonga ao infinito. O evento acontecerá amanhã, e ao artista será oferecido este intervalo lógico entre um dia e outro. No entanto, este dia está constantemente por vir. Pode-se ler “amanhã” como “nunca hoje”:

Sempre amanhã = Nunca hoje (SA = NH)

Constrói-se dessa forma a contradição de um futuro que subtrai o presente, existe um amanhã apesar de hoje. Um “paradoxo de puro devir” , um prolongamento das possibilidades para o infinito.

“Breve uma exposição!” manifesta-se como a sentença que transformará pensamento em matéria. Mas que, desde seu enunciado, já transforma as palavras em possibilidades. “Breve uma Exposição!” gera a transformação sobre o vazio, aquilo que não estava ocupado passa a ser devir de uma ocupação. Em 1969, Robert Barry publica no Art & Project Bulletin #17 “durante a exposição a galeria estará fechada” e em março daquele ano, Barry fecha de fato a Eugenia Butler Gallery por três semanas, e coloca a frente da galeria a mesma frase, instaura-se aí a interdição pela

palavra. "Durante a exposição a galeria estará fechada" ocupa o vazio mudando seus atributos.

A subtração do presente desvela, também, a possibilidade de subtração da matéria. Um processo que se estende eternamente sem nunca começar. Não se trata da exposição como projeto, menos de um processo constante, mas sim de uma exposição como projesso, algum resíduo dialético entre projeto e processo:

pro.je.to

s. m. 1. Plano para a realização de um ato: desígnio, intenção. 2. Redação provisória de qualquer medida (estatuto, lei etc.) 3. Constr. Plano geral de edificação.

pro.ces.so

s. m. 1. Ato de proceder ou de andar. 2. Maneira de operar, resolver ou ensinar; técnica. 3. Dir. Ação, demanda. 4. Dir. Conjunto das peças que servem à instrução do juízo; autos. 5. Conjunto dos papéis relativos a um negócio. 6. Série de fenômenos que apresentam certa unidade. 7. Conjunto de atos por que se realiza uma operação química, farmacêutica, industrial etc. 8. Med. Conjunto de fenômenos evolutivos de um estado mórbido.

Projeto + Processo = Projesso (Pjt + Pcs = Pjs)

Não é um projeto uma vez que e já é um acontecimento e tão pouco um processo, pois ainda não começou.

Nunca começa = Nunca termina (NC = NT)

----- Forwarded message -----
From: pbruscky <pbruscky@terra.com.br>
Date: 03/07/2007 15:06
Subject: Re:convite exposiçãO EMBREVE
To: "deborah.bruel" <deborah.bruel@gmail.com>

E-MAIL ART
ARTE EM TRÂNSITO
ARTE DO MEU TEMPO, TENHO PRESSA
O AMANHÃ TECE HOJE
CONS/CIÊNCIA DO TEMPO
WORK IN PROGRESS
Paulo Bruscky, 2007.

----- Mensagem Original -----

Assunto: Re: um pedido e um convite

De: "michel da Rocha"

Data: Seg, Junho 25, 2007 1:19 pm

Para: "atila ribeiro regiani"

Para - Átila Ribeiro Regiani, Alice Vianna e Deborah Bruel.

Antes de mais de nada, agradeço o convite para participar deste projeto.

estou terminando uma série de trabalhos que podem participar da exposição em breve.

acredito que amanhã, pela parte da manhã, terei terminado.

deste modo, enviarei em breve para vocês.

entretanto, gostaria que vocês escolhessem apenas um dos projetos que tenho.

pela distância e pela praticidade, minha e de vocês, gostaria que tal escolha possa se articular

pelo título do trabalho.

portanto, segue abaixo uma pequena listagem dos títulos e uma breve descrição:

LIVRO DE VENTO - (livro composto de 20 fotografias de vento - vento norte/ brisa/ vento de litoral, entre outros);

LIVRO DE INSTITUIÇÃO - (livro composto de páginas roubadas de livros de presença de exposições artísticas);

FAZER NÃO-MANUAL - (série de fotografias em que pessoas fazem com os pés - aquilo que poderiam fazer com as mãos)

VIOLÊNCIA DOMÉSTICA - (série de desenhos que retratam alguns acidentes domésticos);

MEDINDO A ALTURA QUE VAI DO CHÃO ATÉ O CÉU (série de fotografias);

CERTIDÃO DE BATISMO (ação - venda de certificados de batismo da IGREJA SEM CRISTO - "onde o aleijado não caminha, o cego não enxerga e o que é morto assim permanece")

aguardo retorno!

michel Zózimo

Em 26/07/07, Tony Camargo <tonycamargo@hotmail.com > escreveu:

oi debora.

sinceramente...

o texto está muuuuuuuito confuso.

não entendi quase nada.

temo q seja algo que fique mesmo apenas na divagação.

lembramos q analisando não só este exemplo citado no texto, mas várias outras operações conceituais já marcadas contextualmente na história da arte moderna, como duchamp, yves klein, john cage, kosut, buren, burgin e outros, vemos q foram atitudes efetivas na problematização da linguagem nas artes visuais. Pra isso a operação, embora geralmente complexa, é muito clara e concisa.

aliás é justamente nesse tipo de trabalho, pela sua natureza "irreal", que faz-se necessário a clareza.

acho a confusão muito ruim.

pelo texto, esse trabalho realmente não existe. e o pior é que isto - a sua "não existência" - embora professe, não se coloca como questão. Está tudo realmente muito vago, vc deve concordar comigo.

De resto, sobram apenas efeitos verbais. O que também é ruim. pq arte não é trocadilho.

percebo a vontade de se levantar a questão, mas infelizmente há tudo por se feito ainda.

de qualquer maneira, só estou te dizendo isso para tentar te ajudar no trabalho.

fique a vontade para usar meu nome e ou incluir algo meu. claro q dentro do viável.

me diga oq vc acha.

ah, e aproveito para convidar vc pra ir na abertura da minha expo no mac na sexta q vem, dia 3.

avisa os amigos também.

beijo.

Tony







PlayReplay

Artistas

Raquel Nava, Ruth Sousa, Fernanda Mendonça, João Angelini, Matias Monteiro, Luciana Ribeiro, Pollyanna Morgana, Luciana Paiva, Neiliane Araújo, Hiereronimus do Vale, Allan de Lana, Thomas Zefferin e o coletivo formado por Pedro Sangeon, Luis Oliviere e

Adriana Cascaes.

A exposição PlayReplay aconteceu no espaço Cultural Marcantonio Vilaça no TCU em Brasília no ano de 2008. Reunia a produção de jovens artistas da cidade sob o tema do jogo e da brincadeira. O jogo ou a brincadeira apareciam como tema das obras, mas também, como processo ou forma. Admitindo uma variedade de relações entre forma/processo/conteúdo encontrada em minha pesquisa prévia que reconhecia esta questão em distintas de tempos diversos como *Jogos Infantis* de Bruegel, a produção artística de Marcel Duchamp, nos objetos Fluxus, em obras do neoconcretismo brasileiro como *Bichos* de Lygia Clark ou o *Parangolé* de Oiticica, na apropriação de seus elementos feita por Cildo Meireles em *Dados* ou por Waltercio Cladas como *Dado No Gelo* ou na poesia de Stephane Mallarmé *Um Lance de Dados Jamais Abolirá o Acaso*, dentre outros.

Bem mais que pensar este tema, tinha como meta uma reflexão sobre a transformação de ideias identificadas na produção dos artistas em uma forma/processo coerentes com estes conceitos. Meu desafio, como curador era entender como a exposição mesma se tornaria uma forma pensante, como é a obra de arte.

Me concentrei nos aspectos macroestruturais de uma exposição: como ocupar o espaço e como transformar o tempo. De fato, este é, também, um pensamento ligado ao tema, pois o jogo e a brincadeira têm como característica a suspensão do espaço/tempo a partir de elementos mínimos como um risco de giz ou um comando vocal. Me interessava pelas relações entre tempo e repetição que encontrei na análise da relação entre a obra Duchamp e o jogo de xadrez. A relação espaço/tempo se converte na relação movimento e repetição. E pensava a exposição como o conjunto de questões que surgiam junto ao percurso da vista, mas também, intentava a criação de momentos de retorno à mostra. Dessa forma o tempo da exposição era multiplicado. Em um primeiro momento, pelo que chamei de Play, que se apresentava de forma estável, durante o período da mostra. Em depois, o que chamei de Replay, que convidava o espectador a retorna ao espaço de exposição várias vezes.

O conceito de efeito replay retirei de uma experiência lúdica que vivi com um amigo que é designer de jogos eletrônicos. Certa vez, ao visita-lo, jogávamos videogame, quando ele me explicou que jogar um videogame mais de uma vez era uma diretriz prevista pelos seus programadores, o que se chamava

efeito replay. Inicialmente um jogo, assim como um filme, ou um livro apresenta uma narrativa fechada com início meio e fim. As repetições são esperadas uma vez que estimulam o prazer dos jogadores, espectadores ou leitores. Mas no videogame, existe um recurso narrativo, específico de seu meio, pois os jogos eletrônicos são narrativas interativas, o jogador controla o personagem. O programador pode desenvolver diferentes linhas de narrativa de acordo com a habilidade ou o acúmulo de experiência do jogador. Possibilitando novos caminhos, poderes para o personagem ou finais para a história. As alternativas à primeira vez que o jogo é jogado se chamam efeito replay. Os artistas eram selecionados por obras já feitas e expostas em outras mostras, e também foi lançado o desafio que realizassem uma segunda obra, que aconteceria durante o período da exposição – play/replay.

29

O jogo inicia-se e, em determinado momento, “acabou”. Joga-se até que se chegue a um certo fim. Enquanto está decorrendo tudo é movimento, mudança, alternância, sucessão, associação, separação. (HUIZINGA, 2010, p.12)

Como me propus a pensar os elementos da exposição em função do tema/conceito, escrevi dois textos curatoriais. Um se apresentava ao início da galeria, como de praxe, e outro que se estendia por todas as salas na forma de uma linha. O segundo texto se configurava como um ‘texto jogo’ a ser percorrido em outro tempo de leitura. Apresentava diversas referências e citações provenientes da minha pesquisa e da pesquisa dos artistas. Tratava-se de um texto constru-

ído com os artistas e que se relacionava com as obras expostas. Ele foi concebido a partir da escrita fragmentária de Walter Benjamin no livro das Passagens, como um agrupamento de citações. Também um texto de Paulo Silveira para a exposição de bolso Amor com curadoria de Regina Melin.

Participaram da exposição os artistas Raquel Nava, Ruth Sousa, Fernanda Mendonça, João Angelini, Matias Monteiro, Luciana Ribeiro, Pollyanna Morgana, Luciana Paiva, Neiliane Araújo, Hieronimus do Vale, Allan de Lana, Thomas Zefferin e o coletivo formado por Pedro Sangeon, Luis Oliviere e Adriana Cascaes. Quando a exposição inaugurou se apresentavam 14 obras, ao seu final, totalizavam 20. Algumas obras como Animação Ambiental de Luciana Paiva e João Angelini acontecia de forma contínua no período da mostra, exigindo a participação constante do público e sua atualização frequente. Outros artistas propuseram obras que aconteciam fora do espaço de exposição, Raquel Nava fez uma plantação de algodão doce no Eixo Sul, importante via de Brasília. Hieronimus do Vale imprimiu cartões postais adulterados da paisagem da Capital.

Com o tema arte/jogo e brincadeira aproveitei para experimentar os a relação entre forma/processo e conteúdo. Buscando a confluência entre os processos curatoriais e o conteúdo da mostra. A ocupação foi pensada em função da própria temporalidade e espacialidade características do jogo. Fruto da junção entre arte/jogo e os ritos como aponta Hui-zinga, mas também a abertura e a liberdade característica da brincadeira, como uma suspensão do calen-

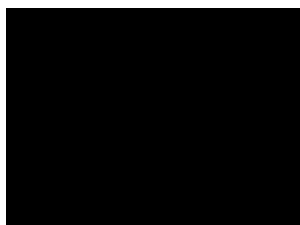
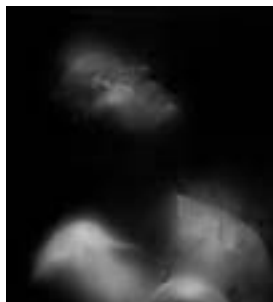
dário como analisa Agambem. Recorri à narrativa dos videogames, mas também ao tempo e reversão territorial característico das brincadeiras. Os brinquedos e os jogos aparecem como uma possibilidade de pensar a forma e o tempo da exposição, bem como torcer a ficção expositiva em razão das ficções provisórias da brincadeira. O tempo se alastra e ramifica, retorna e reinicia, o espaço se espalha e se dobra.

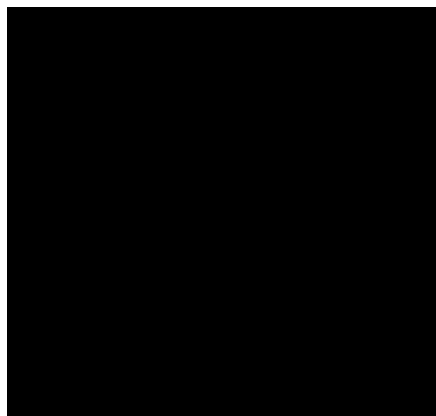
1277 minutos de arte Efêmera

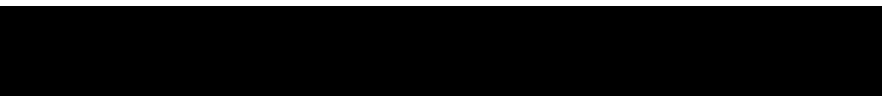
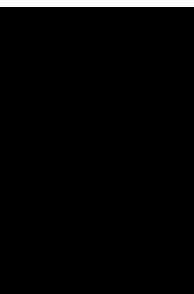
Entre as 18 horas do dia onze de junho de 2010 e as 15 horas e 17 minutos do dia doze de Junho de 2010 ocorreram, na Faculdade de Artes Dulcina de Moraes e em sua cercanias, os 1277 Minutos de Arte Efêmera. Evento constituído de obras de artes plásticas, dança, música, performances, intervenções no cotidiano e peças de teatro. A complexidade das relações sociais e políticas foi radicalmente abalada pela tensão entre o ordinário e o absurdo, entre a ironia e a crítica, entre o sonho e a vigília. Tensão nem sempre mediada por palcos, molduras, ou paredes, ações que iam ao encontro do público. As únicas balizas para estas experiências foram sua própria efemeridade.

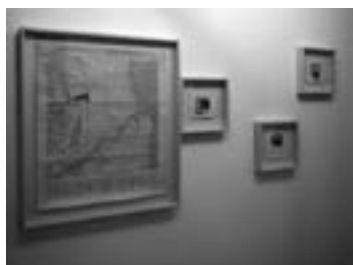
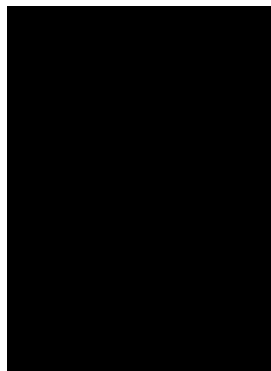
32

O tempo guiou e demarcou este evento, em sua divisão e suas subdivisões, remetendo aos paradoxos estoicos que compreendiam que o intervalo entre um instante e outro é impercorrível, recaindo em infinitas divisões. As 40 ações, obras e proposições se realizaram na sucessão de tempos, no intervalo entre um dia e outro, entre as 21 horas, entre os 1277 minutos, entre os 76620 segundos. Gerando uma zona de suspensão, de descontinuidade do tempo. Gerando tempos múltiplos, que se encontram, que se convergem ou que se repelem. O que torna possível pensar que as 40 ações, obras e proposições abarcam um tempo maior que os 1277 minutos, e que no interior desse intervalo existam outros intervalos, ínfimos e fugidios ou mesmo duradouros e prolongados. O desafio lançado ao espectador foi como localizar-se na heterogeneidade das relações temporais.









Geografia do Atopos

Artistas

Gregório Soares
e Thales Noor

37

Atopos diz respeito à falta de discurso, ao inclassificável, estranho e imprevisto, sem ‘topos’. Uma geografia do atopos se trata, portanto, de uma análise, ainda sem discurso, de um espaço, sem espaço. De uma busca pelas palavras inexistente para classificações impossíveis, em um espaço de fuga, um espaço nômade. A própria classificação se torna o lugar de crise da palavra indizível. O tatear do espaço ainda sem nome se converte no exercício da cartografia, tal qual era praticado em seus primórdios, como exploração, descobrimento, fuga do estabelecido. Uma exposição experimento, que se reordena em busca dos espaços imprevistos, que incorpora a impossibilidade como matéria prima.

A mostra marca a parceria de Gregório Soares e Thales Noor, reunidos por um projeto poético

que propõe a problematização do espaço, território e classificações. Composta por obras individuais, realizadas anteriormente ou criadas para a exposição e obras construídas pela parceria entre ambos. Os artistas optaram por não marcar a autoria das obras, tornando o vínculo de filiação um problema para o espectador. Os pequenos gestos poéticos demarcam uma problematização da própria subjetividade, não mais centrada na busca pela permanência de si, mas pelo patente abandono de seus limites e o surgimento de algo inesperado, uma tentativa de habitar as fronteiras. Não apenas atravessar os limites, nem somente perceber que eles são ilusórios, mas a conflagração da passagem em um exercício poético. Em um jogo em que se preserva a individualidade, mesmo que não anunciada, mas ao mesmo tempo a expande. A mostra busca tomar a geografia como poética, explora as relações de habitação, deslocamentos, atravessamento de fronteiras e de negociações constantes.

A justaposição das obras isoladas e a construção de amalgamas faz surgir uma percepção geral da mostra como algo que se realiza nos espaços de avizinhamento, os espaços 'entre'. Formada por territórios autônomos, separados, fronteiricos, mas que são compreendidos como um conjunto coeso. Um pensamento arquipelágico, como argumenta Edouard Glissant a "mudança por meio do intercâmbio com o outro, sem perder nem iludir a minha noção do eu". Os arquipélagos, assim como as constelações, se apresentam como uma trama conceitual, mas também como um tema recorrente nas obras. A correlação entre a vista aérea, que nos permite observar um conjunto de ilhas como um arquipélago, ou o dis-

tanciamento astrológico, que nos permite entender um conjunto de estrelas como uma constelação, torna possível reconhecer espaços separados como algo único, agrupados pelo desejo, mas também, por certa identidade compartilhada ou construída. A exposição se erige por desejos moventes que lançam o olhar e o corpo para concepções diversas de nomadismo. Um deles, fruto da relação corpórea com a paisagem, que a penetra, que a desafia pela sua presença física em movimento, caminhante, que torna desconhecido o espaço familiar da contemplação distanciada. Outro nomadismo que se lança rumo aos espaços ínfimos da percepção do ordinário, a conversão das pequenas rupturas nas paredes e chãos dos espaços públicos ou domésticos em planos cartográficos ou cósmicos.

Sempre existiu um vínculo entre as artes visuais e a geografia, a própria cartografia se constitui pela parceria com artistas. Entretanto, a pelo menos um século e meio, este se torna reflexivo e autocrítico, tanto das artes, quanto da sociedade, do espaço e dos territórios. Passa a apontar para a supressão dos distanciamentos, a abertura do espaço para a experiência sensível e a multiplicação dos caminhos, em processos políticos e poéticos que visam problematizar as relações entre as pessoas e os espaços. Aspectos que são observados na prática da flanagem, no século XIX, nas psicogeografias e na land art, nas décadas de 1960 e 70, ou no atual debate sobre as geopoéticas. A ruptura entre o enquadramento e a paisagem já estava presente na pintura romântica de Turner ou Constable e ocupa uma posição central na revolução impressionista, com a pintura ao ar livre. Thales Noor em seu processo de ocupar o interior das paisagens se

aproxima do espírito romântico pela busca de emoções novas, que conduziu artistas a viagens exóticas por terras estrangeiras, também se vincula com artistas que modificam a paisagem como Robert Smithson, Richard Long ou Nelson Felix. Gregório Soares, na realização de uma jornada para o interior secreto e profundo dos espaços cotidianos faz eco na compreensão de Walter Benjamin, que propõe a flanagem em ambientes internos, entende o espaço doméstico como a paisagem urbana. “É assim o flaneur passeia em seu quarto”. Da mesma maneira que artistas conceituais se ocuparam de registrar pequenos gestos, objetos e percepções cotidianas como Ed Ruscha, o grupo Fluxus, Bruce Nauman, Paulo Bruscky, dentre outros.

40 A cartografia é destituída de seu valor documental, mantido pelas relações matemáticas da escala ou pelos contratos de fidelidade. Os mapas não mais localizam ou fazem localizar, mas desorientam a percepção para a fuga do comum, a investigação de um espaço estranho, formado pela sobreposição de um olhar que busca as profundezas abismais do extremamente conhecido, e outro que busca tocar as superfícies daquilo que é largamente longínquo. A negociação desses olhares não é uma relação matemática de igualdade, uma média aritmética, mas a conciliação de espaços impossíveis, advindos da própria distorção de percepções excessivamente próximas ou distantes. A exposição se converte em um exercício de cartografia poética, o espaço de exposição como mapa, e o mapa como tema e elo de ligação entre as obras. Assim como o paradoxo proposto por Borges, um mapa do império com o tamanho de uma cidade, trata-se de

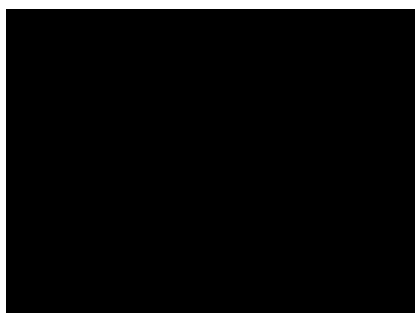
uma carta geográfica cujo interior é formado por outros mapas, ou a cartografia, não de territórios, mas de outras cartas. Estas por sua vez não se referem a territórios, são ilegíveis ou pouco confiáveis, destituídas de suas funções primárias. Hora formadas por similitudes frágeis (rachaduras ou reparos nas paredes), por vezes obsoletas, ou sofrem interferências que atrapalham sua boa leitura. Mesmo a óbvia compreensão de que os mapas são, por si, ‘indicadores de caminhos diversos’ é sobrepujada pela apresentação de cartas geográficas do avesso. Mapas que se sobrepõem naquilo que não informam, suas marcas e manchas do tempo, identificações, carimbos e registros. Mapas que se fecham a leitura científica e se abrem à poética. Como a imagem proposta por Lewis Carroll em “Caça ao Snark”, em cujo mapa entregue aos navegantes representava apenas o mar, “sem o mínimo vestígio de terra”. Mapas poéticos que se avizinham dos propostos por Alighiero e Boetti (1940 - 1994), Joaquín Torres-García (1874-1949) , por Guy Debord (1931-1994) e os Situacionistas, Adriana Varejão (1964 -), Anna Bella Geiger (1933 -), Rivane Neuenschwander (1967 -), Jorge Macchi (1963 -) dentre outros.

41

A exposição descortina espaços imprevistos pelas demarcações, aparentemente estáveis, da cartografia. Joga com a geografia, não se submete às suas leis. Desconfia da estabilidade das representações, as submete ao escrutínio de dois olhares, um olhar microscópico e outro telescópico. Nesse esforço de descoberta, traz a compreensão de que os mapas são reflexos do pensamento, “a Geografia da terra é, em última análise, a geografia da mente”. Como analisa Obrist sobre a produção de Boetti, os mapas se

abrem para o futuro, a partir de uma constatação de uma própria efemeridade. Os mapas são o registro da nossa interpretação provisória dos territórios em metamorfose, eles se modificam tanto pela mudança do terreno (rios secam ou transbordam, a paisagem se altera pela ocorrência de vulcões e terremotos), quanto pelas mudanças políticas (bandeiras e fronteiras são revisitas constantemente em função de guerras e revoltas). São fruto de um esforço organizativo, mas tocados pelo caos, uma dialética entre a ordem e a desordem. Se torna possível mover-se no interior do mapa, não pela projeção da viagem, expectativa com o que virá, mas pelo vislumbre do que não se controla, do que trai a boa imagem, daquilo que foge às expectativas e classificações.

42 Trata-se de errância e nomadismo, não de turismo, algo que se confunde por comodidade. O turismo ocupa os lugares demarcados, os horários corretos, as rotas estabelecidas, elimina os conflitos sociais e oferece a experiência como um produto pronto e encerrado em si. Trata-se de uma experiência de controle e poder. Acredita nos mapas, como documentos e delimitadores dos fluxos das vontades e da curiosidade, oferece e entrega uma determinada percepção do espaço. Os dois artistas optam pela crise, pelo desvio e pelo desenraizamento. A ruptura com o que estabiliza, pela compreensão do que permanece, do que se descobre e, sobretudo, do que se transforma. Localizam-se fora da localização, entendem o deslocamento como transformação, como relação e mistura.



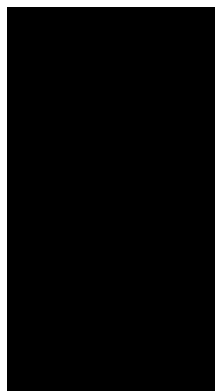
ENTRE

Do dia 20 de outubro ao dia 20 de novembro de 2016 as galerias da Casa de Cultura da América Latina - CAL se convertem em um campo de obra. Uma grande quantidade da terra vermelha, pregos enferrujados, paredes descascadas, chassi de pintura voltados para a parede, amontoados de madeira, inicialmente a descrição parece corresponder a um lugar abandonado ou em construção, mas se refere ao laborioso processo de desconstrução poética da matéria e do espaço. ENTRE reúne trabalhos de César Becker, Gabi, Marcos Antony, Obá e Thiago Pinheiro.

45

curadoria

Atila Regiani e
Gregório Soares





ENTRE

É um esforço das coisas, que pedem, que tendem, que lutam sozinhas. Tudo inclina, tudo é longo, tudo volta constantemente.

Leda Cartum, o porto

48 Uma grande quantidade da terra vermelha, pregos enferrujados, paredes descascadas, chassis de pintura voltados para a parede, amontoados de madeira... inicialmente a descrição parece corresponder a um lugar abandonado ou em obras, mas se refere ao laborioso trabalho de desconstrução poética da matéria e do espaço. Materiais e processos banais ordenados sob novas estratégias, tanto se apresentam como coisas do fluxo ordinário da vida, quanto subvertem as relações espaciais, sociais e políticas. O asséptico espaço de exposição é ocupado pela matéria exterior, mas também pela mesma matéria que o constitui, que o faz se dobrar em um fluxo ambivalente, violentamente extrínseco e inerente a si próprio, criando uma localização que não é nem dentro e nem fora.

ENTRE reúne trabalhos de César Becker, Gabi, Marcos Antony, Obá e Thiago Pinheiro em uma ocupação entrelaçada, a mostra percorre os intervalos dos corpos, o peso da matéria, o vazio, a fricção dos objetos. Além da percepção tátil, ínfima, próxima e

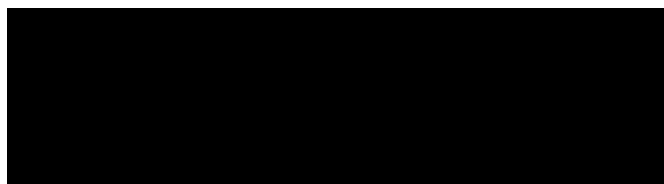
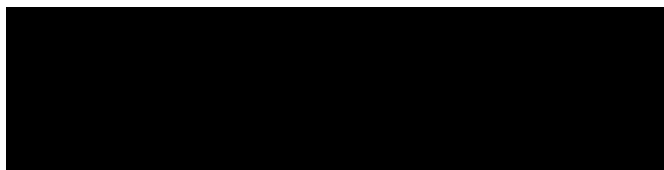
secreta, a exploração dos efêmeros construtos do movimento do corpo em trânsito no interior do espaço, no deslocamento das margens para o centro, do subterrâneo para a superfície, na escavação, na perfuração. Em um jogo multiforme entre o que se oculta e o que se revela, a matéria e o espaço se reinventam.

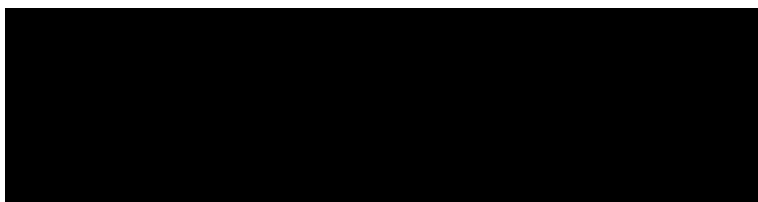
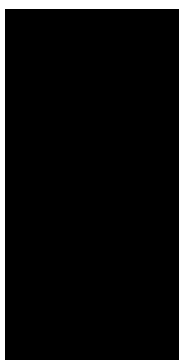
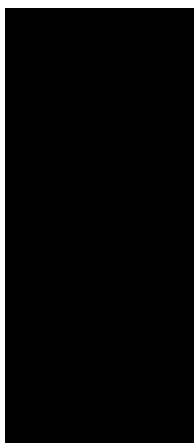
Assim como trabalhos da Arte Povera, da Land Art ou do Neoconcretismo, a utilização da matéria ou do espaço se desdobra em uma compreensão política dos mesmos. Aqui as estratégias e os materiais promovem uma consistente contribuição para a análise do espaço de Brasília, formado também pela relação com o que a cidade esconde ou exclui, não apenas pela sua idealidade racional. Portanto, a investigação matéria/espaço, no interior das galerias, não se fecha em si, mas se abre para a relação com o espaço real que a circunda: a matéria como paisagem e a paisagem como política.

49

Atila Regiani
Gregório Soares







Manual de Sobrevivência de Breves Utopias

Curadores:

Grace de Freitas e Atila Regiani

53

Artistas participantes da amostra:

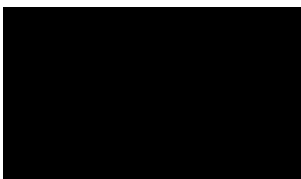
Alcides da Rocha Miranda, Andrea Capi, Atila Regiani, Athos Bulcão, Corpos Informáticos, Douglas Marques de Sá, Elder Rocha, Elyezer Sturm, Gregório Soares, Leo Dexheimer, Maciej Babinski, Marília Rodrigues, Miguel Simão, Nelson Maravalhas, Nivalda Assunção, Oscar Niemeyer, Orlando Luiz, Rubem Valentim, Ruth Sousa, Silvio Zamboni, Stella Maris de Figueiredo e Vicente Martinez.

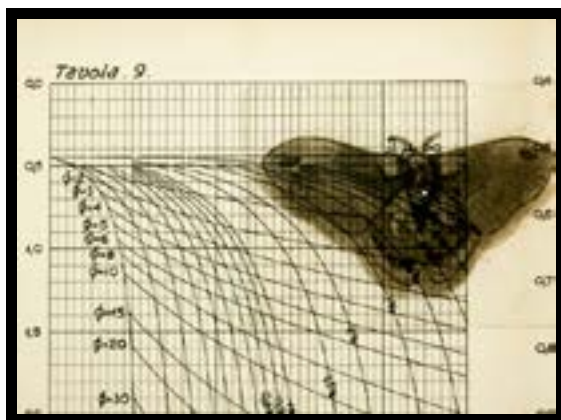
As utopias são quase sempre fugazes, quando não inviáveis. Entretanto, descortinam a possibilidade de outra existência diante da árida realidade social. Lançam-se por espaços inexplorados, mapeando alternativas ao já posto. São a inefável conciliação entre o campo do desejo e o do político, como diz Roland Barthes. A exposição se configura como um inventário de táticas e estratégias de sobrevivência de breves utopias, daquilo que não necessariamente existiu, mas persiste, sem espaço ou nome. Esta mostra intenta pensar a relação entre arte e política na produção de 20 artistas que lecionaram ou ainda lecionam na Universidade de Brasília.

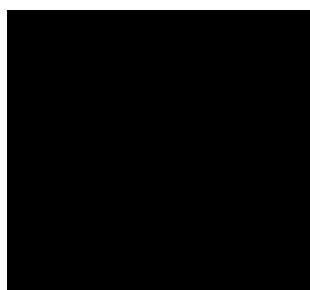
54 A origem do Instituto Central de Artes - ICA (1962) está atrelada a um projeto utópico, assim como Brasília e a própria Universidade. Este projeto entrou em crise dois anos depois de sua criação, com o golpe militar (1964), neste período perde a palavra arte de seu nome, entretanto manteve-se como reminiscência, como resistência de seus ideais amordaçados pela ditadura. A mostra olha para este passado, mas também se abre para o debate da atual situação política brasileira. Tanto histórica como urgente, a política é pensada de forma ampla, incorpora os conteúdos das obras, suas formas e processos e, também, a própria história de Brasília e da Universidade. Coloca-se em jogo a esperança que se projeta, as utopias não continuadas, as não realizadas e a sempre eminente ameaça de distorção distópica.

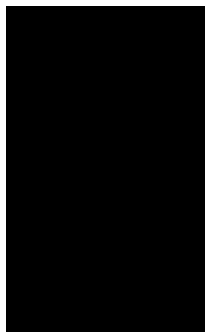
Pensar o político significa compreender que sujeitos são capazes de mudar a forma como o espaço comum é afetado. A obra de arte inscrita no

processo de transformação da realidade tensiona a reflexão estética no cenário social e procura ter um lugar próprio para intervir na transformação coletiva da esfera pública. A pergunta que se impõe é: A arte pode mudar a sociedade? Não, se entendermos por isso os sistemas econômicos e sociais, estruturas e leis. Sim, se entendermos que a sociedade é viva e constituída de práticas sociais e relações humanas. Sendo assim, se a arte é capaz de mudar a vida das pessoas e a forma como se relacionam, ela também é capaz de mudar de forma indireta porém eficaz a sociedade e, em última instância, o sistema. Apenas por meio desta transformação, entendida como humana e social, pode-se conceber a utopia de uma arte e de uma vida verdadeiramente revolucionárias, já que elas próprias são revolucionadas.









Todas as partes da casa se repetem muitas vezes; todo lugar é outro lugar. Não há uma cisterna, um pátio, um bebedouro, uma manjedoura; são catorze [são infinitos]. A Casa é do tamanho do mundo; ou melhor, a casa é o mundo.

Jorge Luis Borges, *A Casa de Astérior*

As coisas, no mundo, apresentam-se de forma desordenada e desprovida de um sentido imanente, entretanto, sua compreensão é forçosamente organizada e categorizada. Tal compreensão inicia-se na língua, que relaciona sons e imagens a aspectos materiais e imateriais, prolonga-se por instituições como os arquivos, as bibliotecas ou os museus. As formas de compreender o mundo revelam-se formas de deslocar seus elementos, formas de suspendê-los do mundo. Criam-se assim, métodos de compreensão e organização, amparados pelo deslocamento e pela abstração, que traduzem matéria, relações e efeitos em conceitos. Assim sendo, os conteúdos dos livros de uma biblioteca são localizados pelo sobrenome de seus autores, por exemplo. Percebe-se, também, que objetos e artefatos distintos são deslocados e agrupados, por mais díspares que sejam, na categoria de obra de arte.

Os acervos, particulares e públicos, cumprem uma função decisiva para a compreensão da obra de arte, destinando-se tanto a agrupá-la, preservá-la e expô-la, quanto a torná-la um conceito, uma abstração, uma representação. Tais processos de ressignificação e de revalorização, aos quais são submetidas as obras, fundam-se na criação de contextos que reordenam suas origens. “O verdadeiro método de tornar as coisas presentes é representá-las em nosso espaço (e não nos representarmos no espaço delas) (BENJAMIN, 2006, 240)”. Esse novo contexto exige o resgate das marcas de seus antigos locais de pertencimento: seu inventário, a demarcação artificial e abstrata de sua origem, a conversão da presença em código, para que, desse modo, o deslocamento seja ilusoriamente natural.

A criação de tais contextos, capazes de redefinir as origens, as funções e os valores de objetos, artefatos ou obras de arte, se torna possível por condições espaciais específicas, construídas em um campo de compreensão do mundo como ideia. Lugares cujas especificidades atuam em um sentido de reordenamento do espaço e do tempo, os esvaziando e aglutinando. Estes espaços são heterotopias:

espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis (FOUCAULT, 2006,413).

Tais espaços atuam de forma decisiva na compreensão do conhecimento, são espaços de descontextualização que aproximam os distantes e, com isso, criam novos espaços e tempos. Os jardins zoológicos ou botânicos, os museus de história, história natural ou de arte e os antigos gabinetes de curiosidades atuam nesse sentido.

62 Não por um acaso, compreender a ideia de mundo, após a conversão do mundo em ideia, pode resultar no desmoronamento de suas estruturas, tal qual se percebe nos paradoxos de sentido. Estes se constroem como proposições que objetivam compreender a realidade, no entanto acabam por questioná-la. Um exemplo é o apólogo de 'Aquiles e a tartaruga' proposto por Zenão de Eléia, Aquiles depois de dar uma vantagem para sua rival em uma corrida, nunca irá alcançá-la, pois o herói grego sempre estará metade do caminho atrás do réptil, na eterna divisão do espaço, no intervalo impercorível.

Jorge Luis Borges conclui que “Zenão é incontestável, a menos que confessemos a idealidade do espaço e do tempo.” De maneira que os paradoxos nascem dentro de um sistema, e pelo reordenamento (e não a negação) de sua lógica questionam este mesmo sistema. Em outro conto, Borges chama este procedimento de labirinto em linha reta: “prometo-lhe este labirinto, que se compõe de uma linha reta que é invisível, incessante”. Talvez a tentativa de compreender a compreensão do mundo resulte na inevitável construção de labirintos, mesmo que em linha reta (a

história do conhecimento, a história da arte, os museus, as bibliotecas, os arquivos, as enciclopédias, etc.).

Borges problematiza tal questão ao sugerir a existência de uma enciclopédia chinesa que classifica os animais segundo uma nova lógica, distante da taxonomia ocidental:

certa enciclopédia chinesa intitulada *Empório Celestial de Conhecimentos Benévolos*. Em suas remotas páginas consta que os animais se dividem em (a) pertencentes ao Imperador, (b) embalsamados, (c) amestrados, (d) leitões, (e) se-reias, (f) fabulosos, (g) cães soltos, (h) incluídos nesta classificação, (i) que se agitam como loucos, (j) inumeráveis (k) desenhados com um finíssimo pincel de pêlo de camelo, (l) etcétera, (m) que acabam de quebrar o vaso, (n) que de longe parecem moscas (BORGES, 1999, 94).

63

A lista classificatória de Borges gera vizinhanças estranhas, relações que testam os limites das definições. Relações que só poderiam existir na dimensão vazia da língua.

Talvez porque no seu rastro nascia a suspeita de que há desordem pior que aquela do incongruente e da aproximação do que não convém; seria a desordem que faz cintilar os fragmentos de um grande número de ordens possíveis na dimensão sem lei nem geometria, do heteróclito (FOUCAULT, 2002, prefácio).

Da mesma maneira que o labirinto é a reconstrução do espaço, tornando-o potencialmente infinito por um processo de construção enquanto se caminha, e esta potencialidade se desdobra em um adiamento renovável da solução. Um inventário, por sua vez, é a reordenação de um acervo, e o acervo é a reordenação do mundo. A construção de um acervo ou coleção se dá por um impulso profundo de deslocamento e uma alternativa para a compreensão comum da ordem.

É decisivo na arte de colecionar que o objeto seja desligado de suas funções primitivas, a fim de travar a relação mais íntima que se pode imaginar com aquilo que lhe é semelhante. Esta relação é diametralmente oposta à utilidade e situa-se sob a categoria singular da completude. O que é esta “completude”? É uma grandiosa tentativa de superar o caráter totalmente irracional de sua mera existência através da integração em um sistema histórico novo, criado especialmente para este fim: a coleção. E para o verdadeiro colecionador, cada uma das coisas torna-se neste sistema uma enciclopédia de toda a ciência da época, da paisagem, da indústria, do proprietário do qual provém (BENJAMIN, 2006, 239).

Walter Benjamin comenta que, na organização de uma coleção, sua forma particular de ordenamento exemplifica o mundo, de modo que seu “arranjo está para o ordenamento e a esquematização comum das coisas mais ou menos como a ordem de um dicionário está para a ordem natural (idem)”. A compreensão da compreensão com um dado abstrato e da organiza-

ção como recriação, geram os conceitos que fundam a exposição *Obra Inventário*. A partir da possibilidade de se olhar para as maneiras de definir, agrupar, preservar e expor a obra de arte, propor alternativas para a relação entre a obra e o mundo.

Dentro do Labirinto

A exposição, *Obra Inventário*, toma as próprias instituições como objeto de reflexão, articulando seus processos, conceitos e estruturas como elementos poéticos. Constroem-se, a partir do reordenamento dos espaços institucionalizados, conjuntos móveis, portáteis e lúdicos. Os trabalhos expostos invertem a lógica das instituições, ora tornando-as submissas, ora convertendo-as em obras.

65

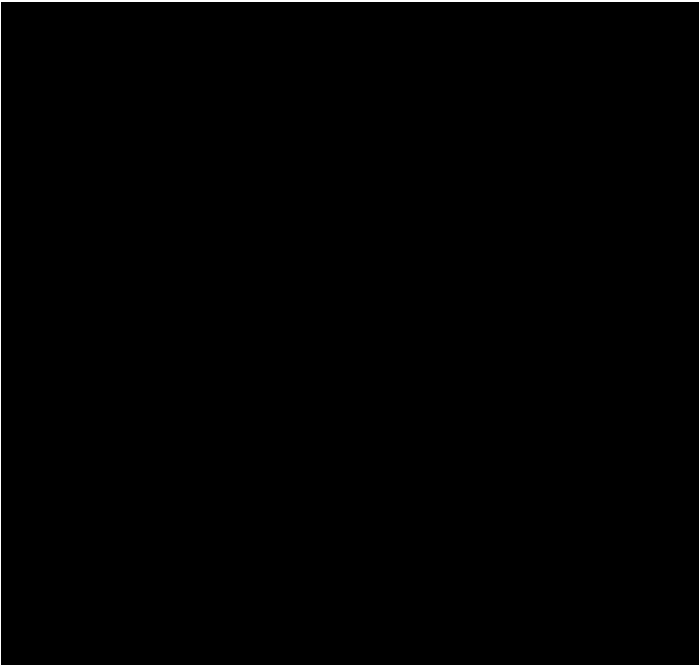
O espaço de exposição divide-se em sete territórios distintos, cada qual gerido por sua própria lógica de ordenação. Espaço de catalogação, como o Arquivo de Emergência de Cristina Ribas; Espaço de organização, como a Biblioteca de Bolso de Luciana Paiva, o Malote de Luana Veiga e VTC (Vídeo nas Trincheiras) Marta Penner; Espaço de legitimação, mesmo que irônico, como o Álbum de C. L. Salvaro; Espaço de atividades políticas, situado na territoria-

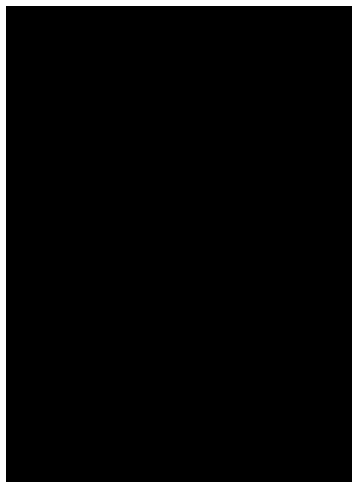
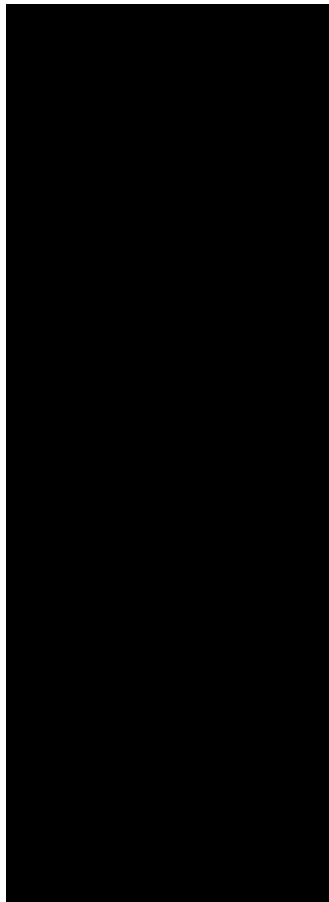
lidade transitória e marginal da arte, como o Museu Portátil de Michel Zóximo, e a Exposição de Bolso de Marcelo Gandhi. O Projeto se prolonga para as atividades educativas (um oitavo território), incluindo o AcervoMiniatura, e a mesa redonda, com a participação dos artistas, um segundo momento.

As Obras retomam questões em voga desde a instauração de instituições legitimadoras da obra de arte, como os salões, os museus e as galerias, processos posteriores a desmaterialização da obra de arte e a intenção de promover sua diluição nas relações cotidianas. Questões como as propostas pelos Salões independentes de Courbet (1855) ou dos artistas impressionistas (1874); as Boîte-en-valise (1941) de Marcel Duchamp; The Frozen Exhibition (1972) de Robert Filliou; O Musée d'Art Moderne, Département des Aigles (1972) de Marcel Broodthaers; Inserções em Circuito Ideológico (1970) de Cildo Meireles; Merzbau (1933) de Kurt Schwitters; Do It! de Hans Urist Obrist.

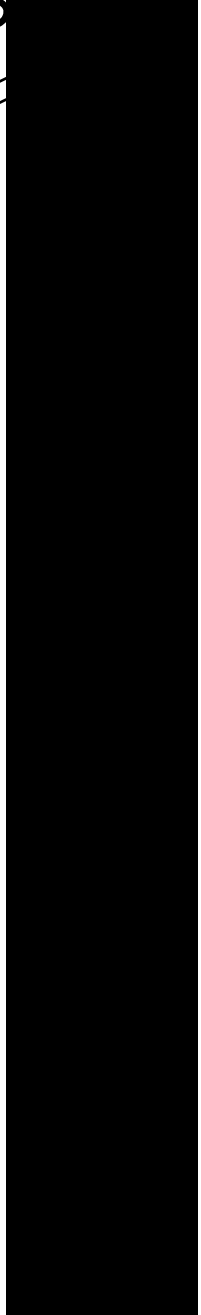
Talvez sejam apenas sete obras, mas talvez sejam infinitas. Cada obra abriga um grupo de obras, ou se abre para possíveis relações de pertencimentos. Cada sala da galeria se difere radicalmente da anterior, a cada etapa do percurso, as relações se expandem para aprofundamentos indefinidos, e adiamentos inevitáveis. Configurando a exposição mesma como um labirinto, que contém outros sete labirintos. Nos quais se aprofundam, prolongam e adiam os percursos pela completa abstração das relações inerentes à arte, pela projeção para relações cotidianas ou pela subversão do valor de institucionalização. Desdobrando-se em

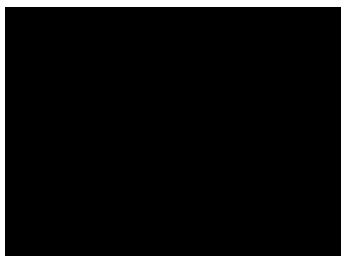
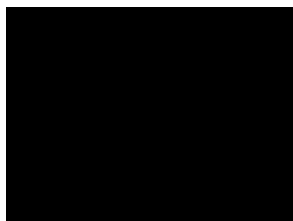
labirintos espaciais e lógicos, que hora se fecham em si mesmos, hora se expandem indefinidamente. Este jogo de espelhos que contempla a relação entre espaços expositivos, dentro de espaços expositivos, a abstração de abstrações, gera o percurso sempre adiável e indefinível. As obras aqui expostas, vinculadas a essa ideia, tornam-se inventários das instituições que as abrigam e das relações que suscitam. Inventariar é construir labirintos.





pratique
plagio





Mu . Re .

Museu

da Re-

mate-

riali-

zação



Mu.Re. é um projeto artístico que adota o formato de museu. Seu acervo está em constante atualização e é composto de obras de arte que podem ser refeitas ou rematerializadas. O Mu.Re. toma o gesto de apropriação, intervenção ou deslocamento destas obras e direciona-o a objetos industriais idênticos, com o intuito de rematerializar reconhecidas obras de arte contemporânea. O acervo imaterial de obras de arte do Mu.Re. subverte ou problematiza a autoria, a aura do objeto artístico e os valores econômicos e históricos atribuídos ao mesmo. O projeto Mu.Re. também pode ser rematerializado, seu caráter é expansivo e prevê a abertura de filiais do Mu.Re. em diversas cidades.

Diretri-
zes para a
formatação
do projeto
Mu.Re. em
sua cidade



- abrigar exclusivamente obras de arte;
- constituir-se de obras refeitas ou rematerializadas;
- nenhuma obra é original;
- todas as obras do Mu.Re. são idênticas às originais,
- todas as obras do Mu.Re são refeitas a partir de obras originais ou de seus registros,
- Os autores das obras originais não são consultados;
- nenhuma obra ou fragmento de obra do Mu.Re está à venda;
- é vetada a cobrança de ingresso nas exposições do Mu.Re;
- qualquer pessoa pode criar uma filial do Mu.Re. em sua cidade;
- caso estas diretrizes não sejam cumpridas, a filial do Mu.Re e todas as exposições de seu acervo não devem ser consideradas integrantes do projeto Mu.Re., mas outro projeto;
- o projeto Mu.Re. é um plágio e também pode ser plagiado.

Museus

Utópicos

Curadorias

Poéticas

Capítulo 01

Atila Regiani

entre o delírio do dogma
e a exatidão estéril das ciências:
o arquivo como utopia



UnB

2017

Neste capítulo discorro sobre o Arquivo, sob a égide do pensamento do filósofo francês Michel Foucault (1926 - 1984): "o sistema que governa a aparição das enunciações". A estruturação conceitual que localiza teórica e politicamente as discussões da tese, mas também lhe sugere uma metodologia. Me amparo na abordagem desconstrutiva do Arquivo, via Jacques Derrida (1930 - 2004), e a proposição de arquivos desconstruídos propriamente, pela incorporação dos processos de montagem presentes na pesquisa de Benjamin e Warburg. Também indico a leitura fragmentária das partes componentes da tese pela análise que Mikhail Bakhtin (1895 - 1975) faz da polifonia. Outra abordagem presente nesta discussão é a dialética entre o excesso e a falta do arquivo, pela análise de Elisabeth Roudinesco, (1946 -) um conceito operatório frequente na prática curatorial. Esta base metodológica se aproxima da minha própria prática curatorial, o que faz pensar a construção da tese como a construção de uma curadoria.

Museus

Utópicos

Curadorias

Poéticas

entre o delírio do dogma
e a exatidão estéril das ciências:


o arquivo como utopia

Atila Regiani

2017

45





**entre o delírio do dogma e a
exatidão estéril das ciencias:
o arquivo como utopia**



capítulo 01:

Su- má- rio

	Lista de figuras	7
1.	entre o delírio do dogma e a exatidão es- téril das ciencias: o arquivo como utopia	13
	1.1.Entrando no Arquivo	16
	1.1.1.Arquivos contemporâneos	40
	1.1.2. Apagamentos	70
	1.1.3. A tensão dialética entre os excessos e as ausências	84
	1.2. Toda paixão tende ao caos	116
	1.2.1. O livro das Passagens	124
	1.2.2. O Atlas Mnemosyne	142
	1.2.3. Montagem e memória	158
	1.3. Síntese 1	165
	Notas	175
	Referências	179



Lista de fi- guras

Figura 01: August Sander. **Pasteleiro** (1928, impresso em 1999). Fonte: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/sander-pastrycook-al00033>

Figura 02: August Sander. **Lutadores de Boxe** (1929, impresso em 1993). Fonte: <http://www.tate.org.uk/search?aid=5319&type=artwork&page=4>

Figura 03: August Sander. **Quebrador de Tijolos** (1928, impresso em 1990). Fonte: <http://www.tate.org.uk/search?aid=5319&type=artwork&page=4>

Figura 04: August Sander. **Circences** (1926–32, impresso em 1990). Fonte: <http://www.tate.org.uk/search?aid=5319&type=artwork&page=4>

Figura 05: August Sander. **Procurador Publico** (1931, impresso em 1990). Fonte: <http://www.tate.org.uk/search?aid=5319&type=artwork&page=4>

ch?aid=5319&type=artwork&page=4

Figura 06: August Sander. **Cegos** (1930, impresso em 1990). Fonte: <http://www.tate.org.uk/search?aid=5319&type=artwork&page=4>

Figura 07: August Sander. **Jovem National Socialista** (1941, impresso em 1990). Fonte: <http://www.tate.org.uk/search?aid=5319&type=artwork&page=4>

Figura 08: Bernd Becher, Hilla Becher. **Estruturas de Casas** (1959-73). Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/127884?locale=en>

Figura 09: Bernd Becher e Hilla Becher. **Caixa d'Água** (1972–2009). Fonte: <https://www.vincentborrelli.com/pages/books/112127/bernd-becher-banham-bernhard-and-hilla-weston-j-naef-reyner/bernd-and-hilla-becher-water-towers-first-printing>

Figura 10, Figura 11, Figura 12: Edward Ruscha, **Vinte e Seis Postos de Gasolina** (1963). Fonte: <http://www.tate.org.uk/about/projects/transforming-artist-books/summaries/edward-ruscha-twentysix-gasoline-stations-1963>

Figura 13: Thomas Hirschhorn, **Restore Now** (2006). Fonte: <http://inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/restore-now/>

Figura 14, Figura 15: Thomas Hirschhorn, **Restore Now** (2006). Fonte: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/arteemcirculacao/archives/000992.html>

Figura 16: Thomas Hirschhorn. **Outgrowth** (2005). Fon-

te: acervo do autor.

Figura 17: Robert Rauschenberg. **Kooning Apagado** (1953). Fonte: <https://www.sfmoma.org/artwork/98.298/essay/erased-de-kooning-drawing/>

Figura 18: Robert Morris. **Ficheiro** (1962). Fonte: <https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource/cXbkeg6/rGGAR5>

Figura 19: Hiroshi Sugimoto. **Movie Theatre-Akron Civic, Ohio** (1980 - 1979). Fonte: <http://www.c4gallery.com/artist/database/hiroshi-sugimoto/movie-theatres-theaters/hiroshi-sugimoto-movie-theatres-theaters.html>

Figura 20: Hiroshi Sugimoto. **Movie Theatre, Canton Palace, Ohio** (1980 -1979). Fonte: <http://www.c4gallery.com/artist/database/hiroshi-sugimoto/movie-theatres-theaters/hiroshi-sugimoto-movie-theatres-theaters.html>

11

Figura 21: Nam June Paik. **Zen for Film**. 1965 fonte: <https://www.moma.org/collection/works/128108?locale=en>

Figura 22: Cildo Meireles. **Babel** (2001). Fonte: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/meireles-babel-t14041>

Figura 23: John Cage. **4'33"** (1952) . Fonte: <https://www.thepiano.sg/piano/read/john-cages-433-defies-silence>

Figura 24: Aby Warburg. **Atlas Mnemosyne** (1927-1929), prancha 22. Fonte: WARBURG, Aby. *L'Atlas Mnemosyne*. Ecarquille, Paris, 2012, p. 91.

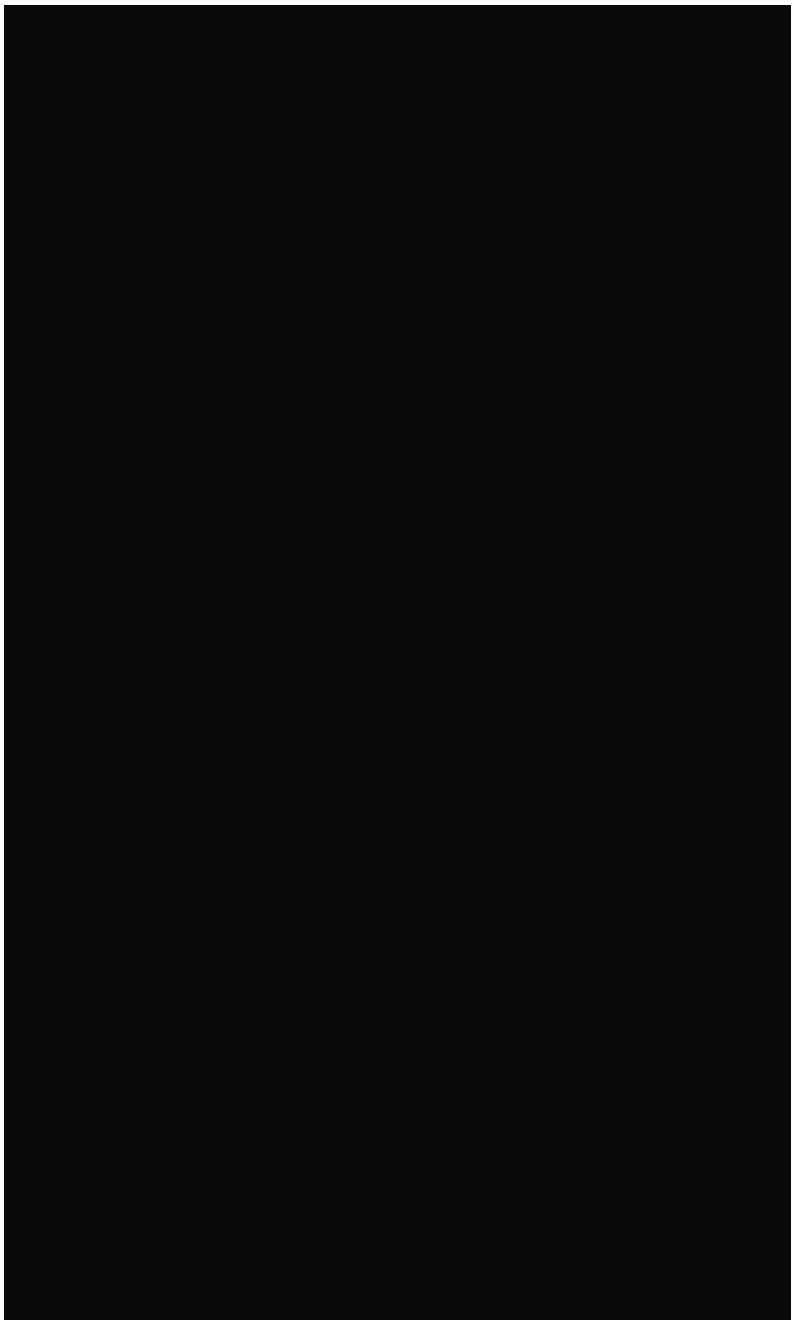
Figura 25: Aby Warburg. **Atlas Mnemosyne** (1927-1929), prancha 01. Fonte: WARBURG, Aby. *L'Atlas Mnemosyne*.

mosyne. Ecarquille, Paris, 2012, p. 71.

Figura 26: Aby Warburg. **Atlas Mnemosyne** (1927-1929), prancha A. Fonte: WARBURG, Aby. L'Atlas Mnemosyne. Ecarquille, Paris, 2012, p. 65.

Figura 27: Mapa do Mundo segundo Hartmann Schedel, Liber Chornicarum, Nuremberg, 1493. Fonte: ECO, Umberto. História das Terras e Lugares Lendários. Rio de Janeiro: Record, 2013. P. 21.

Figura 28: Alighiero Boetti. **Mapa da Mundo** (1989).
Fonte: <https://www.moma.org/rails4/collection/works/80620?locale=en>





Refletir sobre o arquivo hoje é arriscar-se ao apagamento. Qualquer voz lançada a este propósito se perde em meio a abrangente proliferação de vozes que falam sobre o mesmo tema, e, sobretudo, se dilui na diversidade de suas compreensões. Um mosaico que se torna mais complexo com a urgência imposta pela trama das redes de informação recente e sua violenta e silenciosa determinação nos processos políticos, sociais e cotidianos. Assim sendo, ou se assume o risco de apagar-se em meio a amplidão e multiplicidade de vozes, ou se assume que estas, da maneira como se apresentam, são insuficientes para se compreender a importância desse conceito na arte e na curadoria con-

temporânea. Refletir sobre o arquivo, hoje, se torna uma resistência ao apagamento.

Resistir ao apagamento é, em um mesmo lance, afirmar o arquivo e negar as determinações arquivísticas. Não se busca silenciar a multiplicidade de vozes, ou aceitar e buscar uma voz única, mas propor uma síntese crítica em sua gênese. Trata-se de garantir a diversidade, em razão de uma voz unificadora e determinante. Destruir o arquivo como 'leis já postas' (monofônica), e inventar novas leis, assumindo o caráter inacabado do arquivo (polifônica). Resistir ao apagamento é afirmar que a multiplicidade de vozes não representa a necessidade de silêncio, tão pouco, que a contradição das vozes dissonantes torna presumível sua anulação.

Refletir sobre o arquivo é afirmá-lo, impor sua ordem, e contestá-lo, negar sua ordem. O pensamento se constrói na tensão dialética entre a ordem e a desordem. Ambos os extremos apresentam um princípio de negação do arquivo, só é possível pensá-lo na interseção entre a ordem excessiva e a ordem ausente. Nestes extremos se fundam dois regimes de ilegibilidade: o acúmulo de tudo e a escassez de qualquer regra. A historiadora e psicanalista Elisabeth Roudinesco faz no livro *A Análise e o Arquivo*, atenta que o excesso de arquivo pode ser tão nocivo para o

conceito de arquivo quanto sua falta. Esta relação conduz à redução do arquivo à ausência de regras, que se desdobra na fantasia, ou sua hipérbole que compreende a história sem espaço para a criação, sem imaginação, espelho de si mesma como diz Roudinesco. Destarte esta reflexão sobre o arquivo se conduz pela desconfiança e compreende o desarquivamento e o anarquivismo (Derrida), não busca somente a compreensão do conceito, mas pensar seus limites.





figura 02



figura 03

figura 05



figura 04



figura 06



figura 07







figura 08





figura 10





figura 11

figura 12

Figura 01: August Sander. **Pasteleiro** (1928, impresso em 1999).

Figura 02: August Sander. **Lutadores de Boxe** (1929, impresso em 1993).

Figura 03: August Sander. **Quebrador de Tijolos** (1928, impresso em 1990).

Figura 04: August Sander. **Circences** (1926–32, impresso em 1990).

Figura 05: August Sander. **Procurador Publico** (1931, impresso em 1990).

Figura 06: August Sander. **Cegos** (1930, impresso em 1990).

Figura 07: August Sander. **Jovem National Socialista** (1941, impresso em 1990).

Figura 08: Bernd Becher, Hilla Becher. **Estruturas de Casas** (1959-73).

Figura 09: Bernd Becher e Hilla Becher. **Caixa d'Água** (1972–2009).

1.1. Entrando no Arquivo

27

O conceito de arquivo sofre de um excessivo debate nas artes visuais recentemente. Trata-se de uma reverberação das pesquisas dos historiadores e críticos de arte Hal Foster (1955 -), Benjamin Buchloh (1941 -), Georges Didi-Huberman (1953 -), dentre outros que vem se debruçando sobre este conceito nos últimos 20 anos. As bases para uma análise crítica do arquivo surgem com o livro *Arqueologia do Saber* (1969) do filósofo francês Michael Foucault (1926 - 1984), mas também se reforçam com a análise feita pelo filósofo Jacques Derrida (1930 - 2004) em

Mal de Arquivo (1995). Há também um retorno às pesquisas do pensador alemão Walter Benjamin (1892 – 1940), principalmente o livro das *Passagens*, e o historiador da arte Aby Warburg (1866 – 1929) com o *Atlas Mnemosyne*, ambas realizadas na primeira metade do século XX. De certo, esta aproximação ocorre em consonância com a atividade artística crítica às instituições nas décadas de 1960/70, e sobretudo ao que a pesquisadora espanhola Anna Maria Guasch (1965 -) identifica como o paradigma do arquivo na arte de vanguarda e contemporânea. Obras de arte que pensam a lógica do arquivo por diversas estratégias, formais, estruturais, processuais e/ou conceituais.

28

tanto quando se faz referência à arquitetura do arquivo (ou complexo físico de informação) como à lógica do arquivo enquanto matriz conceitual de citações e justaposições, os materiais da obra de arte enquanto arquivo podem ser ou encontrados (imagens, objetos e textos) ou antes construídos, públicos e ao mesmo tempo privados, reais e também fictícios ou virtuais (GUASCH, 2013: p. 238).

Guasch faz um amplo panorama da relação entre arte e arquivo, a pesquisadora espanhola propõe que se refere a um campo específico e coerentes de discussão. Algo que se sobressai a divisão da história da arte, já prenunciada por Benjamin na análise que faz sobre a reproduzibilidade, a

partir de dois impulsos: um que se dirige à arte como objeto único, irreversível e aurático, e outro que se orienta para o objeto múltiplo, reversível e destituído da aura. Apesar de identificar duas correntes determinantes na arte do século XX, a pesquisadora argumenta que essa classificação não esgota a complexidade das categorias e experimentações, propondo que o paradigma do arquivo se lança a questões que se diferem das abordadas exclusivamente pelos outros paradigmas. Guasch recorre a uma definição proposta por Benjamin Buchloh, na qual compreende que o paradigma do arquivo se constrói como uma “estética da organização legal-administrativa”. A utilização dos mecanismos burocráticos, dos processos de classificação, catalogação, organização, bem como a aparência de arquivos. 29

Guasch localiza desde a década de 1960 um influxo de artistas, teóricos e curadores para as discussões oriundas do funcionamento do arquivo. Uma sistemática utilização dos processos e da estética do arquivo com o propósito de pensá-lo ou criticá-lo diretamente: “A consideração da obra de arte *enquanto arquivo* ou *como arquivo*” (GUASCH, 2011, p. 338). As estratégias de utilização dos arquivos são diversas, assim como são variados os usos do arquivo na sociedade e na arte. Estas se dirigem a processos das instituições da arte, como os acervos de museus e galerias, aos protocolos de classificação do próprio cotidiano, às bibliotecas, ao

sistema postal, à segmentação social em raças ou gênero, dentre outras.

Apesar de reconhecer este influxo predominantemente a partir da segunda metade do século passado, Guasch localiza suas raízes ainda no início do mesmo, com a abordagem crítica das vanguardas e a utilização documental da fotografia. Enquanto as vanguardas se dirigiam a uma abordagem crítica das instituições, questionando seus critérios e estruturas, com as atividades do Dadaísmo ou do Surrealismo, por exemplo, a fotografia se lançava em um processo utópico de catalogação do real, cujo resultado não é outro se não a própria desilusão do processo. O teórico francês André Rouillé (1948 -) analisa que na origem da fotografia documental já estabelece uma função arquivística para a mesma, como se a partir desta, fosse possível “erigir um novo inventário do real” (ROUILLÉ, 2005, p.97).

Guasch destaca a importância da catalogação nacional do fotógrafo alemão August Sander (1876 – 1964) para a compreensão da estética do arquivo que viria a se desenvolver durante o século XX. Realizada na década de 1920 Sander se propôs a compreender e classificar toda a população alemã, no projeto *Cidadão do Século XX*¹. Um panorama construído a partir do retrato de um conjunto determinado de pessoas que representariam o conceito.

Um aglomerado de retratos que se pretendiam claros, puros e absolutos, segundo o próprio Sander (Idem, p. 245). O fotógrafo intenta registrar uma totalidade inconstante e com os limites imprecisos, para tanto se impõe uma rigorosa metodologia, na qual divide a população em diversas categorias e subcategorias. Sua meta, não concretizada, era localizar seu quadro taxonômico entre 1500 e 2000 fotografias. Estas se dividiam em sete categorias: agricultores, comerciantes específicos, mulher, classes e profissões (fig.02, 03, 05 e 07), artistas (fig. 04), a cidade e os últimos homens, neste último delineiam as margens da própria sociedade, os loucos, os enfermos, cegos (fig. 06) e mortos.

A fotografia *Pasteleiro* (1928) (fig. 01) pertencente a categoria *Classes e Profissões*, como o que retrata um cozinheiro, (fig. 01) em seu local de trabalho. O personagem olha para o espectador, como se fosse pego em atividade, também denota uma pose para câmera, uma encenação típica do retrato, ao mesmo tempo que representa um recorte no tempo. Sander dialoga com a tradição do retrato da pintura, não apenas representa o retratado, mas o tipifica pela alusão de seu local de trabalho, seus utensílios e a maneira como encara a câmera. A imagem é clara, bem composta e sem ruídos, o que era importante para o fotógrafo, isso corrobora com o objetivo documental do trabalho. O personagem se apresenta encenando, porém com pouca ou

nenhuma expressividade. Os elementos presentes nesta fotografia se repetem em todas as demais que compõem o projeto (fig. 02, 03, 04, 05 e 06) de maneira que a reunião das imagens revela não somente um aglomerado de retratos individuais, mas um único retrato da nação. A justaposição das diversas imagens constrói a fisionomia da Alemanha do início do século.

32 A abordagem enciclopédica o levava a fotografar uma diversidade ampla de personagens, por um longo período, criando tipologias da sociedade. Nesse trabalho, tanto fotográfico, como taxonômico se tornam problemáticos o método de classificação e as categorias classificatórias, nelas se apresentam a determinação social, que rege a construção dos arquivos. As ordens já estabelecidas pela sociedade, a corroboração de segmentos específicos. Determina-se, então, o que deve ser visto, como deve ser visto e, sobretudo, o que deve ser esquecido.

O arquivo fotográfico de Sander tem o propósito tanto de localizar, reconhecer, registrar quanto de ordenar o mundo ao seu redor, ou melhor, impor uma ordem específica. Suas categorias corroboram para a compreensão positiva da ordem já existente na sociedade. Sander, em seu registro utópico, apenas confirma as classificações existentes. Nesse sentido, pensar o trabalho de Sander por um

princípio arquivístico, é submetê-lo à crítica ao arquivo realizada por Foucault e cabe citá-lo:

essas regras não se impõem do exterior aos elementos que elas correlacionam; estão inseridas no que ligam; e se não se modificam com o menor dentre eles, os modificam, e com eles se transformam em certos limiares decisivos (FOUCAULT, 2009, p.145)

Inferese de Foucault que o arquivo é reconhecido nos processos de acumulação, de seleção, e aproximação dos elementos, não apenas em uma classificação específica. As classificações não existem isentas de uma ordem anterior, mas são delineadas por reconhecer o que preexistia à sua constituição. O arquivo trabalha geralmente a favor de ordens que o precedem, ele trabalha para sua manutenção. Benjamin atenta que “nessa tarefa imensa, o autor (Sander) não se comportou como cientista, não se deixou assessorar por teóricos racistas ou por sociólogos, mas partiu, simplesmente, da observação imediata” (BENJAMIN, 1996, p. 103). Mesmo as imagens dos deficientes, cegos e loucos (fig. 06), compõe uma ordem na eminência de sua crise representativa. Sander se colocava em um limite crítico, pois a sociedade alemã, seria representada por outra imagem nas décadas que seguiriam, substituindo a incompletude do re-

trato da sociedade, por um retrato exato, cuja face espelha um ideal de perfeição imposto ideologicamente pelo nazismo.

O desejo totalizante de Sander se desintegra na incompletude, outrossim, se confirma como meta utópica. Todavia, cabe analisar que suas categorias de ordenamento ainda são parte de uma crença na ordem positivista. Sua ampla catalogação se desfigura pela própria incompletude que se apresenta no discurso crítico ao arquivo, e se converte na impossibilidade de conter o todo, ou seja, seu fracasso mantém sua coerência utópica.

34

A pesquisadora britânica Charlotte Cotton (1970 -), analisa que as fotografias de Sander antecipam a fotografia inexpressiva na arte contemporânea. Na década de 1960, a reflexão artística olhava com desconfiança para os arquivos e para as instituições, e dessa desconfiança surge a estética arquivística. Ou seja, o paradigma do arquivo nasce crítico dos processos de arquivamento. Apesar de utilizar a aparência e os processos arquivísticos, os expõem a procedimentos das artes daquele período como a ironia, a tautologia, a indiferença, o paradoxo, o absurdo dentre outros. Estes processos se tornam evidentes no trabalho de artistas conceituais e minimalistas, como Ed Ruscha (1937 -), Hans Peter Feldmann (1941 -), Sol LeWitt (1928 - 2007) e o

casal de artistas alemães, fortemente influenciados pelo trabalho de Sander, Hilla (1934 – 2015) e Brend Becher (1931 – 2007). Os Becher realizam taxonomias, séries enciclopédicas de maneira inexpressiva. Entretanto, pensam a ordem arquivística pelo seu avesso ou melhor, pelo seu potencial poético. Hilda, em entrevista, afirma que “o princípio de catalogação das ciências naturais é, para nós, um princípio artístico”, o que desde já impossibilita qualquer leitura de seus trabalhos como uma utilização do arquivo de forma neutra. A neutralidade e precisão, qualidades inerentes ao bom arquivo, são substituídos pela multiplicidade de sentidos, pela confusão de categorias e pela impossibilidade fixação de uma ordem determinante.

35

Os Becher produzem fotografias preto e branco das estruturas arquitetônicas da década de 1950: *Estruturas de Casas* (fig. 08) e *Caixas D’agua* (fig. 09). A fotografia, assim como no trabalho de Sander, se propõe a uma imparcialidade e objetividade, bem como uma abrangência enciclopédica. Utilizam o enquadramento frontal, e fotografam sempre uma série da mesma categoria. Cotton analisa que as fotos do casal servem a um duplo propósito, o registro histórico, sem nenhum romantismo e o uso de taxonomias. De certo, este processo dialoga com a produção contemporânea do casal, com a seriação e tautologia presentes na arte minimalista e conceitual. A fotografia se reduz ao do-

cumento não dramático ou romântico de uma era marcada pela industrialização e frieza se sua própria arquitetura.

As taxonomias realizadas pelos artistas conceituais e minimalistas não se dirigiam ao propósito positivista e ordenador presente no trabalho de Sander, mas sim ao jogo irônico e anônimo da relação do sujeito contemporâneo com a sociedade e com seus dispositivos de representação. As ordens da existência da obra de arte, sua catalogação, sua preservação e exposição, outrora determinantes, se veem sistematicamente atacadas. O trabalho do casal Becher se afastava visualmente do esperado de uma obra de arte, aproximando-se de revistas imobiliárias ou de catálogos de arquitetura. A arte não apenas pensava a sociedade, mas se mimetizava aos processos de produção e distribuição de bens culturais da era industrial. A mimese se efetiva pelo vocabulário associado à nitidez e objetividade do discurso atrelado à fotografia utilitária. Ao afastar esses códigos da utilidade para qual foram construídos, desvela a crise de seus suportes e meios de circulação.

Douglas Crimp (1944 –) faz a análise de um episódio quase anedótico em que encontra o livro de artista *Vinte e Seis Postos de Gasolina*(1963) (figs. 10, 11 e 12) de Ed Ruscha. No episódio, o teórico realizava uma pesquisa sob encomenda de um grande museu, procurava por material

sobre a história do automobilismo, quando encontra naquela seção da biblioteca um livro de artista, ou seja, uma obra de arte em formato de livro. Este contém, como sugere o título, a imagem de vinte e seis postos de gasolina. Crimp analisa que

os livros de Ruscha são incompreensíveis do ponto de vista das classificações de arte usadas para catalogar os livros de arte na biblioteca, e isso faz parte de sua conquista. O fato de não haver lugar para *Twenty-six Gasoline Stations* dentro do atual sistema de catalogação é um indício do radicalismo do livro em relação aos modos de pensar consagrados (CRIMP, 2005, p. 72)

37

A reflexão que Crimp faz do episódio corrobora para o problema conceitual sobre o qual se debruçaram Ruscha e os Becher, a obra de arte mimetiza de tal forma os processos da indústria cultural que se torna indistinguíveis de revistas e livros sobre a própria indústria. Algo que poderia ser entendido, não como o *ready-made*, mas como seu oposto, uma obra de arte que se dilui nos processos cotidianos.

O sistema de catalogação da biblioteca não é mais capaz de classificar com precisão estas obras de arte, e facilmente elas podem ocupar outros espaços de circulação.

Assim, estas obras atuam duplamente contra o pressuposto aurático para a compreensão da obra de arte, tanto pela frieza e distanciamento das imagens, quanto pelo seu desapego aos espaços oficiais da arte. A não-funcionalidade da imagem que é construída pelos códigos da imagem funcional faz com que ela se dirija a um limbo entre a obra de arte e a vida, sem jamais se fixar em qualquer um dos polos.

As taxonomias realizadas por Ruscha e pelos Becher atuam de forma corrosiva sobre os princípios do inventário e do arquivamento, como analisa Rouillé:

38

A partir dos anos 1970, artistas como Edward Ruscha, ou Bernd e Hilla Becher, reativaram a série, mas dentro de um outro plano, no momento em que a utopia de realizar um inventário do mundo acabou por fracassar diante da evidencia de sua infinita multiplicidade, em que ser tudo deja-vu parece óbvio, e isso liquidou a noção de inventário (ROUILLÉ, 2009, p. 39)

A indiferenciação entre a obra de arte e os produtos da indústria ou a indefinição entre os próprios produtos em uma sociedade padronizada, cujo gosto ou a identida-

de se tornam, cada vez mais, um produto para o consumo pasteurizado, tornam o inventário da sociedade industrial um inventário da crise. As taxonomias fotográficas das décadas de 1960 operam em uma zona de inclassificações, já pessimistas com relação à autoridade do arquivo ou suas determinações enquanto ordenador do conhecimento ou da sociedade.





figura 13



figura 14

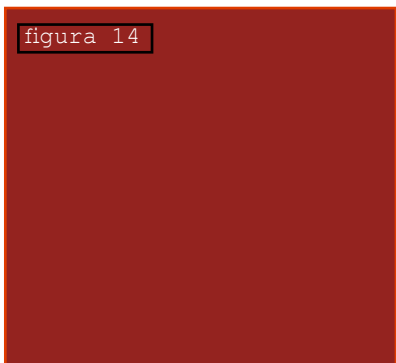
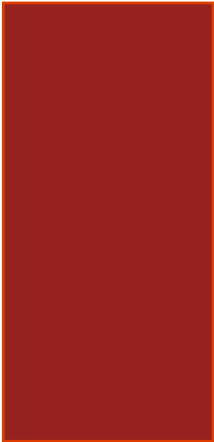


figura 15



figura 16





ERASED de KOONING DRAWING
ROBERT RAUSCHENBERG
1953

figura 17





figura 18

Alphabets

Cards

Cards - 2

Categories

☐ Cement

Changes

Communications

Completion

Conception

Considerations

Criticism

Cross Filing

Dates

Decision

Decisions

Decisions - 2

Dissatisfactions

Delays

Deleted Entries

Dimensions

Duration

Forms

Future

Index

Figura 16: Thomas Hirschhorn. Outgrowth (2005).

Figura 18: Robert Morris. Ficheiro (1962).

Figura 16: Thomas Hirschhorn. Outgrowth (2005).

Figura 17: Robert Rauschenberg. Kooning Apagado (1953).

Figura 18: Robert Morris. Ficheiro (1962).

Figura 16: Thomas Hirschhorn. Outgrowth (2005).

Figura 17: Robert Rauschenberg. Kooning Apagado (1953).

Figura 18: Robert Morris. Ficheiro (1962).

1.1.1. Arquivos contemporâneos

51

Nas últimas décadas do século passado e nas primeiras deste, o pensamento sobre o arquivo tem uma virada drástica com o avanço dos dispositivos de informação. A popularização da internet e seus processos de organização binária, tanto produzem uma quantidade inimaginável de informação, quanto organizam em um conjunto crescente a informação já existente. Desse processo, se evidenciam diversas obras de arte que se orientam pelo paradigma do arquivo.

O crítico e historiador da arte Hal Foster (1955 -)

realiza uma reflexão sobre a relação entre o arquivo e as artes visuais no ensaio *An Archival Impulse* (2004) no qual analisa o impulso de arquivo nas últimas décadas da arte contemporânea, o que define como “um paradigma tácito na arte contemporânea (FOSTER, 2003: p. 668). Sob a análise da obra de Thomas Hirschhorn (1957 -), Tacita Dean (1965 -), dentre outros, estabelece novas bases para pensar a relação entre arte e arquivo. A arte erigida por este impulso surge de outras demandas sociais e estéticas, formada por uma ampla diversidade de materiais, muitas vezes precários, e se constroem pela sobreposição/ justaposição de discursos alocados em diferentes camadas. A arte de arquivo, ainda segundo Foster, se opõe tanto aos bancos de dados, quanto à arte de museus, e propõem uma alternativa para o ordenamento dentro e fora dos museus. Trata-se tanto de um trabalho de criação, quanto de edição de material e informação.

Foster destaca o trabalho do artista suíço Thomas Hirschhorn, cuja obra se localiza em linguagens diversas, escultura, arquitetura, happening, ativismo etc. Este utiliza materiais precários que transformam os ambientes de forma agressiva e desordenada. Fita adesiva, papel alumínio, manequins velhos, tênis *nike*, dentre outros. Articula um discurso político evidente, tanto nos processos de abertura da obra, no uso dos materiais quanto nas refe-

rências específicas, por exemplo nos monumentos erigidos a Deleuze (1925 – 1995), Gramsci (1891 – 1937), Bataille (1897 – 1962) e Spinoza (1632 – 1677). As instalações de Hirschhorn também se convertem em espaços de pesquisa, debate e palestras. Saturadas de informação e documentos, operam pela justaposição dos discursos consolidados da sociedade de consumo, discursos filosóficos e o reordenamento de imagens retiradas de revistas ou da internet.

Na instalação “Restore Now” (figs. 13, 14, 15), exposta na 27ª Bienal de São Paulo (2006), apresenta uma diversidade abundante de materiais, dentre os quais as fitas adesivas, sempre presentes em sua poética. Justapõe ferramentas de oficinas e marcenaria, mãos de manequins que seguram livros de filosofia pós-estruturalista e réplicas agigantadas dos mesmos, fotografias tiradas da internet, também cartazes e um megafone agigantado. As fotografias mostram pessoas mutiladas ou evisceradas por acidentes brutais. Dentre os cartazes, se destaca a frase: “Homens em tempos sombrios”. A montagem aponta para as ferramentas para a reconstrução, as ideias e o ativismo se colocam como instrumentos para a transformação social. Há uma articulação entre três elementos marcantes, 1) os instrumentos para o progresso, o trabalho em oficinas ou fábricas, realizado com martelos serras e furadeiras; 2) os corpos mutilados; 3) a filosofia contemporânea: Deleuze e Guat-

tari, Derrida, Foucault. O título sugere uma reconstrução das ordens sociais, e a brutalidade do trabalho que destrói os corpos é sobreposta ao pensamento que desconstrói as estruturas que mantêm este tipo de violência.

As instalações de Hirschhorn geralmente tem um apelo para a educação e a incitação à intervenção social visam “distribuir ideias”, ‘libertar atividade’ e ‘irradiar energia’ de uma vez só: ele quer expor diferentes públicos aos arquivos alternativos da cultura pública, e cobrar essa relação de forma a afetar o público”² (FOSTER, 2004, p. 07). Expõe as estruturas obliteradas pelo discurso publicitário e ideológico, atua como um reordenador dos arquivos visuais, diminuindo as distancias que separam e escondem o funcionamento do capitalismo recente e suas consequências sociais. Em *Outgrowth* (2005) (fig. 16), expõe um conjunto de aproximadamente 150 globos escolares. Estes globos sofrem interferências com fitas adesivas e papéis, assumindo a aparência de tumores. Nas prateleiras, abaixo dos globos são colocadas fotos de conflitos políticos recentes. A estabilidade aparente da cartografia é justaposta às constantes transformações da política e a lisura da representação da superfície terrestre nos globos é substituída pela angustiante ideia de que ali se proliferam células defeituosas, e fazem crescer apêndices doentes. O artista expõe que “o arquivamento tanto produz quanto registra

o evento. É também nossa experiência política dos meios chamados de informação” (DERRIDA, 2001, p.29).

As imagens de ‘Outgrowth’ e “Restore Now” provavelmente foram retiradas da internet ou de revistas e jornais. Os arquivos do artista suíço são estruturados a partir do que se apresenta no mundo, com frequência faz uso de estruturas vernaculares, como analisa Foster, como quiosques ou altares. O vocabulário formal aponta para os ambientes e colagens de Kurt Schwitters (1887 – 1948), Jhon Heratfield (1831 – 1968), Alexander Rodchenko (1891 – 1956), o ativismo de Joseph Beuys (1921 – 1986) ou Hans Haacke (1936 -), bem como a estética Pop de Andy Warhol (1928 – 1987). O uso das estratégias da colagem e a utilização de materiais precários, bem como o desordenamento aparente de suas estruturas evoca também a abertura e a possibilidade de atuação do espectador. Este é destituído do conforto e de boas imagens para ver e arrastado para um debate político. O arquivo deixa de ser um espaço de acúmulo e passa a ser um espaço de debate, uma proposta de transformação e não mais um receptáculo das verdades antes postas. De maneira que o arquivo se projeta conscientemente para o futuro e não apenas para a pertença neutralidade do passado. Nesse sentido, Jacques Derrida atenta para a compreensão do arquivamento como escrita do futuro e não apenas registro de passado. Uma compreensão

que se separa da acepção da técnica arquivística atual, crítica da passada. Sendo que na técnica recente o “arquivamento comanda aquilo que no próprio passada instituía o que quer que fosse como antecipação do futuro” (DERRIDA, 2001, p.31)

Desde o princípio, Foster enfatiza que, apesar da influência do pensamento em rede, esses novos artistas do arquivo não trabalham com bancos de dados ou informática, mas sim com meios reais, táteis e relacionais. Claire Bishop (1979 –), entretanto, rebate este ponto na argumentação de Foster, propondo que esta análise busca obliterar a importância do pensamento digital na construção dos arquivos da arte contemporânea. Fazendo crer que a arte produzida hoje é predominantemente analógica, cujos processos combateriam a organização da informação realizada pela informática. Como se o pensamento digital fosse questionado por fora, pela sua negação e afirmação de uma ‘estética da precariedade’, citando Foster, e ‘nostalgia dos suportes’ nas palavras de Bishop. Para ela a arte contemporânea é estruturalmente modificada pelas relações de produção e relacionamento provenientes das novas tecnologias.

Mesmo que não recebam a alcunha, muito em voga na década de 1990, de ‘arte tecnologia’, a obra de arte recente é marcada pela presença das novas tecnologias em

diversas etapas de sua produção, seja no planejamento, na execução ou na recepção e circulação do objeto artístico. A articulação formal e conceitual das obras também é determinada pelo pensamento, sistema ou lógica operacional da internet ou dos computadores. Mesmo por que a estrutura de funcionamento da internet organiza os processos de convivência, produção e consumo das sociedades urbanas. Bishop afirma que “o digital é, em um nível profundo, a condição de formação – ou mesmo o paradoxo estrutural – que determina decisões artísticas de trabalhar com certos formatos de mídia” (BISHOP, 2015, p. 38).

O argumento de Bishop se torna relevante para os processos de arquivamento da informática, pois assumir a tecnologia como parte dos meios de produção, é também, assumir sua arquitetura informacional implícita. Os processos de organização informática não mais se localizam deslocados dos meios de produção ou criação artística: estão embrenhados no fluxo cotidiano, se diluem nos processos ordinários mais simples dos habitantes de grandes centros urbanos. Derrida propõe como questão: como Freud compreenderia o inconsciente se utilizasse e-mail? A imagem do bloco de notas mágico não estaria efetivamente realizada nos arquivos digitais?

A nostalgia da matéria como resistência ao arqui-

vamento virtual também desvela os últimos traços da compreensão da aura benjaminiana nas artes visuais. Aqui ainda se manifesta um resquício da compreensão do arquivo como marca literal no suporte sólido, na superfície de registro, como a tábula dos dez mandamentos na mitologia cristã, cujas palavras, contendo a lei de deus imposta aos homens, foram registradas na pedra e não perdida na tradição oral. Todavia, observa-se que os arquivos da arte contemporânea tanto fazem uso dos meios digitais como o contestam, por diversas estratégias. Mas, fundamentalmente, fazem uso de suas potencialidades para ampliar a compreensão de arquivo na arte e de pensamento pelo arquivo. O que torna estes arquivos cada vez mais imateriais. Outrossim, a incorporação de aspectos da informática em sua estrutura, expande as possibilidades artísticas, mas também torna mais eficiente as estratégias já em uso desde a metade do século XX.

A estrutura da internet torna algumas estratégias das artes visuais das décadas de 1960 e 70 mais eficientes. Alguns problemas como a reprodução da obra de arte como a diluição da autoria ou a circulação da obra de arte são reinterpretados em um novo jogo de relações, e também oferecem um terreno fértil para a radicalização dos mesmos. O artista escocês Peter Hill (1953 –) decide que por uma década (1990 a 2000) se dedicará à criação de obras de arte

sem o objetivo de vendê-las. Durante este período reverteu sua produção a uma lógica de registro fotográfico e a reprodução da obra, e não mais priorizava sua realização física. Assim sendo, ele não se preocupava mais com o transporte das obras, mas sim com divulgação de suas ideias, podendo morar em qualquer lugar do mundo. Escolheu morar em cidades com elevada qualidade de vida, passando pelo Canadá, Alemanha, Austrália, Estados Unidos, Japão e finalmente a ilha da Tasmânia. Isso lhe permitiu assumir a problemática do endereço como discussão conceitual, ou seja, a localização da obra, seu ponto de origem, e sua relação com os centros divulgadores, como determinante em seus processos de arquivamento. Nick Waterlow comenta: 59

Peter Hill, a pessoa por trás disso, é um personagem bastante evasivo e você terá que ir para Hobart para encontrá-lo. Não é por acaso que ele vive na Tasmânia - o lugar mais improvável para essa ficção a emergir, e ainda talvez o único lugar que poderia emergir³.

Percebendo que a construção de grandes museus se tornou uma disputa internacional, e a cada par de anos um grande centro de arte divulga a construção do maior 'museu do mundo', Hill projeta o *Museu de Ideias Contemporâneas* (ou MUSEUM OF CONTEMPORARY IDEAS cuja sigla

é MOCI em inglês), o maior museu já idealizado na história. Localizado na ilha da Tasmânia, tem diversos andares e inclui obras suas e de outros artistas que trabalham com o que ele chama de superficções. Dentre os artistas figuram Guillaume Bijl (1946 –), Janet Cardiff (1957 –), Res Ingold (1954 –) e Ilya Kabakov (1933 –). O museu começou a existir pelo material de divulgação, como press-release das exposições, do acervo ou da estrutura do prédio. As superficções eram descritas como objeto e método de trabalho para a pesquisa de Hill, que escreveu sua tese de doutorado neste período.

60 Superficções são ficções que acontecem no mundo das artes, que funcionam com uma ilusão em *trompe l'oeil*, em voga no barroco, entretanto orientadas pelas novas especificidades da arte contemporânea. São estratégias adotadas pelos artistas que transformam os lugares e espaços de representação e discurso. As ficções da arte, ou superficções, são divididas por Hill em duas categorias distintas: as verossímeis e as inverossímeis, uma se amalgama a tessitura da realidade ou do cotidiano, outra inventa suas próprias regras de funcionamento independentes da realidade, como analisa Ruth Sousa (1982 –) (SOUSA, 2014, p. 05). A divisão dual desvela dois extremos da compreensão das ficções na arte, bem mais que duas categorias distintas. O próprio Hill oscila entre esses dois extremos em seu museu

ficcional, ao mesmo tempo que coleta e organiza obras de arte reais de artistas, também ficcionaliza obras e relações entre estas.

Inicialmente o museu surge de uma estratégia muito recorrente da arte correio, com a divulgação de exposições falsas ou de informações fictícias sobre eventos, com o aprofundamento da pesquisa o museu se torna mais complexo. O espaço virtual da internet se torna o campo potencializador para a ficção, é criado o *website* do museu, no qual estão disponíveis tanto a tese de Hill, os eventos do museu e a enciclopédia de superficções. Hill organiza as ficções da arte em um espaço de conciliação, mas cria um espaço ficcional para fazê-lo.

61

Hill faz uso da ficção para compreender o arquivamento da arte contemporânea, deslocando para a divulgação e os aspectos informacionais da obra, geralmente tomados como legitimadores da existência de um evento. Cria os documentos de um fato inexistente, também constrói uma estrutura que divulga suas ficções. Hill cita Benjamin quando este analisa que “a arte contemporânea será tanto mais eficaz quanto mais se orientar em função da reprodutibilidade e, portanto, quanto mais se orientar em função da reprodutibilidade e, portanto, quanto menos colocar em seu centro a obra original (BENJAMIN, 1996, p.180). As

obras de Hill que integram seu museu são os registros e as informações sobre elas, um museu de documentos, de informações.

A utilização dos processos de arquivamento digital, sejam eles como etapas da criação (pré ou pós-produção do trabalho), como estrutura subjacente à sua materialidade física ou efetivamente como espaço de trabalho e campo conceitual, traz a problemática relação entre a arte e o arquivo. Que, por essas novas diretrizes, se apresenta como uma série de problemas novos, que não apenas insistem na questão da reprodutibilidade, mas a potencializam. Como analisa Claire Bishop:

Se o digital significa alguma coisa para as artes visuais, é a necessidade de refletir essa orientação e questionar as suas suposições mais preciosas. Do modo mais utópico, a revolução digital abre uma realidade de cultura coletiva desmaterializada, sem autoria e invendável; Na pior das hipóteses, ela aponta para a iminente obsolescência das artes visuais em si (BISHOP, 2015, p.43).

A análise de Bishop, neste ponto, se torna excessivamente catastrófica. Uma vez que a diluição da autoria e a impossibilidade de comercialização apontam para uma efetivação de utopias anteriores, previstas no programa das artes visuais do século XX. Entretanto, a urgência, que

emerge das novas diretrizes arquivísticas é a reestruturação dos seus princípios de arquivamento. O uso da internet exemplifica o que Derrida compreende como a pulsão de morte, oculta na compulsão pela repetição. Que torna possível concluir que quanto mais reproduzida é a obra de arte, ou seja, quanto mais documentos se gera sobre sua existência, mais ela se aproxima de seu fim como a concebemos.

Jacques Derrida propõe uma ‘impressão freudiana’ sobre o arquivo, e nesta impressão analisa o ‘mal de arquivo’. As considerações do filósofo francês aparecem como um interessante ponto de partida para a relação entre a arte e o arquivo. Este expõe que “*não há arquivo sem um lugar de consignação, sem uma técnica de repetição e sem certa exterioridade. Não há arquivo sem exterior*” (DERRIDA, 2001, p. 22). Argumenta que a lógica da repetição, ou mesmo a compulsão pela repetição, estão ligadas à pulsão de morte, que são para Freud indissociáveis. O que o leva a concluir que “o arquivo trabalha sempre *a priori* contra si mesmo” (IDEM). A pulsão de morte, oculta no funcionamento do arquivo, tende a destruí-lo.

Para Derrida, o arquivo é regido secretamente por um impulso de destruição de si. A evidência para tanto é a compulsão por repetição, de maneira que é possível perguntar: a arte do século XX e XXI não pode ser compre-

dida pelas mesmas evidências? Não haveria, em parte da produção artística recente, uma orientação para a pulsão de morte, justamente evidenciada na compulsão pela repetição, pelo reprodutível? Também um forte impulso para o apagamento da autoria, para a destruição dos rastros ou da materialidade do objeto de arte? Uma obra de arte que destrói a si própria e corrói o conceito de arte, que rejeita a fixação em categorias, o armazenamento em acervos ou mesmo os pressupostos para a construção da sua história.

De certo esta não é a única corrente que se afirma na arte de vanguarda e contemporânea, mas se opõe a uma corrente que afirma a autoria, a aura e o aparato institucional. Que se dirige a outros aspectos da psicanálise freudiana, tais como a pulsão sexual. Um interessante choque entre estas duas correntes pode ser observado nos trabalhos de apropriação, com um ataque enfático à aura e à autoria no trabalho *De Kooning Apagado* (1968) (fig. 16) de Robert Rauschenberg (1925 – 2008).

Rauschenberg adquire um desenho que Willem de Kooning (1904 – 1997), artista representante do expressionismo abstrato. Um movimento artístico que privilegiava o gesto único do artista, a marca pessoal singular deixada pelo pintor. Rauschenberg, se coloca a apagar sistematicamente o desenho do colega. Elimina os rastros da antiga

composição, mas deixa pequenas evidências de aquele suporte abrigou uma obra de arte no passado. O esforço do artista é tanto o de eliminar a antiga imagem, quanto de preservar seus vestígios, como aparição fantasmagórica, uma lembrança da morte.

O título preserva a relação entre a ação realizada e a primeira obra – “de Kooning Apagado” (fig. 15) –, determinando a origem do objeto, seu autor original, e a ação realizada. A obra põe em crise a autoria, não nega a anterior, mas expõe sua modificação. O título, assim sendo, compõe de forma basilar as tramas conceituais que constituem a obra. Tanto que o título não se reserva ao espaço institucionalizado, como uma etiqueta posta ao lado da obra, ou em alguns casos, um catálogo. O título é gravado em uma placa colocada abaixo do desenho, ambos margeados por uma moldura foleada a ouro. Uma possível referência ao valor, destruído pelo apagamento, mas agregado pela realização de outros processos, como o deslocamento e a apropriação.

65

Rauschenberg ataca o sistema das artes, destrói uma obra de arte, literalmente apaga as marcas únicas deixadas por outro artista. A obra única de De Kooning se transforma em um elemento constituinte de outra obra, realizada por Robert Rauschenberg. As características antes analisadas, na obra original se tornam irrelevantes, uma vez que a

nova obra acontece em outra trama de relações. A expressividade e o gesto único dão lugar a crítica ao sistema de arte, ao valor da obra. Aqui se opõem uma compreensão da obra de arte como objeto único, raro e singular, à obra de arte como combinação de signos, processos abertos e crítica de seu próprio sistema.

Em *de Kooning Apagado* se realiza o choque entre duas correntes da arte contemporânea, uma aurática, outra destrutiva. O paradigma do arquivo se sobressai a estes dois. Entretanto é enganoso pensá-lo como um instrumento institucional, justamente por se parecer ou se apropriar do funcionamento da instituição. Apesar de se afirmar sob a aparência de ordem, o arquivo da arte contemporânea oculta irônica ou criticamente a pulsão de morte presente na compulsão pela repetição.

A suposta ordem institucional é problematizada de maneira sensível e auto-crítica pelo trabalho de Robert Morris (1931 -), *Cartão de Arquivo* (1962). Nesta obra apresenta 48 cartões de biblioteca com índice plástico em uma caixa de arquivo afixada na parede. As fichas descrevem em ordem alfabética as etapas de construção do próprio trabalho. Agrupa as fases do desenvolvimento do trabalho em categorias como ‘acidentes’, ‘decisões’, ‘lojas’ etc. Esta obra expõe a artificialidade do ordenamento alfabéti-

co em relação à desordem da vida. Gera descontinuidades na compreensão do processo de criação em função de seu processo de organização e apresentação. Evidencia que a ordem alfabética, só pode se construir pela fragmentação das experiências ou do mundo. Este arranjo expõe a arbitrariedade dos processos de organização dos saberes, cujas propriedades não pressupõem seu ordenamento. O resultado é a radical fragmentação da informação em detrimento de parâmetros puramente organizacionais, com a finalidade de facilitar a consulta.

Outro exemplo enfático é a obra *Title Witheld (Score)* (1995 e 97) do artista sul-africano Kendell Geers (1968 -). Trata-se da apresentação de um rol de proporcionalidade representativa de etnias, orientações sexuais ou grupos sociais na participação de exposições da galeria. A equação é contabilizada com o propósito de evitar processos de exclusão étnica, religiosa, sexual ou racial praticada pelo o espaço de exposição. A lista apresentada por Geers é contundentemente política e expõe a fragilidade ética que sustenta os processos de escolha e construção do circuito artístico. O ordenamento e a classificação são ideológicos e quantitativos, assumem-se como uma previsão ordenada de cotas. Neste caso o ordenamento inflige a exclusão, resguardando-se de uma imposição prévia, cujo objetivo era evitar ou

diminuir a discriminação.

Em verdade, os arquivos da arte contemporânea tornam evidente a pulsão de morte, expõe a crise oculta nos arquivos institucionais ou sociais. Os arquivos se constroem pela mediação entre a preservação dos últimos resquícios da ordem e a consciência de seu fim inevitável. Os arquivos da arte se erigem pelo regime de acúmulo e apagamento dos artefatos e documentos da arte e da sociedade. De certo, o paradigma do arquivo nas artes visuais opera pelo seu mal, o mal de arquivo descrito por Derrida.

68 O Arquivo do mal se afirma por uma aproximação com os modelos institucionais, se faz próximo dos museus ou aparatos burocráticos da arte, mas sempre trabalha para sua destruição. A destruição aparece como evidência de algo já dado, irrecuperável, ou profetizado, cujo fim é iminente. A pulsão de morte apaga seu próprio arquivo antecipadamente, destrói seus rastros antes que eles sejam deixados. Derrida analisa que “esta pulsão, portanto, parece não apenas anárquica, anarcôntica: (...) a pulsão de morte é, acima de tudo, *arquiviolítica*. Sempre foi, por vocação, silenciosa, destruidora do arquivo” (DERRIDA, 2001, 21). Desta maneira este arquivo do mal construiria sua própria inexistência, destruiria sua história e os meios para acessá-la. Entretanto, Derrida adverte que há uma exceção para

o apagamento do arquivo: “a pulsão de anarquia escapa à percepção” quando esta se disfarça, se tinge, pinta ou maquia de alguma cor erótica (IDEM).

Os arquivos da arte de vanguarda e contemporânea são arquivos do mal, que atuam contra o próprio arquivo, buscam sua destruição. Todavia se escreve sua história, se documenta e se criam monumentos, pois eles constantemente se pintam, se maquiam com as cores eróticas. Se parecem com o aparato institucional, usam suas estratégias e seus recursos. Funcionam dentro de seu sistema, mas são ambíguos, contraditórios, irônicos. Mesmo na classificação de Anna Maria Guasch, que afirma duas ênfases nos arquivos da arte, uma baseada na ordem, na lei (Nômos) e outra na destruição, na desordem (Anomia), há que se pensar a lei como um princípio que desvela seu fim. A autora aproxima Benjamin e Sander do princípio de lei, mas esta aproximação é problemática, dado que o trabalho de Benjamin é contrário à lei, busca alternativas para as ordens postas. O trabalho de Sander, por sua vez, faz com que a lei se dilua em um processo que supera sua existência, a lei se configura como um propósito sempre incompleto, que se perde no paradoxo de tentar compreender tudo, mas na impossibilidade de fazê-lo. Nesse sentido a análise de Derrida é ampla, e abarca mesmo os projetos que se amparam pela ordem, uma vez que sua realização plena desvela, não apenas a de-

sordem, mas a impossibilidade de a ordem se afirmar.

70 Talvez fosse mais correto classificar os arquivos da arte como anarquivos, para que se distanciem da nomenclatura das ciências da informação, evitando assim compreensões equivocadas quanto ao funcionamento dos mesmos. Os arquivos da arte não guardam, nem catalogam, mas demonstram que nada pode ser guardado ou catalogado. Seu funcionamento corrói o bom funcionamento dos processos de arquivamento. Decerto tratam-se do que Derrida compreende como anarquivos. Pois não poderiam ser impunemente entendidos sob a categoria aglutinante do arquivo, mas colocam em questão os próprios processos de arquivamento. E esta, talvez, seja a vocação dos arquivos da arte contemporânea, anarquivos, arquivos pintados com as cores eróticas, que enquanto arquivam, no sentido tradicional do termo, desarquivam em uma escavação arqueológica, no sentido que Foucault atribui. Em sua mimese mortal, se confundem com o arquivamento tradicional enquanto trabalham para sua destruição. São chamados de arquivo, como se seus movimentos gerassem a ordem arquivística. A confusão de nomenclatura responde a seu trabalho no interior das ordens estabelecidas, que propagam seu mal como vetores desavisados. Sob esta perspectiva, caso fossem taxados como anarquivos, perderiam sua força crítica, pois se separariam dos processos corriqueiros, seriam ocul-

tados pelo próprio funcionamento do arquivo. Por outro lado, pensados como arquivos comuns, permanecem críticos nas imagens dialéticas oriundas de seus processos, sobrevivem como reminiscência na ampla cadeia de imagens da memória. Nesse sentido, é correto afirmar que não existem anarquivos, apenas arquivos, para a segurança de seu trabalho desconstrutivista.



figura 19



figura 20



figura 21



Figura 19: Hiroshi Sugimoto. Movie Theatre-
-Akron Civic, Ohio (1980 - 1979).

Figura 20: Hiroshi Sugimoto. Movie Theatre,-
Canton Palace, Ohio (1980 -1979).

Figura 21: Nam June Paik. Zen for Film. 1965

1.1.2. Apagamentos

É muito comum pensar que a ausência de um princípio ordenador é a própria ausência do arquivo. Contudo, o excesso de ordem se revela tão daninho quanto a sua falta. Como afirma a historiadora e psicanalista Elisabeth Roudinesco (1944 –) “a obediência cega à positividade do arquivo, a seu poder absoluto, leva tanto a uma impossibilidade da história quanto a recusa do arquivo” (ROUDINESCO, 2006, p. 09). Ela propõe que o excesso de arquivo resulta em uma história quantitativa, destituída de imaginação. Portanto, impede que se analise a história como construção capaz de suprir a ausência de vestígios. Em contrapartida, a

escassez de arquivo conduz a um delírio à maneira do dogma (Idem).

Aqui se opõem dois personagens da literatura, Marcovaldo e Funes o memorioso. O primeiro é protagonista dos contos de Italo Calvino (1923 – 1985), *Marcovaldo ou As estações na cidade* (2013). No capítulo *A Cidade perdida na neve*, a personagem ao acordar se depara com a cidade após uma nevasca. Caminha para o trabalho fascinado pelas sensações descobertas pela situação. Foi para o trabalho a pé, já que os bondes estavam paralisados. Sentia-se livre diante do apagamento dos limites realizado pela neve. Não havia diferença entre as calçadas e as ruas, ele próprio abria seu caminho, sentia a neve penetrar sua meia, caminhava fora dos limites antes existentes, vagava em zigue-zague.

Em seu trabalho, recebe a incumbência de retirar a neve da calçada. Marcovaldo realiza a tarefa com alegria e entusiasmo, pois tinha a neve como uma amiga que o libertava, derriscava os limites que o oprimiam. Esta tarefa o coloca em oposição a Sigismundo, o funcionário padrão. Sigismundo é temporário, deseja efetivar-se pela eficiência racional e maquina. Mensura os metros cúbicos em cada aglomerado de neve geométrico e preciso. Ensina a Marcovaldo o rigor da ordem, pois este trabalhava de forma desordenada e caótica, impulsionado somente pela alegria,

retirando a neve da calçada e lançando-a a rua.

Marcovaldo se esforça para obedecer, entretanto, atua pouco tempo orientado por esta ordem e logo se põe a devanear novamente.

Se continuasse a fazer murinhos iguais, poderia construir ruas que só ele saberia onde dariam, e nas quais todos os outros se perderiam. Refazer a cidade, amontoar montanhas altas como casas de verdade. Ou quem sabe todas as casas tinham passado a ser de neve, dentro e fora; uma cidade inteira de neve, com monumentos, campanários e árvores, uma cidade se podia desfazer a golpes de pá e ser refeita de outro modo (CALVINO, 2013, p.25).

77

A partir de então, entrega-se à fabulação, e se impõe a tarefa de reconstruir a cidade. Em um sutil lapso da percepção, Marcovaldo se vê em um mundo sem hierarquias, governado apenas pelo seu desejo. Ele reconstruirá o mundo sob nova ordem, uma vez que, em sua fantasia, a ordem anterior não foi apenas encoberta, mas desapareceu por completo.

Apesar de se colocar em conflito direto com Sigismundo, este é apenas um agente corrupto da ordem. Deseja a ordem para obter bens e vantagens, ele a serve, mas não a compreende. Como analisa Luther Blisset, “Sigismundo

é o retrato daqueles para os quais os sonhos são exclusivamente bussines” (BLISSET, 2001, p.74). Outro personagem literário que também se contrapõe a Marcovaldo, como personificação da ordem, ou do excesso de arquivo é *Funes o Memorioso*. Criado por Jorge Luis Borges (1899 – 1986), este personagem é incapaz de se esquecer. Como descreve o autor:

78

Num rápido olhar, nós percebemos três taças em uma mesa; Funes, todos os brotos e cachos e frutas que se encontravam em uma parreira. Sabia as formas das nuvens austrais do amanhecer de trinta de abril de 1882 e podia compará-los na lembrança às dobras de um livro em pasta espanhola que só havia olhado uma vez e às linhas da espuma que um remo levantou no Rio Negro na véspera da ação de Quebrado. Essas lembranças não eram simples; cada imagem visual estava ligada a sensações musculares, térmicas, etc. Podia reconstruir todos os sonhos, todos os entresonhos. Duas ou três vezes havia reconstruído um dia inteiro, não havia jamais duvidado, mas cada reconstrução havia requerido um dia inteiro (BORGES, 1989, p. 94)

A própria língua se torna insuficiente para o memorioso, pois ele era incapaz de reconhecer sob o mesmo signo coisas tão díspares quanto a vasta diversidade dos cães. Mesmo a percepção de um cão em momentos diferentes do dia, para Funes, configurava-se como uma mudança

profunda de seus atributos. O mundo em constante mudança se apresenta como a sucessão de instantes estáticos, registrados pela miraculosa memória. As sutis mudanças em sua face ao amanhecer o surpreendiam a cada manhã.

O mundo é para Funes, um espelho exato de suas lembranças precisas. Borges, após o relato das proezas de Funes, conclui que o mesmo não é capaz de pensar. Para Borges “pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair” (BORGES, 1989, p.97). Funes se torna um acumulador de lembranças, incapaz de se esquecer, como consequência se vê impossibilitado de inventar, criar ou pensar. Funes se vê entorpecido pelo excesso de ordem, sua incessante, infinita e precisa catalogação do mundo o afasta cada vez mais da realidade. Como analisa Maria Ester Maciel, a memória de Funes

79

sem lapsos era o atestado de sua infelicidade, podendo mesmo ser comparada a um ‘despejadouro de lixos’, uma espécie de ‘museu de tudo’, onde as coisas se acumulam na mesma proporção em que anulam qualquer esforço de organização (MACIEL, 2004, p.14).

Funes é incapaz de generalizar e reconhecer as diferenças, registra cada informação e suas diversas variações como informações diferentes do todo. Por mais que seja

capaz de identifica-las e localizá-las, não consegue compar-tilhá-las. Sua descrição minuciosa do mundo faz ruir sua poderosa força organizativa. Converte a ordem imódica em caos.

Enquanto Marcovaldo trabalha impulsionado pela falta de arquivo, Funes o nega pelo seu excesso. Para Marcovaldo tudo é fábula e fantasia, enquanto para Funes só existe a memória. Há um apagamento pela ausência e pelo acúmulo. Marcovaldo vive o sonho em vigília, impõe aos que o cercam o delírio.

Os sonhos entopem a rua e é preciso amontoá-los de lado? Muito bem. Isso na verdade, só faz o sonho se ampliar (até virar necessidade), duplicar até que, de um pouco de neve no asfalto, se passe para uma cidade feita de neve” (BLISSET, 2001, p.75).

Quando seu chefe, dom Alboíno, não diferencia seu carro, de um monte de neve, a maçaneta de uma torneira, ali se rompe a barreira entre o sonho e a realidade. Funes por sua vez, tinha os sonhos iguais à nossa vigília. Em seu excesso de memória, a realidade inunda a fantasia, e não mais sonha, apenas se lembra.

A oposição entre Funes e Marcovaldo é a oposição que determina as fronteiras da legibilidade e da realidade

do próprio arquivo. Estes limites também podem ser discutidos na oposição entre a série fotográfica *Theaters* (desde 1978) de Hiroshi Sugimoto (1948 -) e o filme *Zen For Film* (1962 – 64) de Nam June Paik (1932 – 2006). Sugimoto apresenta uma série de fotografias realizadas em cinemas, cada uma apresenta a foto de um filme inteiro. O artista abre o obturador da máquina fotográfica ao início do filme e o fecha ao final. Ele descreve a concepção do trabalho e o processo em seu site:

Suponhamos que você tira uma fotografia de um filme inteiro em um único quadro? E a resposta: Você recebe uma tela brilhante. Imediatamente eu entrei em ação, fazendo experiências para realizar esta visão. Vestido como um turista, eu entrei em um cinema barato no *East Village* com uma câmera de grande formato. Assim que o filme começou, eu fixei o obturador a uma abertura escancarada, e duas horas mais tarde, quando o filme terminou, eu cliquei o obturador fechado. Naquela noite, eu desenvolvi o filme, e a visão explodiu atrás dos meus olhos⁴.

81

A fotografia enquadra a tela e parte da sala de projeção. Em *Cinema, Canton Palace, Ohio* (1980 -1979)(fig.20) registra, de forma nítida, as cadeiras, as cortinas, os corredores da sala, mas, principalmente, a tela em branco. Todas as imagens do filme se convertem em um único retângulo branco e luminoso. Trata-se de um registro de cada um dos

24 quadros que passam em um segundo durante todo o filme. Uma hiper-memória de cada fotograma, cuja velocidade transforma em ilusão de movimento. Todos eles se acumulam e se sobrepõem em um único fotograma estático, que reverte o movimento e a representação. Seu efeito é tanto a o apagamento das imagens que compõem o filme, quanto o apagamento do arquivo. A imagem oscila entre o vazio e o infinito.

A condensação de todos os planos nos lança ao vazio, a uma memória em branco em que aparentemente tudo está apagado, apesar de que pressentimos que em algum substrato de seu inconsciente sobrevive armazenada sua história profunda (FONTCUBERTA, 2004, p.102)

82

Enquanto Sugimoto chega ao vazio pelo aglomerado de todas as imagens de um filme, Nan-June Paik trabalha com os vestígios, a partir do aparente apagamento. *Zen for Film* (fig. 21) é um rolo de filme não sensibilizado com 8 minutos que passa em um looping infinito. O resultado é uma tela luminosa em branco, não apresenta nenhuma imagem, exceto as ranhuras e sujeira que se impregnam à película. A obra revela a própria materialidade do filme, os ruídos que surgem de seu processo de exibição. A ausência de qualquer imagem revela as imagens fugidias e efêmeras percebidas como ruídos em um segundo ou terceiro plano de percepção. De certo se vincula à filosofia zen budista e

traz a reflexão sobre as imagens próprias do espectador, como sugere o próprio título⁵.

Ambos os processos resultam em um quadro branco, entretanto tratam-se de diferentes concepções de bran- cura, enquadramento e planificação. Sugimoto adquire o branco pelo acúmulo de todos os fotogramas do filme, este se dá pela aglutinação do tempo, a reunião de todos os ins- tantes em um único instante. Já Paik, apesar de se iniciar como um filme branco, não sensibilizado, terá sua pureza maculada pelo uso, pelas marcas deixadas pela máquina que o projeta e pelos movimentos necessários para sua exibi- ção. O espaço se fricciona ao tempo, cada fotograma se fere neste atrito. A imagem ausente se torna presente.

83

O desejo de conter todos os fotogramas de um fil- me se reverte em uma tela branca, aparentemente vazia. A película fotossensível de Sugimoto se expõe em demasia, o resultado é o apagamento de qualquer imagem, o apaga- mento por acúmulo. Enquanto o filme não sensibilizado de Paik passará a descrever as marcas de sua própria existên- cia. Pouco a pouco será habitado por imagens, vestígios dos movimentos necessários para a constituição de sua própria realidade.

Marcovaldo e Paik criam a partir da ausência abso- luta de marcas e vestígios. Entretanto Paik faz aparecer as

marcas e ruídos, por vezes ignorados em função da informação principal de qualquer filme, revela o vestígio que não era perceptível. Enquanto, Marcovaldo deliberadamente desacredita dos vestígios, se entrega a fantasia pela sugestão de que as ordens anteriores se desfizeram. O personagem de Calvino já opera no que Elisabeth Roudinesco entende como a leitura delirante do arquivo: “se nada está arquivado, se tudo está apagado ou destruído, a história tende para a fantasia ou o delírio” (ROUDINESCO, 20016, p.09).

84 Enquanto Paik problematiza a idealidade da suposta ausência de arquivo, demonstra a impossibilidade de se compreender um arquivo completamente apagado. O que Roudinesco (segundo ela, parodiando Freud) compara à relação entre um criminoso e seu ato: realizar o crime é fácil, difícil é esconder seus vestígios. “A ausência de vestígios ou a ausência de arquivo é tanto um vestígio do poder do arquivo quanto o excesso de arquivo” (IDEM, p.10).

Funes e Sugimoto criam arquivos tão extensos, que contemplam tantas variantes que se tornam inacessíveis. Arquivos que censuram o próprio arquivo, cuja abrangência sobrepuja a realidade organizacional do arquivo. De certo, Sugimoto materializa este processo em uma imagem, fruto das características de seu meio: a fotografia. Todavia, seu próprio desejo de realizar uma fotografia total do filme já

se configura como uma orientação para a totalidade utópica de um arquivo de todos os fotogramas do filme. A abrangência totalizante que faz com que a ideia de arquivo se consuma e desapareça. O arquivo total não traz mais informação, mas a ausência de parâmetros ou propósito para acessá-la. Como analisa Roudinesco: “Se tudo está arquivado, se tudo é vigiado, anotado, julgado, a história como criação não é mais possível: é então substituída pelo arquivo transformado em saber absoluto, espelho de si” (ROUDINESCO, 2006, p.09).

Além das dicotomias, por vezes estéreis, entre valores que se impõe positiva ou negativamente a partir de determinada leitura ideológica, resta a reflexão sobre as qualidades do excesso e das faltas de arquivo. A abundante proliferação de informação visual ou verbal não se configura como uma ampliação do conhecimento por si. Da mesma maneira, sua oclusão voraz não representa uma seleção qualitativa do conteúdo. O pensamento sobre o arquivo se localiza entre as duas zonas de sua ilegibilidade e deve superar a crença cega que determina que nesses extremos está a compreensão do mesmo. Mas, também, deve superar a desconfiança, a descrença no acúmulo e a descrença na ausência. Estas só podem ser superadas pela compreensão dialética desses extremos.



figura 22



figura 23

Figura 22: Cildo Meireles. Babel (2001).

Figura 23: John Cage. 4'33" (1952) .

1.1.3. A tensão dialéctica entre os excessos e as ausências

A etimologia da palavra ‘arquivo’, *arkê* no grego, aponta para *o começo* e para *o comando*, como nos recorda Jaques Derrida (*Mal de Arquivo*, 2001). Por isso se torna possível entendê-lo tanto como a origem da história, seu princípio ordenador, quanto o comando, a lei pela qual os homens e os deuses exercem a autoridade. Derrida argumenta que o arquivo, por ainda guardar a lembrança do nome *arkê*, se institui como o lugar autoridade e não apenas o local da memória, ou melhor, configura o lugar da construção da memória como a construção da autoridade. Derrida lembra que na história deste conceito, ‘arquivo’ já

designou um edifício, uma morada, a casa dos magistrados superiores, os *arcontes*. Responsáveis por guardar e interpretar os arquivos. O arquivo era o local onde se guardava a lei, mas também onde ela se fazia instituir.

90 Tanto a lei quanto as palavras sagradas são abertas à multiplicidade de interpretações, mas sacerdotes e juízes, ambos personificados pelos arcontes, unificavam sua compreensão. A multiplicidade de vozes no tempo se reverte em uma única voz, esta é a voz de comando. Nela se apagam as contradições, se anulam os paradoxos, o que se apresenta como dúvida é convertido em afirmação. Estas são as atividades dos arcontes, dos juízes e dos sacerdotes. Como define Michel Foucault: “O arquivo é, de início, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares” (FOUCAULT, 2009: p. 147). Mas é também o que impede que tudo que já foi dito se renda à desordem, a ‘uma massa amorfa’ como diz Foucault. O que permite que se vejam grupos de ajuntamentos específicos, jogos de combinação e não uma sorte de relações oriundas do acaso. O arquivo é “o sistema geral da formação e transformação dos enunciados” (FOUCAULT, 2009: p.148).

O Arquivo é o conjunto de tudo aquilo que pode ser dito em uma determinada sociedade ou cultura, sua de-

limitação se faz por um conjunto de forças que lhe aferem a aparência de ordem. O arquivo ganha forma pela coerência de seu interior, entretanto fora do que se afirma está tudo aquilo que se nega, que se perde ou que se oculta. Na forma do arquivo estão contidos os dispositivos para o apagamento do que não o afirma. “É aquilo que, fora de nós, nos delimita” (idem, 148). O apagamento do altero, daquilo que não somos mais, do que não se quer que continue. “Seu limiar de existência é instaurado pelo corte que nos separa do que não podemos mais dizer e do que fica fora de nossa prática discursiva” (Idem). Foucault diagnostica que a análise do arquivo não revela uma unidade, ou a autenticação da identidade, mas a abertura para a compreensão da diferença. 91

Ele estabelece que somos diferença, que nossa razão é a diferença dos discursos, nossa história a diferença dos tempos, nosso eu a diferença das máscaras. Que a diferença, longe de ser origem esquecida e recoberta, é a dispersão do que somos e fazemos (IDEM).

A ordem dos arcontes impõe uma única leitura, a forma unilateral da lei. A ordem autoritária se respalda na restrição ao diverso. Reconhecer a autoridade do arconte, ou antes disso, lhe aferir necessidade social é negar o diverso, a possibilidade de construção de outros discursos, de

outras vozes. A análise do arquivo se torna a atividade de localizar o que se calou, bem mais do que ainda fala. Nesse processo busca-se encontrar e mensurar a qualidades dos silêncios e dos excessos, o que se oculta e o que se deixa escapar. Analisar os arquivos é um exercício ordenação do caos, mas também de ausculta do silêncio.

Estas relações são perceptíveis e duas obras, uma que se relaciona com a proliferação desenfreada de sentidos, ligada ao mito da torre de Babel, outra que faz uso do silêncio como acontecimento multiplicador das vozes: *Babel* (fig. 22) de Cildo Meireles e *4'33"* (fig. 23) de John Cage. *Babel* (2001 – 2005) é uma instalação com o formato de torre com 5m de altura e 3m de diâmetro, composta por 900 rádios, todos ligados e sintonizados em frequências e estações diferentes. O título da instalação faz referência à mítica torre de Babel das histórias bíblicas. Esta fábula cristã ilustra a origem dos idiomas no mundo, ou a divergência entre os povos manifesta pela estrutura das línguas. Na Bíblia, a multiplicação das vozes é uma punição divina, uma punição à ambição humana. Nas artes visuais, a multiplicação das vozes abre possibilidades para pensar em uma abertura dos caminhos de diálogo, ou de uma pluralidade dos processos de significação.

A Babel bíblica é um caminho estabelecido até o rei-

no celeste. Este objetivo, entretanto, nunca se concretizou, pois, os caminhos se multiplicaram pelas diversas línguas, pela miríade de vozes conflitantes que impossibilitaram a comunicação. Como pondera Derrida, “Babel se traduz confusão”. A confusão e a vertigem são semióticas, “Deus que, no movimento de sua cólera, anula o dom das línguas, ou ao menos o desune, semeia a confusão entre os filhos e envenena o presente (DERRIDA, 2006, p.14).

A desconstrução da torre de Babel se dá pela impossibilidade de acabamento, pela incompletude. A mensagem não chega ao receptor, a torre não chega ao céu. Derrida enfatiza o surgimento de uma necessidade nova: a tradução. Entretanto, a necessidade que ali nasce, já nasce impossibilitada de se consumir, “Ele (Deus) impõe e interdiz *ao mesmo tempo* a tradução” (IDEM, p.18). Não há nem unidade na língua, nem possibilidade de reunificá-la, há apenas a cisão e a incompletude. As diversas vozes que nascem naquele momento fazem brotar o inacabamento da torre e a impossibilidade de unificação dos sentidos semânticos (tradução). “A Tradução torna-se a lei, o dever e a dívida, mas dívida que não se pode mais quitar” (IDEM, p.24).

A Babel bíblica é, em última análise, um labirinto vertical que parte do solo e se projeta ao céu. Walter Benjamin, comenta que o labirinto é a pátria do hesitante, cons-

trói-se labirintos para não se chegar de forma objetiva em um determinado local, ou para que outros não cheguem. A Babel bíblica se desmonta ao multiplicar a língua única, o edifício é inacabado, como reflexo da inacababilidade oriunda da miríade de caminhos que surgem então. A mesma vertigem que o labirinto espacial oferece àquele que o adentra. Não é mais admissível voltar por um caminho seguro e, a cada passo, surgem novos caminhos. O percurso pelo labirinto, ao mesmo tempo, impede o retorno à entrada e impede a chegada ao objetivo.

94 Babel é um mito que lança a desconfiança pela diversidade, que a coloca como punição divina. A ruína vem com a multiplicação das vozes. Esta é uma cisão fundamental para o cristianismo, monoteísta. A desordem surge aí, e a edificação colossal, erigida pela ordem e orientada em direção a uma única voz, esfacela-se. Seus fragmentos não são fruto apenas do rompimento da integridade da torre, mas também da inteireza da língua e das famílias e tribos. A Babel de Cildo Meireles também é orientada pela multiplicidade de vozes e pelo inacabamento. Entretanto, o que é uma maldição divina nos textos do Gênese, se converte em sofisticado arranjo na obra contemporânea.

A instalação assume a diversidade de vozes como massa plástica, uma experiência sensorial, audição e visão

percebidas pelo corpo que se desloca ao redor do monumento com aparência tecnológica retrô, com leds e diodos que fazem a instalação se parecer um computador de filmes de ficção científica antigos. Pelo deslocamento do corpo também é possível perceber a tridimensionalidade do som, pois este se transforma com o caminhar pelo espaço. Cada passo, na sala que abriga a torre, desvela novos sons e frequências. A percepção exige concentração para localizar pequenos instantes de compreensão, que logo se dispersam.

A Babel de Cildo Meireles, entretanto, não se traduz por confusão, mas, por polifonia⁶, uma vez que o artista brasileiro não entende de forma negativa (punição) a multiplicidade de vozes, mas como potencialidade para a reflexão crítica. Sua concepção se aproxima do conceito de polifonia, proposto por Mikhail Bakhtin, definida como “uma pluralidade de vozes e consciências independentes, imiscíveis” (BAKHTIN: 1981, p.2.). O teórico russo reconhece que as qualidades críticas da polifonia, na análise que faz da obra de Dostoiévsky, residem em sua incompletude e em sua abertura para o diálogo: “Particularidade da polifonia. A índole inacabável do diálogo polifônico” (BAKHTIN: 2010, p. 388). Este conceito opera na contramão da leitura bíblica, sugerindo que a ampla variedade de opiniões ou pontos de vista resultam em uma complexidade do pensa-

mento que dilui a autoria e torna possível que as hierarquias sejam reestruturadas. “Á semelhança do Prometeu de Goethe, Dostoievsky não cria escravos mudos (como Zeus) mas pessoas livres, capazes de colocar-se lado a lado com seu criador, de discordar dele e até de rebelar-se contra ele” (BAKHTIN, 1981, p. 2).

Bakhtin propõe uma contraposição entre o romance monofônico (prática comum da literatura) e o polifônico (inventado por Dostoievsky). No romance monológico, o autor desconhece a existência do outro, as ideias são afirmadas ou negadas, existem como significações plenas. Nesses “romances costumam aparecer discussões perfeitamente acabadas e resumidas do ponto de vista do autor” (BAKHTIN: 2010, p. 319). Bakhtin afirma que a poética de Dostoievsky é radical, por destituir a palavra final ao protagonista ou ao narrador, e, nesse processo, colocá-la em aberto, à discussão. Cada voz é uma voz em conflito consigo mesma:

Onde outros viam um único pensamento, ele foi capaz de encontrar e sentir dois pensamentos, uma bifurcação; onde outros viam uma única qualidade, ele descobriu nela a presença de uma segunda qualidade contraditória. Tudo que parecia simples se tornou, em seu mundo, complexo e multi-estruturado. Em cada voz ele podia ouvir duas vozes em luta (BAKHTIN, 1981, p.31).

O texto se torna plural, encontra ecos em sua própria enunciação. Cada ideia se abre para uma réplica, em um diálogo não concluído (BAKHTIN, 1981, p.26). Tanto que é comum em seus romances que os personagens dialoguem com duplos ou alter egos, duplicando a voz do indivíduo, tornando-a múltipla dentro de si mesma. O que Bakhtin analisa como a procura por converter a contradição interior do indivíduo em dois indivíduos, para desenvolver a contradição extensivamente (Idem, p. 23). A análise do texto como pluralidade se aproxima da leitura que Barthes realiza em “Da Obra ao Texto”. Um breve ensaio que constitui o livro *O Rumor da Língua* em que propõe que a pluralidade perturba a filosofia monista, para a qual o plural é o mal. Barthes recorre às escrituras bíblicas para trazer a imagem do homem possuído por demônios em Marcos, 5, 9: “o meu nome é legião, pois somos muitos” (BARTHES: 2004, p.71). Nesse sentido, a obra de Cildo Meireles se aproxima da mitologia bíblica para contradizê-la, para a firmar seu contrário. A multiplicidade condenada no Gênesis ou em Marcos é celebrada como um espaço de abertura e engajamento. 97

Moacir dos Anjos, em análise da obra de Cildo Meireles observa a aparente contradição entre a sugestão do

título e a utilização de rádios. Uma vez que os rádios, assim como a televisão, atuam socialmente como agenciadores de uma comunidade mais conectada, participante de um conjunto mais ordenado de pessoas, não mais determinado apenas pela proximidade territorial, mas pela distribuição da informação. Entretanto, há que se perceber que a relação que o artista brasileiro constrói em sua obra não fala sobre uma unificação das vozes, mas sobre a percepção da divisão por traz da aparente unidade.

98 O ouvinte comum de rádio ignora sua potencialidade polifônica, elimina o ruído e a diversidade de vozes. O espaço multifacetado das frequências e amplitudes rapidamente se converte na consolidação de uma voz única. Todas as vozes que divergem desta se tornam análogas ao chiado do rádio não sintonizado. A monologia da audição de rádio acontece por um ordenamento de categorias, em determinadas sequências. Solicitam e impõem uma compreensão linear do tempo e do som. Nisso, se torna possível a obliteração das discussões ideológicas, econômicas e sociais atinentes ao meio radiofônico.

A instalação de Cildo Meireles desmorona esta premissa ao apresentar uma percepção tridimensional e sinestésica do som. Ao sobrepor a ampla variedade de vozes, apresenta a diversidade, eliminada e transforma o diálogo

unilateral e linear. Transforma as diferentes amplitudes e frequências em territórios, outrora segregados passam a se sobrepor, se amalgamar. A fragmentação do som faz com que a fala não seja entendida como fruto da linearidade, mas sim do espaço, e por isso mesmo, explora outros aspectos da sua plasticidade.

Cildo Meireles transforma a percepção temporal em espacial, cujo resultado é a percepção simultânea dos fragmentos de informação, a coexistência de vozes diversas. Assim, não oculta o confronto, ou a contradição, mas as faz trabalhar em um esforço crítico, para o qual o espectador é arrastado. Não mais como um agente passivo e contemplador de pontos de vista acabados em si, mas como um mediador da crise. O espectador acompanha o autor no processo de síntese das múltiplas opiniões e pontos de vista. Bakhtin, comenta sobre este aspecto, também encontrado na poética de Dostoievsky, que “procura captar as etapas propriamente ditas em sua *simultaneidade, confronta-las e contrapô-las* dramaticamente e não entende-las numa série em formação” (BAKHTIN, 1981, 22).

Ao especializar o som, Cildo aproxima a informação do rádio à do jornal impresso, entretanto em uma escala corporal a partir da tridimensionalidade. Não obstante, o jornal, em seu uso corriqueiro, assume a neutralidade da

voz como instrumento de neutralização do pensamento crítico. A desordem de sua folha, sua desobrigação com qualquer ponto de vista quebra a continuidade e transforma qualquer processo de síntese em consumo. Como analisa Rosalind Krauss,

a desordem, no jornal, tem sua própria tarefa a realizar, e esta é desorganizar o espaço da narrativa, da história e da memória, e no lugar delas vender notícias como distração. Transformar as notícias em artigo de comércio é a tarefa dos jornais, e isso não se limita apenas aos anúncios impressos (KRAUSS, 2003, p. 58).

100

A página do jornal apresenta a informação de maneira fragmentada, assumindo-se neutra ao mesmo tempo que omite suas pretensões econômicas e políticas. O jornal “é distração sistematizada, política e moda, esportes e publicidade confinando uns com os outros num caleidoscópio de assuntos, sendo cada um deles um segmento aparentemente independente” (KRAUSS, 2003, p.58). A crítica de arte estadunidense traça um paralelo entre as colagens de Picasso utilizando jornais e a polifonia de Mikail Bakhtin, atentando para a abertura de um diálogo polifônico em Picasso.

O argumento de Krauss parte da aparente demo-

cratização do discurso jornalístico e sua subversão pelo artista espanhol, ao fragmentá-lo, retirá-lo de seu contexto e fazer com que seus fragmentos flutuem em outro jogo de relações, a Arte. Nesse novo contexto, a página de jornal, por vezes, confundida com mero signo visual, posiciona-se sobre a política, a economia etc. Todavia, o posicionamento de Picasso não se dá pelos mesmos dispositivos do jornal impresso. As colagens se assumem como fragmentárias e participantes de um discurso que se realiza no trânsito entre um fragmento e outro, um discurso que incorpora as lacunas de sua própria materialidade, e de seus processos de significação. Nesse ponto, Krauss assume que seu argumento deriva do pensamento de Bakhtin e propõe que as colagens em questão podem ser consideradas como “contradiscursos”. Discursos que se opõem ao discurso dominante, sobretudo pela sua forma pensante, pela abertura e multiplicidade de conexões e vozes que desperta.

101

A polifonia em Meireles é a multiplicação das vozes únicas impostas pelo uso comum do rádio. Torna complexo o que é determinado e seguro. Uma vez que a multiplicidade de vozes faz ruir o posicionamento do ouvinte comum de rádio, consumidor apático. A instalação impele o espectador para a zona de combate ideológico, na qual se fazem impor todas as vozes ao mesmo tempo. Uma multidão, como analisa Moacir dos Anjos. Assim como no conto

bíblico, não é possível ignorar que a relação espacial rapidamente se converte em relações territoriais, e nesse campo se deflagram os conflitos. O que faz com que Moacir dos Anjos (1963 –) analise a instalação *Babel* como um espaço de negociação – simbólico, econômico e político (ANJOS, 2006, p. 23). Entretanto, não se trata de um espaço de diluição dos conflitos.

Não são apontadas nesse trabalho, porém, resoluções para as tensões que ele apresenta. Sem implicar o apaziguamento dos conflitos que marcam o estado do mundo contemporâneo (idem, 31)

102

Moacir dos Anjos também observa a relação entre *Babel* e *I Estudo Para Espaço* de 1969. Uma folha de papel com a seguinte mensagem datilografada:

estudo para área: por meio acústico (sons).
escolha um local (cidade ou campo), pare e
concentre-se atentamente nos sons que você
percebe, desde os próximos até os longínquos

Estudo para o Espaço compõe um grupo de três trabalhos, dos quais fazem parte também *Estudo para o Tempo* e *Estudo para o Espaço/Tempo*, todos de 1969. Funciona como uma partitura, a qual o espectador reúne duas ações, interpretar e executar. Neste caso, a percepção do espaço pelo som, ou da espacialidade do som. O que reverte a concepção comum que o som acontece apenas no tempo, entendido de forma estreita, compreendido por meio da aparente linearidade da fala. A apreensão espacial do som é, talvez, como os morcegos compreendem a realidade, uma vez que congregam espaço e tempo em sua percepção. Os ecos de seus chiados determinam a compreensão das qualidades do espaço a sua volta. 103

Em *Estudo Para o Espaço* Cildo transforma a percepção do som na compreensão do espaço. Em *Babel* ele faz a ação contrária, partindo do espaço para o som. Primeiro se percebe com o corpo, seja pela vibração acústica, seja pelas camadas sobrepostas de som, depois se distingue cada som. Já não mais na qualidade de informação, clara ou direta, mas como fragmento flutuante no espaço. Dos Anjos entende que esses trabalhos estão embrincados de forma tão significativa, que, quando fez a curadoria da exposição

Babel, com diversas obras de Cildo, aproximou ambas e comenta:

A percepção do elemento sonoro do trabalho mesmo antes de se possa discerni-lo visualmente confirma, por fim, o interesse de Cildo Meireles em investigar a natureza e as características do espaço valendo-se de mais de um sentido, requerendo, do visitante, a disposição de explorar Babel com o próprio corpo e desprender com ele um tempo incerto (ANJOS, 2006, p.23)

104 Borges também faz uma leitura sobre a confusão babélica em *A Biblioteca de Babel* (1944). Neste conto descreve a biblioteca infinita que conteria todos os livros já escritos ou ainda por se escrever na história da humanidade. Esta façanha se dá por um arranjo matemático simples, cada livro conteria quatrocentos e dez páginas, as vinte e três letras do alfabeto, o ponto final, a vírgula e o espaço. Esses signos ordenados de maneira a esgotar suas combinações e nunca se repetiriam por completo, cada livro apresenta ao menos um signo diferente de outros. O resultado é a combinação de todas as possibilidades de ordenamentos desses signos. Isso se reverte na loucura daqueles que consultam a biblioteca infinita.

A abrangência de suas combinações superaria o

tempo, falaria sobre o futuro, o presente e desvendaria os mistérios mais profundos da humanidade. Seus estudiosos especulavam se ordenamentos, inicialmente, interpretados como aleatórios não seriam línguas perdidas. Muitos buscavam o livro dos livros, que conteria o índice ou inventário de todos os livros, “algum bibliotecário o consultou e é análogo a um deus” (BORGES, 1989, p.61). Pesquisadores desiludidos pela exaustão acreditavam que era essencial destruir as obras inúteis. Invadiam os hexágonos que formavam a vasta biblioteca e folheavam com fastio os livros, condenando prateleiras inteiras.

A solução para a vastidão interminável da biblioteca era a destruição das repetições, das línguas impossíveis etc. “a seu furor higiênico, ascético, deve-se a perda insensata de milhões de livros” (BORGES, 1989, p. 67). Para se impor ordem ao demasiado, se busca a destruição. O ruído ou o que não se parecia como informação em uma primeira e rápida mirada, era condenado. Desiludidos buscam a ordem lançando-se ao vazio, buscando expandir as lacunas entre a informação abundante. Entretanto, revelou-se que a biblioteca era infinita, e existiam um sem número de fax símeles com pequenas alterações.

Borges com frequência relaciona o excesso de informação à incapacidade de pensar, como fez em *Funes o*

Memorioso, em *O Aleph* e na *Biblioteca de Babel*. A narrativa irônica da Biblioteca de Babel desvela esta posição diante do arquivo, a relação entre o arquivo e o infinito, entre a ordem e a loucura. A solução higiênica, destruir os excessos e buscar a ausência de ruídos diante do infinito é o paradoxo que o escritor argentino utiliza para falar da contradição do arquivo neste conto. A crise que se anuncia com o excesso de arquivo, entretanto, não se resolve com a sua falta.

106 A relação entre a multiplicidade de vozes, a abertura crítica realizada pela polifônica *Babel* de Cildo Meireles sugere uma qualidade do excesso, uma abertura ideológica na proliferação das vozes. Da mesma maneira que Bakhtin analisa a polifonia em Dostoievsky, “uma pluralidade de vozes e consciências independentes, separadas”. Já a leitura de Borges, anuncia um retorno ao temor pelo arquivo vasto e infinito, aproximando-o da loucura. O escritor argentino se posiciona com mais clareza sobre a forma como compreende o arquivo no conto *O Aleph*,

Além disso, o problema central é insolúvel: a enumeração, mesmo parcial, de um conjunto infinito. Naquele instante gigantesco, vi milhões de atos deleitáveis ou atroz; nenhum me assombrou tanto como o fato de todos ocuparem o mesmo ponto, sem sobreposição e sem transparência. O que meus olhos viram foi simultâneo: o que transcreverei, sucessivo, porque a linguagem o é. Algo, contudo recuperarei (BORGES, 2008, p. 148).

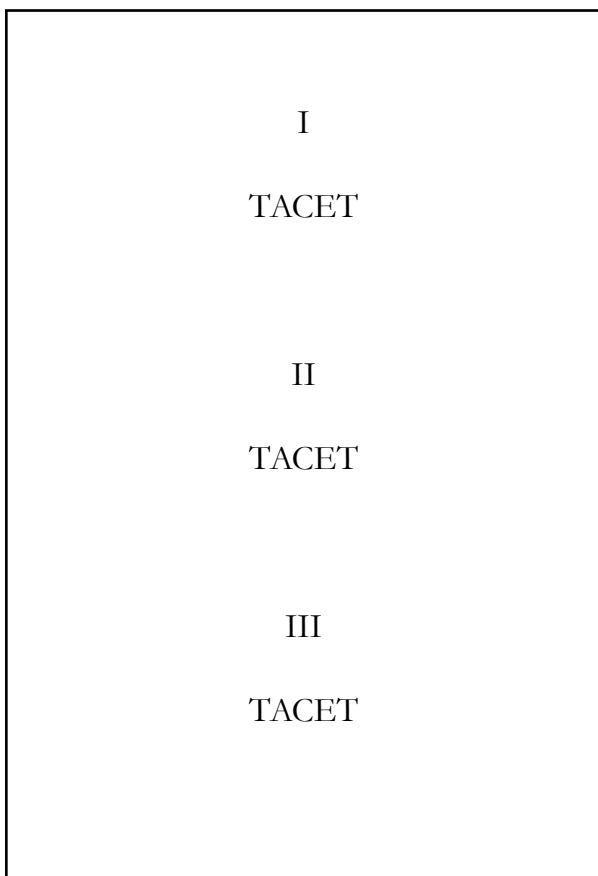
Neste conto, Borges expõe a problemática do arquivo e sua fragilidade diante da memória. Tanto a incapacidade de enumerar, organizar, quanto de retornar ao que foi armazenado. O conto é concluído de forma lúgubre:

Existe esse Aleph no fundo de uma pedra? Eu o vi quando vi todas as coisas e o esqueci? Nossa mente é poderosa ao esquecimento; eu mesmo estou falseando e perdendo a trágica erosão dos anos, os traços de Beatriz (Idem, p. 153)

Borges, aliás, é hábil em trabalhar com a escassez e, com frequência, elogia a falta, a lacuna e o esquecimento. Entretanto o esquecimento borgiano não é menos eloquente que o excesso de vozes de Dostoievsky. Da mesma maneira que *Babel* estabelece uma relação de proximidade com outra obra que usa o som como elemento poético, *Silêncio* (1961) de John Cage (1912 – 1992). Nesta contraposição é possível estabelecer pontos de inflexão sobre as qualidades do silêncio. Em certa medida, Cage expõe a polifonia do silêncio. Desde Mallarmé, as lacunas são compreendidas como carregadas de significados, espaços que rasgam a página para a complexidade. 107

A pesquisa musical de John Cage traça mesmo sen-

tido que a biblioteca nos mostrou: não há silêncio, pelo menos não como ausência. Cage faz do silêncio uma busca em sua obra, entre as décadas de 1930 e 60 realiza uma pesquisa extensa e diversas obras com este propósito. Nas peças 4'33' e 0'00" entretanto, chega à síntese da problemática que persegue. 4'33" (fig. 23) é uma peça musical dividida em três movimentos: 33", 2'44" e 1'20", cuja partitura é



“Tacet” refere-se a uma notação característica das partituras musicais, como um momento onde não se toca nenhum instrumento, ou se canta, um momento de silêncio, “cala-se” em latim, como explica Barthes (BARTHES, 2003, p.53). A performance consiste no músico subir ao palco, cumprimentar a plateia, sentar-se ao instrumento, permanecer lá pelo tempo de 4 minutos e 33 segundos, levantar-se, agradecer a plateia e retirar-se do palco. Nesta peça, o músico não é responsável pelo som produzido durante o concerto, mas sim a plateia, e por mais que haja uma aparente falta de ação, por parte do intérprete, se tornam evidentes os sons ocultos produzidos pelos ouvintes. Há aí uma inversão decisiva, tanto na percepção do silêncio, quanto na concepção de música, que o abarca de forma radical. 109

Roland Barthes pondera que na música “o silêncio é tão importante quanto o som: ele é um som, ou ainda ele é um signo” (idem, p. 58). John Cage, propõe a investigação dos usos poéticos do silêncio, aferindo tanto sua variedade como suas qualidades. O silêncio que propõe nem sempre é a ausência de som, mas carregado de sons antes não percebidos. A concepção de silêncio de Cage se transforma ao longo de sua investigação poética. Inicia-se, pela concepção mais básica, como a ausência, algo que se opõe ao som. Logo depois, passa por uma compreensão de que não exis-

te silêncio pleno, ou seja, sempre haverá som. Para, por fim, chegar à compreensão do silêncio transcendental. Alberto Andrés Heller (HELLER, 2008, p. 14) localiza as diferenças do silêncio na obra de Cage.

1. Anos 30 e 40: o silêncio opondo-se ao som; silêncio como ausência de som; silêncio representável pela pausa musical (a pausa indicando um valor “negativo”, mensurável); silêncio retórico, expressivo.

➔ Compreensão empírica.

2. Anos 50 e 60: não há silêncio, pois sempre há som; o que há são sons intencionais e sons não-intencionais; som e silêncio em constante mutação e interpenetração. ➔ Compreensão dialética (cuja descrição, porém, repousa ainda sobre remanescentes “empíricos”).

3. Um terceiro momento que, de certa forma, já se faz presente ao longo dos anos 50 e 60, mesclando-se, pois, com o que aqui denomino “segundo momento”, e onde Cage se desprende definitivamente da compreensão do silêncio a partir do fenômeno acústico – silêncio que não é da ordem da substância, nem do ente, nem do empírico, mas transcendental. ➔ Dialética radical.

Em 4'33" percebemos, não apenas a passagem da primeira concepção de silêncio para a segunda, sua negação, mas também para uma afirmação mais complexa, que compreende o silêncio como uma ação que extrapola a ordem física, a terceira concepção. Nesta, o silêncio não apenas é cheio, de som, mas compreende uma experiência social e espiritual, aos moldes dos ritos religiosos.

Cage tem sua compreensão sobre o silêncio alterada pela experiência que teve com uma câmara anecoica, um recinto usado para fins de engenharia, cuja acústica elimina os ecos, criando, assim, uma situação de silêncio intenso e profundo. Neste espaço se experimenta a maior proximidade possível de uma anulação do som, e o músico relata que

111

Entrei em um destes na Universidade de Harvard há vários anos atrás e ouvi dois sons, um alto e outro baixo. Quando os descrevi para o engenheiro encarregado, ele me informou que o alto era o meu sistema nervoso em operação, o baixo, o meu sangue circulando. Até que eu morra haverá sons. E eles continuarão depois de minha morte. (CAGE, 1961, p. 8).

A conclusão do artista é que o silêncio absoluto não existe, sempre haverá um ruído. No caso da experiência de Cage,

mesmo sons sutis e imperceptíveis do próprio corpo. Ele vincula a vida biológica à percepção do silêncio e este vínculo se estende para a relação entre arte e vida. Uma aproximação frequente nas experimentações artísticas das décadas de 1950 a 70, com no grupo *Fluxus*, na Arte conceitual, no grupo Gutai, na Arte Povera, no Neoconcretismo além da produção poética de Robert Rauschenberg, amigo de Cage. Sabe-se que Rauschenberg fez monocromos pretos e brancos e o músico experimental ficou fascinado principalmente pelas telas brancas.

112 A tela branca, com frequência é lida como uma tela vazia, mas o artista plástico argumentava que não eram vazias mas cheios de poeira e ar. “Rauschenberg dizia que na tela vazia tudo poderia adentrá-la, e Cage conclui que nesse espaço se fundem a arte e a vida (CAGE, 1995, p.103). De certo, a brancura das telas de Rauschenberg conduzia para uma leitura do silêncio como um espaço povoado. Mais que uma ausência, uma presença, um espaço que abarcava o mundo, que se expandia para além das relações emolduradas da tradição pictórica.

Cage destacava a importância da diluição da fronteira que separa o ouvinte de música do intérprete, também compreendia a música como acontecimento social.

É a natureza social da música, a prática de usar

certo número de pessoas fazendo coisas diferentes para realiza-la, que a distingue das artes visuais, a faz tender para o teatro e a torna relevante na sociedade, mesmo no caso da sociedade fora da sociedade musical (CAGE *in* FERREIRA & CO-TRIM, 2006, 337)

Com isso torna-se possível analisar 4'33" como uma obra constituída de silêncio, entretanto um silêncio preenchido e participativo, como escreve Cage, um silêncio grávido: “por mais que tentemos fazer silêncio, não o podemos: não há silêncio que não esteja grávido/prenhe” (CAGE, 1995, p. 135). O silêncio nesta obra é polifônico, no mesmo sentido usado para analisar Babel de Cildo Meireles.

113

Cildo Meireles evidencia que o ruído, o som em excesso, em demasia, se abre para a compreensão dialética e crítica, mais especificamente para uma relação dialógica (Diálogo e Dialética). Exige do ouvinte uma atenção e uma participação excepcionais. John Cage, em outro caminho, demonstra a densidade e a qualidade do silêncio, não como o fim de toda a comunicação, mas como a multiplicidade de diálogos, de conversas.

O choque entre as três babéis, a da Bíblia, a de Cildo Meireles e a de Jorge Luis Borges, faz eclodir algumas problemáticas do arquivo. Borges, desde já, trabalha com a

catalogação do incatalogável, comenta de forma irônica a tentativa vã de impor uma ordem ao infinito. A Babel bíblica toma a diversidade e a pluralidade como uma punição, que impede a comunicação. Já Cildo Meireles, faz com que essas características sejam constituidoras de um discurso crítico, cujo resultado se opõe às outras leituras do mito. Sua obra devolve a voz para a multidão. Pelo emaranhado sonoro, cria um campo de convivência, de negociação, de luta e diálogo.

114 Tanto Cage quanto Cildo Meireles multiplicam as vozes, transformam o espaço de crise no espaço de debate polifônico. As duas obras se opõem à icomunicabilidade bíblica, o silêncio e o ruído se convertem no espaço de encontro das vozes silenciadas ou dissonantes. Revelam o que se coloca por traz do que se fala e do que se cala, da fricção entre ambos se deixa perceber o que resiste. Tratam-se de arquivos problema, que expõem o funcionamento de todo arquivo, entretanto evidenciam o teor utópico que retoma um princípio da meta arquivística, a consignação.

Derrida conceitua a consignação como a reunião dos signos (DERRIDA, 2001, p. 14). Em seu desejo está a reunião do heterogêneo em um corpus único, uma restituição da ordem perdida. Nesse sentido estes arquivos expõem que a ordem pré-babélica não retornará senão pela política.

Em qualquer lugar onde o secreto e o heterogêneo venham a ameaçar a própria possibilidade de consignação, certamente não faltarão graves consequências, tanto para uma teoria do arquivo, como para sua realização institucional (IDEM, p.14).

Esta é a problemática fundamental do arquivo, ele é resistente à heterogeneidade. Nunca contempla todo o mundo, sempre parte dele. Não pode ser idêntico ao mundo, caso contrário se tornaria o próprio mundo. Neste caso, a ordem excessiva se converteria em caos. Entretanto, ainda pensado em regimes de ordem ponderáveis ou verificáveis, os regimes ditatoriais são regidos por arquivo excessivos. O Arquivo é seletivo, no interior da diversidade ele escolhe as vozes que serão mantidas e as que serão apagadas, ele conserva e destrói. Se não destruísse, não poderia funcionar. Um arquivo que não exclui não se sustenta, por outra via, um que exclui em demasia se estingue.

115

A relação entre a falta de arquivo e o excesso não é uma relação estática, mas regida por uma relação dinâmica. O meio em que ele se apresenta atua de forma ideológica sobre sua compreensão. Seria mais adequado imaginar o dinamismo do arquivo como a tensão de um elástico, cujas forças depositadas em cada extremidade se confrontam.

Caso haja força demais em uma ponta, a energia da outra se concentra e explode. As ditaduras se justificam como reação ao caos, e as rebeliões como reação ao exagero de ordem. Não há saída para este impasse do arquivo, somente o jogo, saber jogar com esta tensão constante.



figura 24



figura 25

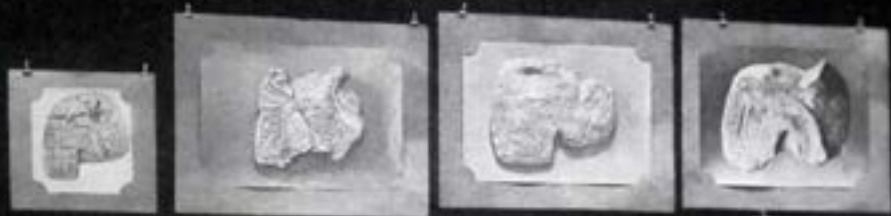




figura 26



figura 27



figura 28

Figura 24: Aby Warburg. Atlas Mne-
mosyne (1927-1929), prancha 22.

Figura 25: Aby Warburg. Atlas Mne-
mosyne (1927-1929), prancha 01.

Figura 26: Aby Warburg. Atlas Mne-
mosyne (1927- 1929), prancha A.

Figura 27: Mapa do Mundo segundo
Hartmann Schedel, Liber Chornicarum,
Nuremberg, 1493.

Figura 28: Alighiero Boetti. Mapa da
Mundo (1989)

1.2. Toda paixão tende ao caos

Entre o delírio do dogma e a exatidão estéril das ciências, se localizam os limites do arquivo e também suas vocações. Dois polos que fazem com que este se mova, se reveja e se reinvente. De um lado, o pensamento técnico e científico que visa catalogar e sistematizar por meio de critérios mensuráveis, quantificáveis, segundo uma rigorosa metodologia, que tudo abarca, compreende sua totalidade e não deixa que nada escape a sua abrangência. De outro, a descrença naquilo que se construiu com a razão, a afirmação de que nada é sólido, que nada se fixa, a afirmação de um pensamento mágico e a crença em forças misteriosas. Uma forma de compreensão do mundo que privilegia apenas o palpável e outra o impalpável, mas nunca a dialética entre os dois. Entretanto, para a compreensão crítica do

arquivo, se faz necessário propor uma negociação entre o conhecimento mágico e o científico, e entender que os arquivos contemporâneos não são nem doutrinados pelas leis da razão, nem frutos da fantasia, mas pelo choque entre ambos.

A dialética entre o conhecimento místico e o científico ressoam no retorno recente da discussão de dois teóricos do início do século XX, Aby Warburg e Walter Benjamin. Ambos constroem projetos que reorientam a atividade arquivística a partir da polarização entre o pensamento mágico e o científico. As superfícies do *Atlas Mnemosyne* de Warburg ou as páginas do *Livro das Passagens* de Benjamin fazem eclodir o conflito de ‘imagens dialética’.

124

Como analisa Didi-Huberman:

Walter Benjamin – próximo nesse ponto de Aby Warburg – pôde falar de “imagem dialética”, quando tentava, no *Livro das Passagens*, pensar a existência simultânea da modernidade e do mito: tratava-se para ele de refutar *tanto* a razão “moderna” (a saber, razão estreita, a razão cínica do capitalismo, que vemos hoje se reatualizar na ideologia do pós-modernismo) *quanto* o irracionalismo “arcaico”, sempre nostálgico das origens místicas (a saber, a poesia dos arquétipos, essa forma de crença cuja utilização pela ideologia nazista Benjamin conhecia bem) (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 114)

Ambos reordenam a ordem arquivística a partir das transformações modernas, que tanto possibilitavam a apreensão da arte por meio das novas tecnologias, quanto impunham uma nova relação entre o espectador e o espaço/tempo histórico. A recepção e a circulação da obra se transformaram, também gerando a transformação das estruturas conceituais para a crítica e construção da história.

1.2.1. O livro das Passagens

126 O *Livro das Passagens* é um gigantesco projeto de arquivamento de Benjamin. Foi desenvolvido ao longo de 16 anos, iniciado em 1924 e interrompido em 1940, com o suicídio do autor. Neste usa de maneira radical o princípio de montagem presente tanto nas fotomontagens de John Hartfield, Hannah Höch, Raul Hausman ou Alexandre Rodchenko, no cinema eisensteiniano ou no teatro de Brecht. Trata-se de um projeto teórico que acontece pela justaposição espacial e temporal do conhecimento, com a construção de um discurso crítico formado pela aproximação de fragmentos teóricos de textos já publicados.

Uma montagem que acontece por mais de uma década, em um texto formado pela sobreposição da voz de Benjamin

às vozes de outros autores. Uma trama que se tece nos ecos, se convertendo em uma fala nova, justapondo o que já se havia dito, com o que ainda não foi. Manifesta-se tanto pela permanência dos fragmentos do passado, quanto pela abertura para um presente sempre atual.

Benjamin faz uso da citação. Entretanto, não a citação que praticamos de forma escolar hoje, como um espaço de legitimação do discurso regido por normas de boa conduta. Mas como a construção de ideias pela transformação da voz do outro em uma reverberação de sua própria voz. “Este projeto deve desenvolver ao máximo a arte de citar sem usar aspas. Sua teoria está intimamente ligada à da montagem” (BENJAMIN, 2010, p.500). Ele cita, mas também escreve, cria novos sentidos, tanto pelo ordenamento de suas próprias ideias (textos seus, já escritos), textos novos (escritos para as passagens), quanto pelo ordenamento das citações. Como observa Rolf Tiedemann, na introdução à edição alemã (1982): “nem sempre é possível distinguir a simples interpretação do trecho citado da própria posição de Benjamin”. Transforma um conjunto heterogêneo de autores em um discurso coerente. Trata-se de entender a história como um livro construído por múltiplas vozes que ressoam no tempo e não um livro de citações.

127

Benjamin nem mesmo utiliza as grandes estruturas

revolucionárias de pensamento, algo como as citações célebres de autores memoráveis. Mas, ao contrário, fragmentos ignorados, pouco citados. Assim define seu método de trabalho:

Método de trabalho: Montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente mostrar. Não surrupiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventaria-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os (IDEM, p.502).

128

Torna-se evidente que Benjamin não realiza um ajuntamento, ou um armazenamento de citações, não se trata de um inventário, mas constitui uma coleção, em que cada peça faz parte da compreensão de um todo. Não apenas agrupa, mas agrupa intencionalmente, em uma ordem específica, em categorias próprias. São 36 categorias, ordenadas alfabeticamente de 'A' a 'Z' e depois de forma fragmentária as letras 'a', 'b', 'd', 'g', 'i', 'k', 'l', 'm', 'p', 'r'⁷. De maneira que as *Passagens* não se configuram como um repositório, um espaço de armazenamento, mas um efetivo lugar de uso. O livro parte da compreensão de que os fragmentos são utilizados em seu processo. As citações não aparecem como uma rememoração de grandes pensamentos, mas como o reordenamento de pensamentos

fragmentários sob uma nova ordem. A ordem colecionista de Benjamin, esta também tocada pela alegoria. A citação é lida como a retirada do objeto histórico de seu contexto, a recolocação de um fragmento, é, em última instância, a reordenação do tempo. “Ora, o conceito de citação está implícito que o objeto histórico em questão seja arrancado de seu contexto” (BENJAMIN, 2010, p. 518).

O princípio de montagem é analisado por Benjamin em diversos ensaios, o faz na compreensão da obra de arte ou na construção de uma teoria para a história. Presente tanto na análise que faz da alegoria barroca, na crítica de arte de seus contemporâneos, quanto na análise de Baudelaire, já no fim de sua vida. A alegoria era para Benjamin regida pelo princípio dialético: “O estudo da forma do drama trágico mostrará, mais do que qualquer outro, como no fundo desse abismo da alegoria ruge violentamente o movimento dialético (BENJAMIN, 2011, p. 176). A história sob a orientação marxista também a era. Não apenas teoriza sobre a montagem, como transforma sua teoria em uma efetiva prática teórica. Aproxima o pensamento sobre arte do pensamento artístico, plástico e poético. O princípio dialético que reconhece na alegoria ou na montagem é também presente na escrita da história.

129

Esboçar a história das passagens conforme o seu desenvolvimento. Seu componente propriamen-

te problemático: não renunciar a nada que possa demonstrar que a representação materialista da história é imagética [*bildhaft*] num sentido superior que a representação tradicional (IDEM, p.504).

A leitura que Benjamin faz da dialética gera uma imagem, que aparece em um lampejo. A imagem fugidia que surge no momento de perigo. “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo como ele de fato foi. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela lampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1996, p. 224).

130

Ao pensar a história dialeticamente, Benjamin traz a compreensão desta como imagem, uma imagem que surge como relâmpago, a imagem que não é apenas a síntese, mas a imobilidade do processo, a suspensão momentânea do trabalho dialético. No jogo duplo de articulação, transforma os lampejos do pensamento em imagem e faz migrar a linearidade da escrita para a espacialidade da imagem.

O pensamento dialético de Benjamin não apenas se dirige à espacialidade da página do livro, mas à própria espessura do tempo, ou seja, à relação entre o passado e o presente. Para o pensador alemão, a relação entre o pretérito e o presente é igualmente orientada pelo conflito dialéti-

co. Uma vez que rejeita a continuidade do tempo histórico, o organiza de forma fragmentária, como a justaposição de tempos díspares.

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do passado com o presente é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem que salta – somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é não-arcaicas), e o lugar onde a encontramos é a linguagem (BENJAMIN, 2009, 504)

131

Assim, o passado e o presente se chocam em uma dialética que se processa no instante, que se suspende em uma imagem que lampeja. Compreender o tempo dialeticamente é opor-se à compreensão linear da história, como ‘marcha para o progresso’, transformando-a em um processo de fragmentação, confiscação, separação de seu contexto original e recontextualização⁸. Trata-se de entender a história como construção temporal. “Mas nenhum fato, meramente por ser causa, é só por isso um fato histórico. Ele se transforma em fato histórico postumamente, graças a acontecimentos que podem estar dele separados por

milênios” (BENJAMIN, 1996, p.232). A fragmentação da página do livro é a materialização formal do conceito temporal que Benjamin construiu. Os fragmentos não apenas espacializam os conceitos, mas impõem espacialidade ao tempo, que se justapõe, se sobrepõe, se aglutina ou se dissipa. Nesse processo, a imagem dialética é atual e pertencente ao passado, se funda na cisão, no choque, como o relâmpago ou o momento de perigo.

Na imagem dialética se encontram o Agora e o Pretérito: o relâmpago permite perceber sobrevidências, a cisão rítmica abre o espaço dos fósseis anteriores à história. O aspecto prioritariamente dialético desta visão sustenta, decerto, que o choque de tempos na imagem libera todas as modalidades do tempo mesmo, desde a experiência remanescente (Erinnerung), desde o salto a partir da origem (Ursprung) até a decadência (Untergang) das coisas (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 153).

Benjamin atua como um historiador colecionador, da mesma maneira que analisa a obra de Eduard Funch. “Fundador de um arquivo único da sua espécie, que documenta a história da caricatura, da arte erótica e dos quadros de costumes” (BENJAMIN, 2012, p.126). Atribui a Funchs pioneirismo na compreensão materialista da história. De certo, a coleção não é definida como um ajuntamento de-

sordenado de objetos, como fazem os acumuladores, mas por um princípio de ordem, uma ordem inicialmente secreta “às mentes profanas”. Também um processo de recontextualização, de deslocamento e justaposição. Benjamin entende que as coleções de Funchs são respostas às aporias da história (BENJAMIN, 2012, p.130).

As passagens são uma coleção, entretanto uma coleção entendida pelo pensamento benjaminiano, um agrupamento específico, regido por uma ordem particular, cujos elementos descortinam a compreensão de um todo mais complexo que a junção das partes. O colecionador “se incube de transfigurar as coisas” (BENJAMIN, 2010, p. 46), ele destitui das coisas seu valor de uso e lhes confere apenas um valor afetivo. E o colecionador, em última instância, constitui uma imagem total do mundo, pela ordenação de seus fragmentos. Benjamin entende a coleção como alegoria: “em cada colecionador esconde-se um alegorista e em cada alegorista, um colecionador (IDEM, p. 245).

133

A aproximação entre a alegoria e a coleção não se satisfaz apenas na organização dos fragmentos no espaço, os quais, o colecionador e o alegorista, impõem uma ordem nova, fazendo emergir imagens autênticas, mas também pela sua incompletude fundamental.

No que se refere ao colecionador, sua coleção

nunca está completa; e se lhe falta uma única peça, tudo que coleciona ou não passará de uma obra fragmentária, tal como são as coisas desde o princípio para a alegoria (IDEM, 245).

Benjamin se difere de Sander ao entender que seu arquivo é incompleto por excelência, que a ordem idealizada, nunca se conformará em sua totalidade. Os fragmentos reunidos sempre adiarão a palavra final. E sua trágica biografia parece prevista em sua idealização teórica, ao perder a maleta em que compunha parte do livro das passagens⁹. A leitura das passagens passa a ser fundamentalmente fragmentária e incompleta.

Benjamin inicia o projeto das Passagens com o texto *Paris Capital do Século XIX*, onde já evidencia a importância das figuras do colecionador e do *flâneur*, que desenham a estrutura de sua investida. Estes serão desenvolvidos em verbetes próprios – verbete ‘H’, colecionador e verbete ‘M’, o *Flâneur* –, também faz uma análise do seu próprio processo no verbete ‘N’ – *Teoria do conhecimento, teoria do progresso*, também a importância da fotografia nesse pensamento, com o verbete ‘Y’, *Fotografia*. A respeito do colecionador escreve: “Sobre ele recai a tarefa de Sísifo de despir as coisas de seu caráter de mercadoria, uma vez que as possui” (BENJA-

MIN, 2010, p.46). O colecionador, então, teria uma função messiânica. O messianismo do colecionador também é apontado no texto *Desempacotando Minha Biblioteca*, onde afirma que quando um colecionar adquire um item novo, ele faz como que este objeto renasça, o salva de sua existência ordinária e o insere um “círculo mágico”. O colecionador se relaciona com o passado longínquo, mas também com o presente, com o mundo cotidiano e o futuro, “o colecionador se torna intérprete do destino” (BENJAMIN, 1987, p. 228).

Benjamin substitui a visão de progresso pelo desastre, pela ruína. Sua coleção também é a junção dos fragmentos da cultura europeia no entre guerras. “As alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas” (BENJAMIN, 2011, p.189). No momento em que constrói o projeto das passagens, enquanto realiza a coleta dos múltiplos fragmentos que o compõe, Benjamin experimenta o horror do projeto racional. Ele elogia a arte Dadá e Surrealista e se opõe ao fascismo. Experimenta uma cultura fragmentada, esfacelada pela guerra. Faz tanto a proposição de uma alternativa à linearidade da história, como uma crítica à história dos vencedores, a orientação fascista de sua compreensão. Fala especificamente da prática da social-democracia alemã: “A teoria, e mais ainda, a prática da social-democracia foram determinadas por um

vínculo dogmático de progresso sem qualquer vínculo com a realidade” (BENJAMIN, 1996, p. 229). Combate a ideia de progresso como marcha no interior de um tempo vazio e homogêneo. Benjamin se opõe a este pensamento, propõe que a história não mais seja orientada unicamente pela sucessão entendida como progresso linear.

As reflexões apresentadas nas teses ‘Sobre o Conceito de História’ são fundamentais para a compreensão do projeto das passagens. Como constata Adorno, estes textos “resumem por assim dizer as reflexões sobre a teoria do conhecimento cujo desenvolvimento acompanhou o do esboço das passagens”. A figura do anjo da história parece decisiva nesta compreensão. Descrita por Benjamin a partir de um quadro de Klee.

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amon-

toado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso (BENJAMIN, 1996, p. 226).

O anjo antecipa cada tragédia, e gostaria de retornar e ajudar os que estão feridos, mas com suas asas presas, se vê impelido pelo vento do progresso. A voz do anjo, do historiador, se torna um eco sem tempo, arrastada para o futuro, mas dirigida ao passado. “É o presente que polariza o acontecimento em história anterior e posterior” (BENJAMIN, 2009, p. 513). Observa uma cadeia interminável de desastres, onde vê destroço se acumular sobre destroço. A tarefa do historiador passa a ser a reconstrução, a partir de um corpo destruído. Sabendo que aquilo que se apresentava anteriormente nunca retornará, ele se coloca a construir, tomando como base as ruínas. 137

Tanto a experiência social, quanto sua concepção de história, congregam para a construção das Passagens. Ao mirar a destruição da cultura europeia, tenta compreender o presente, predizer o futuro, localizar os ecos do amanhã nas ruínas do passado. Ao mesmo tempo em que afirma que “a alegoria se fixa nas ruínas” (BENJAMIN, 2011, p. 159) também considera que “no campo da intuição alegórica a imagem é fragmento, runa” (Idem, p.185). A ruí-

na como aquilo que resiste a destruição, que testemunha o fim. Prevalece em sua incompletude porosa ao tempo que a atravessa e aglomera a imagem de diversos passados. Fragmentos que se projetam para a existência futura, como uma evidência de tempos imemoriais e testemunham seu progressivo esquecimento. As runas como fragmentos que se localizam entre a imagem e a escrita, servem para prever o futuro e para a comunicação. Notar que a diferença entre ruínas e runas conduz a leituras diferentes na compreensão da alegoria. Ruínas e runas são fragmentos, entretanto as ruínas são lidas pela arqueologia e as runas pelos adivinhos.

138 Ao buscar na justaposição dos destroços a compreensão do futuro, Benjamin se aproxima do astrólogo, que olha para as estrelas, percebe suas constâncias, determina aproximações e organiza, dentro de um conjunto finito de elementos, um grupo infinito de trabalho. Confere significado a partir da semelhança e estabelece conexões entre os astros e os fluxos da sua vida corriqueira e ordinária. Da mesma maneira que a localização das estrelas orienta os navegantes na ausência de instrumentos, ou permite antecipar a mudança das estações, a configuração fugaz dos astros interfere também nos aspectos mais corriqueiros da vida. “Foi a semelhança que permitiu, há milênios, que a posição dos astros produzisse efeitos sobre a existência humana no instante do nascimento” (BENJAMIN, 1996, p.113).

Os adivinhos rejeitam o tempo homogêneo e vazio. A investigação do passado muitas vezes revela o futuro. Na astrologia, o posicionamento dos astros no momento do nascimento determina o destino da pessoa. Sua repetição nos anos que seguem, não apenas contam a passagem do tempo, mas prefiguram a manifestação de seu vaticínio, determinado no instante em que reconheceu uma semelhança entre as estrelas e a vida. Nisso se estabeleceu um vínculo temporal, não apenas mimético. “A conjunção de dois astros, que só pode ser vista num momento específico, é observado por um terceiro protagonista, o astrólogo. Apesar de toda a precisão dos instrumentos de observação, o astrônomo não consegue igual resultado” (BENJAMIN, 1996, 110). 139

Benjamin encerra as *Teses Sobre o Conceito de História* com uma reflexão sobre a adivinhação na cultura judaica. O ensaísta destaca que era proibido para os judeus o exercício da adivinhação, sendo o estudo do Torá fundamentalmente memorativo, “a rememoração desencantava o futuro” (BENJAMIN, 1996, p. 232). Entretanto, o tempo na Torá também não era lido como homogêneo e vazio, mas como uma abertura pela qual podia, a qualquer momento, penetrar o messias.

Em um trecho de *A Obra de Arte na Era de Sua re-*

produtibilidade Técnica, Benjamin compara o curandeiro ao médico, opondo a relação que estes estabelecem com o paciente. O médico cirurgião penetra de forma profunda no paciente, porém sem nenhuma intimidade. Ele reduz ao máximo a distância física entre eles, mas ao mesmo tempo, aumenta a distância psicológica. Já o curandeiro mágico, cura com o toque das mãos, opera na superfície, entretanto diminui significativamente a distância psicológica, atua de forma profundamente íntima. Benjamin argumenta que “diferentemente do mágico (...), no instante decisivo o cirurgião renuncia a se relacionar com o paciente homem a homem, intervindo apenas de forma operativa” (BENJAMIN, 2012, p.25).

140

Benjamin propõe um retorno ao pensamento mágico, não como uma negação da ciência, mas como um reconhecimento da magia e da imaginação na construção do pensamento crítico. Assim, em última instância, o pensador alemão indica uma superação tanto das restrições do próprio do racionalismo quanto pensamento mágico. Trata-se da construção da síntese entre os saberes mágicos e científico, ao mesmo tempo em que os transforma pelo uso dialético. O resultado não é um pensamento obscurantista, tampouco técnico, mas uma compreensão nova, também dialetizada.

Benjamin justapõe o pensamento místico ao científico como alternativa à aridez caustica da razão que conduzia a sociedade alemã para o nazismo. A artificialidade da ordem, que aplicava às pessoas os mesmos critérios dirigidos antes às coisas, aos vegetais ou aos animais. Benjamin buscava outras ordens, menos violentas, uma resistência da desordem.

A compreensão das passagens não pode se diluir em uma afirmação da ordem, ou uma continuidade da mesma, mas uma mudança que compreende a sua oposição. As passagens devem ser compreendidas pelo seu “caráter destrutivo”. Este conceito apresentado por Benjamin em *Rua de Mão Única*, revela uma atitude combativa, bem mais que a análise do desastre. O caráter destrutivo converte o que vê em ruína, não pela ruína, mas pelo caminho que passa através dela. O tempo se torna imprevisível, não é possível o que se passará no próximo instante e sempre se vê em uma encruzilhada. As passagens são essencialmente destrutivas, pois

141

o momento destrutivo na historiografia materialista deve ser entendido como reação a uma constelação de perigos que ameaça tanto o objeto da tradição quanto seus destinatários. É esta constelação de perigos que se confronta com a historiografia materialista; neste confronto que reside sua atualidade (BENJAMIN, 2009, p. 517)

142

Tem-se, portanto, a noção da história como confronto, como atualidade. A destruição do outrora posto, a construção do novo de maneira efêmera. A tarefa do historiador seria então “gerar um verdadeiro estado de exceção” (BENAJMIN, 1996, p. 226). Uma ordem que se deixa tocar pela desordem, que articula a irracionalidade mística e o rigor científico. Este choque também deve ser compreendido dialeticamente e faz surgir outro dado, que não continua o anterior, mas o fragmenta, o desmonta e faz surgir uma imagem nova. “A desordem só é desrazão para quem se negue a pensar, a respeitar, a acompanhar de certo modo a fragmentação do mundo” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.49). Ler a história se converte na leitura de um sonho.

Na imagem dialética, o ocorrido de uma determinada época é sempre, simultaneamente, o “ocorrido desde sempre”. Como tal, porém, revela-se somente a uma época bem determinada – a saber, aquela na qual a humanidade, esfregando os olhos, percebe como tal justamente esta imagem onírica. É nesse instante que o historiador assume a tarefa de interpretação dos sonhos (BENJAMIN, 2009, p. 506)

As problemáticas relacionadas ao arquivamento se fazem, de maneira mais profunda, pela escavação das vo-

zes silenciadas, pela emersão de conflitos antes resolvidos, pelos choques entre os tempos históricos, as categorias do saber e as ordens estabelecidas. Trata-se de um arquivo que escava o próprio arquivo.

1.2.2. O Atlas Mnemosyne

144

Assim como Benjamin, o historiador alemão Aby Warburg realizou ao longo de sua vida um arquivo do conhecimento que supera a arquivologia tradicional. O *Atlas Mnemosyne* reinventa e descortina novos parâmetros para o pensamento arquivístico. Warburg tem nas imagens o ponto de partida para a construção de uma ordem plástica e especializada para a história. Entendendo que as imagens não apenas apresentam um dado conteúdo, mas o escondem.

Para o historiador alemão, ler uma imagem se torna uma tarefa de adivinhação, de descoberta daquilo que se mostra e daquilo que se oculta. A leitura, nesse sentido, encontra similaridade com as práticas ancestrais da adivinha-

ção, da cartografia e da astrologia, em uma síntese entre a racionalidade do conhecimento europeu e o misticismo das civilizações ditas primitivas, sejam elas antigas ou contemporâneas.

O trabalho de conciliação entre polos opostos do pensamento traz problemas conceituais ignorados pela racionalidade europeia, mas também o afasta das categorias estabelecidas pela mesma. Giorgio Agamben (1942 -) propõe que Warburg não inventou um novo método de pesquisa histórica da arte, mas uma disciplina sem nome, a qual *Atlas Mnemosyne* a condensa. Uma disciplina que rejeita a ordem tradicional, que se aproxima de disciplinas ignoradas, que congrega a relação entre a imagem e a escrita.

145

O *Atlas Mnemosyne* é um projeto realizado entre 1925 e 1929. Em estranha simetria com as *Passagens*, também encerrado com a morte de seu autor. Congrega diversos aspectos da pesquisa de Warburg como o Ritual da Serpente, a organização de sua biblioteca, dentre outros. Trata-se de um conjunto de 81 pranchas fotográficas numeradas de 1 a 79 e outras três organizadas alfabeticamente, A, B e C. Cada prancha é constituída por um conjunto de imagens (fotografias, gravuras ou desenhos) organizadas sobre um fundo preto. As fotografias, em geral, são reproduções de pinturas, documentos ou esculturas de diversas civilizações.

No interior das pranchas, reduz-se e retira-se a escala dos objetos originais, transforma-se a percepção heterogeneia em uma unidade visual. Elas são colocadas em uma ordem específica, fotografadas e montadas, de maneira que se constitui como o registro fotográfico das imagens organizadas provisoriamente.

146 Aganben relata que além das 81 pranchas ainda existem 40, nos quais foram afixadas mais de mil imagens (AGAMBEN, 2015, p. 121). As imagens desses painéis variam muito, abarcando uma ampla diversidade, desde imagens da cultura de massa, peças publicitárias, até registros da história recente, configura-se como um desafio interpretativo para os pesquisadores. As 81 pranchas, entretanto, apresentam chaves de leitura mais reconhecíveis no interior de sua pesquisa. Algumas destas imagens abarcam, de forma metalinguística, a própria configuração do Atlas. Elas são tanto o registro do pensamento quanto os mapas para a construção do mesmo. Os registros fotográficos se tornam a escritura da memória e do pensamento, no momento em que eles se manifestam pela justaposição de imagens díspares. O leitor deve percorrer esses mesmos caminhos e gerar ele próprio suas imagens do pensamento. Warburg define que

a Mnemosyne, com seu alicerce de imagens (caracterizadas no Atlas por meio de reproduções),

a princípio pretende ser apenas um inventário das pré-formações de inspiração antiga que verificadamente influenciaram a representação da vida em movimento na época do Renascimento, contribuindo assim para a formação do estilo (WARBURG, 2015, 366)

A simplicidade do pensamento de Warburg, expressa no ‘apenas’, é ilusória, pois, ao objetivar a investigação das imagens pré-formadas de origem pagã que influenciaram o Renascimento o autor se lança a um escrutínio daquilo que escapa ao olhar imediato, àquilo que se mantém vivo como esquecimento, que só pode ser percebido como fantasma. O conceito de *Nachleben* de Warburg, é muitas vezes traduzido como ‘sobrevivência’ ou como ‘renascimento’. Entretanto, Agamben atenta que seu significado estaria mais próximo de ‘continuidade da herança’: a continuidade daquilo que se descontinuou, ou seja, daquilo que deveria ter sido apagado. A continuidade da “herança pagã” ou das “pré-formações de inspiração antiga”. A vida póstuma das imagens. “Uma história que já podemos dizer fantasmal, no sentido de que nela o arquivo é considerado um vestígio material do rumor dos mortos” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 35).

147

Na prancha “A” (fig. 26), Warburg justapõe três ima-

gens: um mapa das constelações e as imagens dos signos do zodíaco; ao centro, uma carta das rotas migratórias da Europa, organizadas pelas orientações norte/sul leste/oeste (solicitada por Warburg); e, abaixo, uma árvore genealógica dos Médicis, uma família de banqueiros muito influente na história da arte (desenhada pelo próprio Warburg). A justaposição de diferentes sistemas de relações desvela a própria constituição do atlas. Uma vez que a palavra Atlas, escolhida para nomear seu projeto, também designa um compêndio de mapas, estes mapas, no Atlas Mnemosine, são lidos pela síntese entre três saberes, a astrologia, a geografia e a história. Possibilitando tanto uma relação de justaposição dialética, como um escrutínio do funcionamento de cada carta.

148

Analisado pela prancha 'A', o atlas de Warburg não se consolida como a compreensão sequencial das três disciplinas, tão pouco como a sobreposição conceitual das mesmas, como faz a cartografia convencional, que coloca as cartas políticas, hidrográficas e topográficas umas sobre as outras. Afirma-se, todavia, como a síntese dialética das mesmas, um novo saber que não apenas congrega outros saberes, mas os transforma, os modifica de forma irreversível em seu ponto de chegada. Não se trata de uma ciência mais ampla, mas de uma disciplina (ainda sem nome) mais complexa, que se expande pelo espaço da cartografia,

pelo tempo da história e pelas adivinhações da astrologia. Trata-se do que Georges-Didi-Huberman entende como um “violento processo crítico, uma crise e uma verdadeira *desconstrução das fronteiras disciplinares*” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.32). Abarca, tanto os saberes da racionalidade científica quanto os temores das superstições religiosas, que Warburg compreende como um aspecto peculiar do homem artístico “que oscila entre a visão de mundo matemática e a religiosa”:

Ela não o faz criando prontamente o espaço de reflexão, e sim atuando junto aos polos limítrofes do comportamento psíquico, de modo a reforçar a tendência à contemplação serena ou à entrega orgiástica (WARBURG, 2015, p. 363)

149

O retorno à espiritualidade em paralelo ao saber científico se configura como um salto imaginativo, que o pesquisador alemão entende como a “introspecção na alma dos valores expressivos pré-formados na representação da vida em movimento” (WARBURG, 365). Valores impossíveis de se conciliar, polarizados na imagem artística, compreendida entre “fantasia imersiva e a razão emersiva” (*ibidem*). Um fluxo que atrai indefinidamente e outro que repele a forma exata, definida e palpável. Valores determinados pelo que ‘surge’, apesar deles mesmos, que se ma-

nifestam enquanto segredos ocultos, e que só sobrevivem enquanto esquecimento. A compreensão de que sob a forma científica positivista se “transmite a estrutura rítmica na qual monstros da fantasia se tornam os condutores da vida que determinam o futuro” (IDEM).

A carta celeste apresenta as constelações observáveis compreendidas pelo conhecimento místico, que reconhece no retorno de cada imagem no céu uma série de acontecimentos preditos na origem de cada evento. Assim, as constelações se tornam instrumentos para a localização espacial (navegação), para a contagem do tempo (agricultura ou rituais), e para a visualização do futuro (adivinhação). A circulação dos corpos celestes determina o retorno de ciclos de desastres. Warburg relaciona o Atlas à astrologia em *Introdução à Mnemosine*:

Sob as práticas astrológicas helenísticas, a naturalidade luminosa do panteão grego aglutinou-se numa horda de figuras monstruosas cujo despertar para a credibilidade humana de sua opacidade como hieróglifos grotescos do destino que necessariamente uma exigência enfática de uma época que exigiria da palavra redescoberta da Antiguidade, mesmo em sua aparência, uma visibilidade orgânica em termos de estilo (WARBURG, 2015, p.371).

A astrologia se torna uma disciplina que trata das repetições previstas nas estações do ano, fruto dos movimentos que a terra faz ao redor de si mesma e ao redor do sol, tornando possível prever quando haveria sol, chuva ou neve. Muito presente nas práticas rituais de civilizações antigas como a Maia ou a Inca, determinando inclusive aspectos de sua arquitetura e urbanismo. Também os movimentos dos outros planetas ao redor do sol, ou mesmo do sol em relação ao centro da Via-Láctea. A estabilidade dos corpos celestes, como a estrela polar (no hemisfério norte) ou o cruzeiro do sul (no hemisfério sul), também orientam os viajantes sem instrumentos diante da escuridão noturna, permitindo que determinem sua localização espacial. As constelações observáveis, fruto de cálculos matemáticos, orientam a relação entre as pessoas e seu contexto, seu território e seu tempo.

151

A astrologia imiscui-se, entretanto, tanto do saber científico, quanto do místico. Ela é determinada tanto pelos cálculos matemáticos que inferem o posicionamento dos astros, como as superstições que lhes dão sentido. Como analisa Warburg: “chegou-se mesmo a acreditar que os sete planetas controlavam, segundo leis pseudomatemáticas, todos os meses, dias e horas do destino humano” (Warburg, 2015, p. 101). O que transformava a mirada para a abobada celeste no assombro diante do destino.

Na astrologia, é fato indiscutível que duas potências do espírito em tudo heterogêneas, que por lógica, precisariam combater uma à outra, conjuram-se em um “método”: a matemática, a ferramenta mais refinada da força de abstração do pensamento, juntou-se ao temor dos demônios, a forma mais primitiva da causalidade religiosa. Ao passo que, por um lado, o astrólogo concebe o universo com clareza e harmonia em um sóbrio sistema de linhas e calcula com precisão e antecedência as posições dos astros fixos e planetas relativamente à Terra, bem como as posições relativas entre si, por outro lado, um receio atávico e supersticioso perante tais nomes astrais injeta animo nesse astrólogo debruçado em suas tabelas matemáticas: embora ele lide com tais nomes como sinais algébricos, estes são na verdade demônios que precisa temer.

152

Na prancha 1 (fig. 25) do atlas, Warburg justapõe 10 fotografias, na parte superior fígados divinatórios, Babilônicos e Etruscos, abaixo imagens de figuras astronômicas ou astrológicas junto a figuras da realeza. No meio, a direita, outra prancha do próprio Warburg, “Prognóstico oriental para a restauração da forma antiga” (1926-27). Uma coleção de imagens díspares, provenientes de locais, tempos e culturas distintas. Um trabalho de montagem, a justaposição de fragmentos exógenos para a construção de um pensamento aberto. A astrologia ocidental é posta em conflito com a oriental, os processos divinatórios babilôni-

cos e etruscos. A leitura dos astros como ritual de predição do tempo que ainda não existem. Se manifesta, de maneira enfática, no caráter divinatório do atlas. Aqui, o movimento das imagens se lança para o tempo futuro, inscrevendo a busca pelo que ainda não foi dito, pela previsão.

Didi-Huberman nos lembra que a tradição de examinar os fígados arrancados de animais não se esgota na contemplação de seu aspecto natural, mas se expande para a investigação sobrenatural. Olhar para as vísceras dos animais se converte em traçar caminhos através do espaço e do tempo. “A partir daí, contudo, implicava uma dialética completa da matéria informe vista como cartografia de sintomas, suscitando a intensa atividade de escrita interpretativa” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.28). Olhar para as vísceras, para as estrelas ou para a própria história é buscar as rotas tanto para o passado, quanto para o futuro.

153

Warburg refere-se à astrologia (magia) e não à astronomia (ciência), pois as superstições se guiavam pela apurada observação da realidade que se transformava diante da imprevisibilidade dos fenômenos. Da mesma maneira, os mapas territoriais apresentavam, não apenas a descrição do espaço, mas a localização dos monstros.

Os mapas geográficos medievais eram tanto científicos como fantasiosos, serviam para satisfazer o gosto

por bizarrices da população, descrevendo países distantes e terras maravilhosas (ECO, 2013, p.20). Ademais estes livros eram escritos por pessoas que nunca viajaram, que o faziam pelo relato dos viajantes. A tradição sobrepujava a experiência e, como analisa Eco, “a representação simbólica contava mais que a representação empírica” (IDEM, p.21). No mapa da *Crônica de Nuremberg* (1493) (fig.27), se representa o território de forma aceitável, mas se fazem notar os monstros que povoam aquela região no imaginário popular. Com o avanço da ciência cartográfica e das ciências biológicas os monstros desaparecem.

154 A cartografia nasce da relação entre a matemática e o fabuloso, entretanto, com as transformações científicas, deixa para trás a presença fabulosa dos monstros e busca a exatidão de seus processos. Não obstante, a cartografia sabe-se inexata, uma vez que

um mapa é uma representação geométrica plana, simplificada e convencional, do todo ou de parte da superfície terrestre, numa relação de similitude conveniente denominada escala (JOLY, 2001, p.07).

Joly argumenta que um mapa nunca é uma imagem completa do terreno, não pode ser fiel, pois é uma simplifi-

cação da realidade. Na distinção entre o mapa e o território se encontra um campo profícuo para a imaginação. Jorge Luís Borges propõe a existência de um mapa equivalente ao território no conto *Sobre o Rigor da Ciência*.

Naquele império, a Arte da Cartografia alcançou tal Perfeição que o mapa de uma única Província ocupava uma cidade inteira, e o mapa do Império uma Província inteira. Com o tempo, estes Mapas Desmedidos não bastaram e os Colégios de Cartógrafos levantaram um Mapa do Império que tinha o Tamanho do Império e coincidia com ele ponto por ponto (BORGES, 1982, p. 117).

O escritor argentino propõe uma carta em que a escala se desfaz. A relação de similitude conveniente é anulada, e o mapa equivale ao território. Um mapa, em última instancia inútil, em que seu usuário se perderia nele próprio. A continuação do texto sugere que as gerações futuras perderam o interesse neste mapa, que se converteu em uma ruína. 155

Menos Dedicadas ao Estudo da Cartografia, as gerações seguintes decidiram que esse dilatado Mapa era Inútil e não sem Impiedade entregaram-no às Inclemências do sol e dos Invernos. Nos Desertos do Oeste perduram despedaçadas Ruínas do Mapa habitadas por Animais e por Men-

digos; em todo o País não há outra relíquia das Disciplinas Geográficas (*ibidem*).

O artista italiano Alighiero Boetti (1941 – 1994), que tem uma ampla produção poética relacionada à cartografia, comenta que um mapa não é uma simples representação do território, mas o resultado de um conflito espacial e temporal. Espaços e tempos complexos, pois os territórios estão em constante mudança. Na sua obra *Mapa do Mundo* (1989) (fig. 28), apresenta um mapa *mundi* e as bandeiras de cada país ocupando seus respectivos territórios. Dois anos depois, a União Soviética se dissolve, alterando por completo a cartografia política. Sua parceira, Annemarie comenta: “Bandeiras mudam de cor e desenho depois de guerras. Nesse ponto, os mapas de Alighiero têm de ser redesenhado” (OBRIST, 2014, 21). Isto posto, Boetti entende seus mapas como uma porta para o futuro, formatados por uma tensão constante entre a ordem e desordem.

Um de seus projetos artísticos, *Os Mil Rios Mais Longos do Mundo* (1976-82) evidencia a imprecisão das medidas cartográficas diante de um objeto mutável. Trata-se de um livro contendo, justamente, os mil rios mais longos do mundo em que cada página apresenta um rio e diversos dados sobre seu comprimento. Evidencia que os rios não

podem ser medidos com precisão, dada a sinuosidade, a sua própria superfície líquida, as mudanças de estação, cheias e secas de nascentes ou afluentes. Torna assim, a medida dos rios um dado múltiplo, em constante transformação, uma vez que as fontes são diversas e contraditórias.

Assim, o que o livro revela, quixotesca, é que não existe cumprimento absolutamente definitivo de um rio, nem uma única fonte confiável, e sim fontes múltiplas e variadas. Esse projeto envolve uma pesquisa geográfica e científica imensa, mas com a ambiguidade predeterminada nos resultados. A ordem é, ao mesmo tempo, uma desordem (OBRIST, 2014, 21)

157

A cartografia é uma ciência que se ocupa daquilo que se transforma, sejam as mudanças políticas (que alteram os limites das fronteiras, ou o desenho das bandeiras), sejam as transformações do terreno (que alteram o fluxo dos rios, a constituição das montanhas ou das florestas). A cartografia é a representação de um objeto instável, em constante transformação e infinitamente divisível. Lidar com este espaço é justapor seus fragmentos caleidoscópicos em um instante de provisória estabilidade. Um registro efêmero daquilo que está na iminência de se transformar.

Ao justapor a carta celeste, o mapa de trocas cultu-

rais e a árvore genealógica dos Médici, Warburg tenciona a relação entre as três disciplinas. Propõe uma compreensão espacializada, que não apenas reconhece a sequência irrefutável do tempo cronológico (Chronos), mas as determinações imprecisas da cartografia e das adivinhações. Estabelece em um plano imagético, um espaço de conflito espacial e temporal. Revela não apenas aquilo que se mostra, mas o que se esconde nas imagens: aquilo que se manifesta apesar das imagens mesmas.

O atlas é um objeto anacrônico pois nele existem tempos heterogêneos a trabalhar de forma constante e concentrada: a “leitura antes de tudo” com a “leitura depois de tudo” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 18)

158

O Atlas torna a história uma construção de tempos, intervalada pelo futuro e pelo passado. Warburg propõe uma cartografia que ao invés de localizar os melhores caminhos e evidenciar as boas rotas, traça rotas de fuga, espaços para fora dos mapas, para fora dos territórios. Faz emergir assim, uma história do que resiste ao esquecimento, uma história anacrônica e sem tempo.

Nem a desordem absolutamente louca, nem a ordenação muito sensata, o atlas *Mnemosine* delega na montagem a capacidade de produzir, através de encontros de imagens, um conhecimento dialéti-

co da cultura ocidental, essa tragédia sempre renovada – sem síntese portanto – entre a razão e desrazão, ou, como dizia Warburg, entre *astra* do que nos eleva até ao céu do espírito e os *monstra* do que nos precipita até às profundezas do corpo (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 21).

Nesse sentido, o Atlas Mnemosine é também constelar, entretanto não se exime da relação mágica das constelações. É tanto científico quanto mágico, tanto organizador quando desorganizador. Ao mesmo tempo que sabe que lida com luzes distantes de astros, muitas vezes mortos, cuja imagem nada mais é do que a permanência em retardo da nossa percepção, também é o ajuntamento das estrelas que se fixam no céu e nos assombram como a manifestação de nossos medos. Cada imagem guarda dentro de si tanto *astra*, quanto *monstra*, cada imagem se abre para a leitura constelar, assim como sua conjugação provisória nas pranchas do atlas, manifestam as imagens que resistem e as que virão.

1.2.3. Montagem e memória

160

Tanto Warburg quanto Benjamin fazem uso das possibilidades abertas pela reprodutibilidade da obra de arte para pensar seus projetos arquivísticos. Em ambos os casos, se torna patente que a obra de arte mudou de forma irreversível pelos processos de reprodução da imagem. De certo, as transformações promovidas pela acelerada produção de imagens se coaduna com diversas mudanças no espaço político em que estes pensadores se localizavam. Um espaço marcado pelas grandes guerras, e a ameaça da fragmentação iminente da civilização europeia. De maneira que a própria memória se colocava em risco de apagamento. Não por um acaso, ambos encontram alternativa na fragmentação para a reconstrução da memória. Orientados

pelo procedimento de montagem, no qual a disposição dos fragmentos abre a leitura para um todo mais complexo e dinâmico. Uma manutenção do conhecimento enquanto síntese.

A montagem, nestes casos é tanto o processo de construção destes arquivos quanto seus objetos de investigações. Neste processo se coloca em questão a continuidade do tempo e do espaço de análise e a permanência de um determinado saber. Oscila entre a percepção da coisa em si e o trabalho imaginativo de construção do que não está presente. A montagem é um trabalho, um esforço mental que gera movimento. O esforço surge da incorporação dos intervalos, da destruição da continuidade.

161

A montagem pressupõe o caráter destrutivo. Ela inicialmente desmonta, destrói e só depois retorna cada fragmento em uma nova ordem cintilante. De certo ela abole a ordem estática e determinada. Como propõe Benjamin, “alguns transmitem as coisas, tornando-as intocáveis e conservando-as; outros transmitem as situações, tornando-as manejáveis e liquidando-as (BENJAMIN, 1987, 237). A memória se preserva enquanto situação, fruto da ordenação de seus fragmentos.

Benjamin optou pela valise, organiza o grande arquivo das passagens em uma maleta, um espaço de construção

fácil de se deslocar, adequado para fugas. Ordenou naquele espaço todo seu conhecimento, tornando seu nomadismo uma estratégia de sobrevivência. Converteu o processo crítico da montagem na própria forma (em um sentido estético) de manutenção da memória. Os procedimentos analisados pelo pai da psicanálise Sigmund Freud (1856 – 1939) na *Interpretação dos Sonhos*, o deslocamento e a condensação, pelos quais o analista desenreda os dispositivos da memória.

162 Na análise que Benjamin faz da obra do escritor francês Marcel Proust (1871 – 1922), a memória involuntária estaria mais próxima do esquecimento do que da reminiscência. O ensaísta alemão propõe neste trabalho que a “ recordação é a trama e o esquecimento é a urdidura” (BENJAMIN, 1996, 37). Uma linda metáfora que demarca a própria forma da construção do texto, como tessitura, e propõe que a ligação que torna as lembranças coerentes enquanto malha é o esquecimento. Benjamin sugere a construção imaginativa nos espaços abertos pelo esquecimento, os intervalos da memória.

Warburg atribuía às imagens uma importante função como órgão da memória social, como lembra Agamben. Seu atlas se converte em um espaço de condensação das energias inertes do passado, o espaço que os anima e

faz com que os fantasmas reencarnem. Para Agamben, o título *Mnemosyne* estabelece uma estreita relação com o projeto do estudioso renascentista Giulio Camilo (1480 – 1544), que construiu no século XVI o Teatro da Memória. Um anfiteatro descrito em sua época como “uma obra de habilidade maravilhosa; lá, qualquer um que vá como espectador será capaz de discursar sobre qualquer tema com a fluência de Cícero (ERASMO *apud* YATES). O Atlas de *Mnemosyne* possibilitaria ao ‘bom europeu’ “ter consciência do caráter problemático de sua tradição cultural e talvez conseguir, desse modo, curar sua ‘esquizofrenia’ e autoeducar-se” (AGAMBEN, 2015, p.122).

Para Warburg, as imagens revelavam também aquilo que se escondia, e com isso demonstrava os sintomas do caráter esquizofrênico da memória: a racionalidade assombrada por demônios. Seu atlas coaduna o distanciamento das imagens de diversas culturas, de diversos tempos no plano fotográfico, tornando a fotografia a própria imagem ora deslocada, ora condensada pelo esforço psíquico.

O *Bilderatlas* não foi para Warburg, nem uma simples “sinopse”, nem um “resumo em imagens” do seu pensamento: propiciava, antes, um aparelho para recolocar o pensamento em movimento, precisamente onde a história se havia detido, precisamente onde as palavras ainda falhavam. Foi a matriz de um desejo de reconfigurar a memória, renunciando a fixar as recordações – imagens do

passado – num relato ordenado ou, pior definitivo. (DIDI-HUBERMAN, 2013 p. 20)

164 Enquanto Benjamin trabalhava com a imagem dos sonhos, ainda consciente da separação entre sono e vigília, Warburg lutava contra a transitoriedade desses campos. Entretanto, os espaços constituídos por Benjamin e Warburg se propõem a condensação em um lugar finito, um conjunto infinito de possibilidades. O espaço da preservação da memória, na qual ela poderia ser guardada e deslocada. O espaço de representação de ambos se torna cada vez mais condensado, a montagem parece conduzir para uma mônada, um objeto sem dimensões que contém toda a memória como síntese, como o Aleph borgiano.

A ideia de arquivo, como espaço privilegiado da informação, que se caracteriza por um centro, uma origem bem definida e um conteúdo bem demarcado se substitui por uma construção dinâmica e descentralizada. Resta pensar como o descentramento e a fragmentação do arquivo se revertem em uma transformação da relação entre centro e periferia, possibilitando arquivo descentrados, arquivos marginais ou arquivos sem centro. Rizomas ou redes que congregam as diversas vozes, que comungam tempos e espaços distintos. Arquivos abertos à diversidade, à mul-

tiplicação dos sentidos. Arquivos inscritos pelas margens, que pervertem sua determinação excludente, que devoram a unidade e a reverterem em pluralidade.



sín-
tese
1

Não se pode entender que a arte do arquivo corrobora para o grande arquivo da arte, mas que ela faz uso deste arquivo para negá-lo. Não é mais possível falar de arquivo na arte do século XX e XXI se não for com desconfiança. Os arquivos de artista ou a reestruturação dos arquivos passam pela elaboração de formas abertas e democráticas. Trata-se de formas que promovem o pensamento crítico, enquanto a antiga estrutura arquivística é orientada para um uso específico. Tal elaboração demanda um esforço crítico elevado para superar suas determinações implícitas. Só é possível fazer um uso crítico do arquivo pela desconfiança do mesmo, pressupor seu fascismo.

A própria discussão sobre os arquivos aparece como fruto dos problemas atuais de nossa relação com a informação. Este problema não se apresenta apenas para os historiadores, mas para todos aqueles que utilizam e manipulam a informação cotidianamente. Sobretudo quando vivemos em uma época que torna patente que as formas de apresentação e organização da informação são decisivas na estruturação do conhecimento. Estas formas são tão determinantes que se tornaram mercadoria.

170 A maneira como acessamos a informação não é mais condicionada apenas por fatores pessoais ou culturais, mas sobretudo comerciais, visando a publicidade. Nossas pesquisas, realizadas na internet, são catalogadas e, a partir daí, se cria um perfil do usuário/cliente, dentro de uma estratégia de publicidade específica. O que se revelava como um fluxo informacional sem hierarquia, vem se tornando um ciclo vicioso para promover o consumo. A publicidade organiza e sistematiza nosso arquivo.

Ignorar a violência da forma é ignorar parte da discussão filosófica recente, assim como grande parcela das obras de arte produzidas desde a primeira metade do século XX. De fato, a estrutura arquivística não está inelutavelmente condenada ao fascismo, mas se encontra em permanente risco, uma vez que a sua eficácia advém de estratégias

perigosamente sedutoras. Para a construção de arquivos democráticos/ abertos/ livres torna-se fundamental a consciência deste risco. Os arquivos encontram seus limites tanto na lei quanto no apagamento.

O problema que se impõe aos arquivos do século XX e XXI é a incorporação do tempo em seus processos. O que evidencia tanto a ressignificação de seu uso condicionado (antes pelo tempo pretérito agora destinado ao futuro também) quanto a instabilidade de suas relações. Estas se prefiguram em um rearranjo de sua forma, uma vez que a edificação central ocupada pelos antigos arcontes dá lugar a fragmentos móveis, valises ou atlas que se deslocam, que podem ser salvos. Constituem-se como salvaguardas para a memória, espaços de resistência seja no livro das Passagens de Benjamin ou no Atlas de Warburg. Sua estrutura é radicalmente dinâmica e reordena o conhecimento por um arranjo novo, cujos processos de leitura e participação são decisivos. Estes arquivos não existem como passados cristalizados, mas como a instauração de múltiplos futuros possíveis.

171

Os processos de arquivamento que surgem na metade do século XX já se manifestam por uma anomia e repetição infinita. São forjados pela descrença em uma ideia de arquivo geral ou verdade universal. Em seu lugar surgem

proposições conscientes de sua incompletude inerente, que desvelam a ideologia atrelada à ideia de completude. O apagamento aparece como estratégia para tencionar tanto o silêncio proveniente da falta de arquivo, quanto o ruído ensurdecido oriundo do excesso de arquivo. Os arquivos da arte contemporânea peram sistematicamente como um ataque à ordem, tal qual se manifesta. A utilização de espaços domésticos e ordinários retira a hierarquia determinante e mina o poder ordenador estabelecido implicitamente. Assume a anomia em Richter, nos Bercher ou em Ruscha, mas também a tendência ao apagamento em Sugimoto ou Paike. A ausência de arquivo também desvela seu próprio funcionamento ou aquilo que se cala por suas determinações, seja em Cildo Meireles ou em Cage.

Nesse sentido, temos uma transformação no princípio arquivante, pois Warburg e Benjamin se preocupavam com a sobrevivência do conhecimento após a guerra, guiavam-se pela tragédia e reestruturaram os saberes para se tornarem portáteis e dinâmicos. Como entitula Didi-Huberman, trata-se de uma estratégia para 'levar o mundo nas costas'. Da mesma maneira se torna notória a transformação do arquivamento de Sander, antes da guerra, e dos Becher, depois da guerra. Sander ainda acredita da totalidade e nos critérios de seu projeto, os Becher trabalham de forma descrente e consciente da construção ideológica prévia que

o sustenta. Por isso mesmo, estes últimos podem pensar o projeto enquanto fracasso consciente.

A estrutura de funcionamento da internet introduz um novo conjunto de relações na compreensão da obra de arte, seja pela utilização de seus princípios, como em Hirschhorn, ou a efetiva utilização de seus meios como em Peter Hill. Atua como um campo com amplo potencial para desestabilização dos valores e a desmaterialização da obra de arte. A informação, convertida em códigos e organizada em redes, abre possibilidades para pensar novas relações e formas para a estruturação de arquivos na arte.

O jogo de significações se expande para uma efetiva 173 realização da utopia. Entretanto, apesar de potencialmente democrática, a internet é unilateralmente totalizante, pois se localiza em um espaço central e se concentra em dois ou três sites principais que controlam o conteúdo. De maneira que o retorno ao pensamento de Benjamin e Warburg não se dá como uma metáfora para a rede, mas como uma promessa do que a rede poderia ser. O crescente interesse sobre os arquivos contemporâneos não pode se tornar uma afirmação discreta dos arquivos de poder, mas propor a destruição, no sentido benjaminiano, das hierarquias.

O apagamento e a ficcionalização dos arquivos atuam como uma alternativa às verdades documentais e à

história legitimadora. A compreensão crítica nos afasta das ideias totalizantes baseadas na relação centro/periferia e desdobra-se em uma compreensão rizomática, no sentido que atribuem Deleuze e Guattari. A incompletude da utopia de Sander, de Warburg ou Benjamin em um espectro distinto se reverte em uma força crítica para a compreensão de outras estratégias. Desde então não mais se crê em seu poder organizativo, na possibilidade de compreender o mundo pela ordem, mas em promover uma resistência à ordem estabelecida. Passa-se a buscar a desordem dos desejos ou promover ordens menos violentas.



Notas

1 Publicado em 1929 no livro *Rostos do Nosso Tempo*.

2 Livre tradução de << to “distribute ideas,” “liberate activity,” and “radiate energy” all at once: he wants to expose different audiences to alternative archives of public culture, and to charge this relationship with affect. >> 177

3 Livre tradução de << Peter Hill, the person behind this, is a rather elusive character and you will have to go to Hobart to find him. It’s not by chance he lives in Tasmania – the most unlikely place for this fiction to emerge from, and yet perhaps the only place it could emerge from>>. Disponível no site <http://www.superfictions.com/encyc/entries/hill.html>

4 <http://www.sugimotohirosi.com/theater.html> acessado em 12 de junho de 2015 às 19h12min.

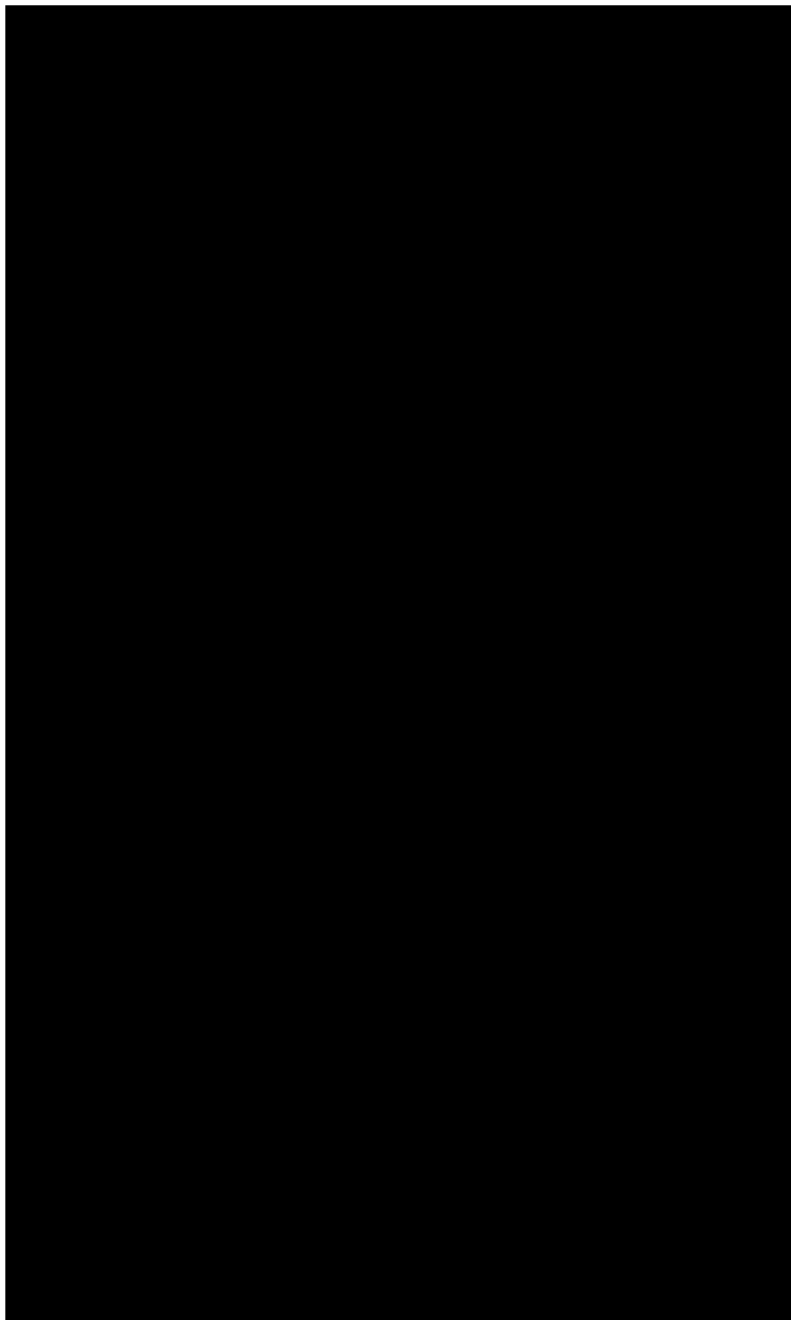
5 Tanto aqui, quanto na análise que faço de John Cage, opto por não me aprofundar na relação entre as obras e o Zen. Faço esta opção para não desviar o grupo de considerações para um campo pouco relacionado á pesquisa no momento, mesmo sabendo de sua profunda relação com as obras e possibilidades de expansão da complexidade da leitura das obras de arte.

6 este raciocínio advém da leitura que Rosalind Krauss faz das colagens de Picasso no texto “A Circulação do Signo” em *Papéis de Picasso* (2006)

7 A – PASSAGENS, MAGASINS DE NOUVEAÛTE, CALICOTS; B – MODA; C – PARIS ANTIGA, CATACUMBAS, DEMOLIÇÕES, DECLÍNIO DE PARIS; D – O TÉDIO, ETERNO RETORNO; E – F – G – H – I – J – K – L – M – N – O – P – Q – R – S – T – U – V – W – X – Y – Z - a - b - d - g - i - k - l - m - p - r : B – Moda; D – O TÉDIO, ETERNO RETORNO; F – CONSTRUÇÃO EM FERRO; G – EXPOSIÇÕES, PUBLICIDADE, GRANDVILLE; J – BAUDELAIRE; K – CIDADE DE SONHO E MORADA DE SONHO, SONHOS DO FUTURO, NIILISMO ANTROPO-LÓGICO, JUNG; N – TEORIA DO CONHECIMENTO, TEORIA DO PROGRESSO; X – MARX; Y – A FOTOGRAFIA; A – MOVIMENTO SOCIAL; K – A COMUNA; L – O SENA, A PARIS MAIS ANTIGA; M – ÓCIO E OCIOSIDADE; R – ÉCOLE POLYTECHNIQUE.

8 São estas características que Benjamin Buchloh usa para definir os procedimentos alegóricos no texto *Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem na arte contemporânea*.

9 O Livro das passagens talvez tivesse sua continuação no conteúdo de uma maleta que foi perdida em 1940. Neste caso, Walter Benjamin já não vivia na Alemanha, de onde havia fugido com a ascensão do nazismo. Havia se instalado em Paris, mas, com a ocupação alemã, quis chegar à Espanha para transferir-se para os Estados Unidos, onde o esperavam outros membros da Escola de Frankfurt. Walter Benjamin solicitou ajuda para passar a pé de Port Bou à Espanha com a pesada maleta que continha escritos. Foram interceptados por policiais espanhóis, que lhes disseram que não tinham a documentação em dia. De volta a Port Bou, aterrorizado pela possibilidade de cair nas mãos da polícia alemã, Walter Benjamin tomou uma dose de veneno e se suicidou. A maleta nunca foi encontrada. O resto dos escritos do Livro das passagens havia permanecido na Biblioteca Nacional de Paris aos cuidados de Georges Bataille. (GUASCH, 2013, p.260)



Refe-
rên-
cias

- ANJOS, Moacir dos. **Babel**. São Paulo: Pinacoteca, 2006.
- AGAMBEN, Giorgio. **A Potência do Pensamento: Ensaaios e Conferências**. Editora Autêntica Belo Horizonte, 2015
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- _____. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Forense Universitária. Rio de Janeiro, 1981.
- BARTHES, Roland. **O Óbvio e o Obtuso**. Lisboa: Edições 70, 2009.
- _____. **Elementos de Semiologia**. São Paulo: Cultrix, 1971.
- _____. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **Verdade e Crítica.** São Paulo: ed. Perspectiva, 1982.

BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem.** São Paulo: Editora 34.

_____. **Obras escolhidas I.** São Paulo: Brasiliense, 1996.

_____. **Obras escolhidas II.** São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. **Obras escolhidas III.** São Paulo: Brasiliense, 2000.

_____. **Origem do Drama Trágico Alemão.** São Paulo: Autêntica, 2011.

_____. **Passagens.** Editora da UFMG, Belo Horizonte: 2006.

_____. **O Anjo da História.** Rio de Janeiro, Autêntica: 2012

BISHOP, Claire. **Divisão Digital.** REVISTA ECO PÓS | ISSN 2175-8689 | ARTE, TECNOLOGIA E MEDIAÇÃO | V. 18 | N. 1 | 2015 |

BLISSETT, Luther. **Guerrilha Psíquica.** São Paulo: Conrad, 2001.

BORGES, Jorge Luis. **O Aleph.** São Paulo: companhia das Letras, 2008.

_____. **Ficções.** São Paulo: Globo, 1989.

BUCHLOH, Benjamin. **Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem na arte contemporânea.** Revista do programa de Pós Graduação em Artes Visuais EBA, Rio de Janeiro: UFRJ, ano VII, número 7, 2000, p. 179-197.

_____. **Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions.** October, Vol. 55. (Winter, 1990), pp. 105-143.

_____. **Atlas de Gerhard Richter: o arquivo anômico,** In Arte e Ensaios. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA, UFRJ, ano XVI, número 19, 2009. Disponível em: http://www.eba.ufrj.br/ppgav/doku.php?id=revista:arte_e_ensaios_19#dossie.

CAGE, John. **Silence: Lectures and Writings.** Wesleyan University Press of New England, Hannover, 1995.

CALVINO, Ítalo. **Marcovaldo ou As Estações na Cidade.** Companhia das Letras. São Paulo, 2013.

COTTON, Charlotte. **A Fotografia como Arte Contemporânea.** São Paulo: Martins Fontes, 2010.

185

DERRIDA, Jaques. **Mal de Arquivo.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

_____. **Torres de Babel.** Belo Horizonte. Editora UFMG, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ou a Gaia Ciência Inquieta.** Lisboa: KKYM, 2013.

_____. **O que vemos, o que nos olha.** São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. **Ante el Tiempo.** Madri Editora: Adriana Hidalgo. 2002.

ECO, Umberto. **História das Terras e Lugares Lendários.** Rio de Janeiro: Record, 2013.

FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília (orgs.). **Escritos de Artistas: Anos 1960/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

FONTCUBERTA, Joan. **El beso de Judas: fotografía y verdad**. Barcelona: Gustavo Gili, S.A., 1997.

FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin H.D. **Arte Desde 1900**. Madri: Alkal, 2006.

FOSTER, Hal. **An Archival Impulse**. October 110, no. Fall (2004): 3-22.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. São Paulo: Loyola, 1998.

_____. **Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense, 2009.

_____. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Editora Forense Universitária, Rio de Janeiro, 2006.

FREUD, Sigmund, **Edição Standard Brasileira das Obras Completas** – (ESB). Rio de Janeiro: Imago, 1980.

GUASCH, Ana Maria. **Arte y Archivo, 1920 – 2010**. AKAL, Madri: 2010.

HELLER, Alberto. **John Cage e a poética do silêncio**. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Literatura. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2008

HILL, Peter. **Superfictions**. Disponível em: <http://

www.superfictions.com>. Acesso em: 01 nov. 2010.

KRAUSS, Rosalind. **Papéis de Picasso**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

OBRIST, Hans-Ulrich. **Caminhos da Curadoria**. Cobo-gó, Rio de Janeiro: 2014.

ROUDINESCO, Elisabeth. **A Análise e o Arquivo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

ROUILLÉ, André. **Fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Senac, 2009.

SAUSSURE, F. **Curso de Linguística Geral**. São Paulo: Cultrix, 1995.

SOUSA, Edson Luis André de. **Uma Invenção da Utopia**. São Paulo: Lumme Editor, 2007.

187

SOUSA, Ruth. **Made-up Memories Corp: A Ficção como estratégia na construção de lembranças Inventadas**. Tese. UFGS, 2013.

WARBURG, Aby. *L'Atlas Mnámosyne*. Ecarquille, Paris, 2012.

_____. *Histórias de Fantasma para Gente Grande - Aby Warburg: escritos, esboços e conferências*. São Paulo, Companhia das Letras, 2015.

YATES, F. **A Arte da Memória**. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2010.

Museus

Utópicos

Curadorias

Poéticas

problemas de arquivamento
e ocupação na arte con-
temporânea

Capítulo 02

Atila Regiani



UnB

2017

Neste capítulo discuto o museu pela obra de arte, ou melhor, a incapacidade do museu de assimilar completamente a obra de arte contemporânea. As dificuldades de compreensão da obra de arte contemporânea sob os sistemas de catalogação e conservação que se originaram no século XIX. A sistematização, a conservação, a determinação da autoria, são dados que amparam a compreensão da obra e se tornam um problema estrutural para sua assimilação pelo museu nas experiências mais radicais da arte no século XX e XXI. Da mesma maneira a ocupação dos espaços expositivos se converteu em um território em disputa. Ocupar e pertencer às instituições se reverteu em um processo de ataque, contra-ataque e sabotagem. Muito mais próximos de táticas de guerrilha do que dos passivos processos de legitimação da obra de arte.

Museus
Utópicos
Curadorias
Poéticas

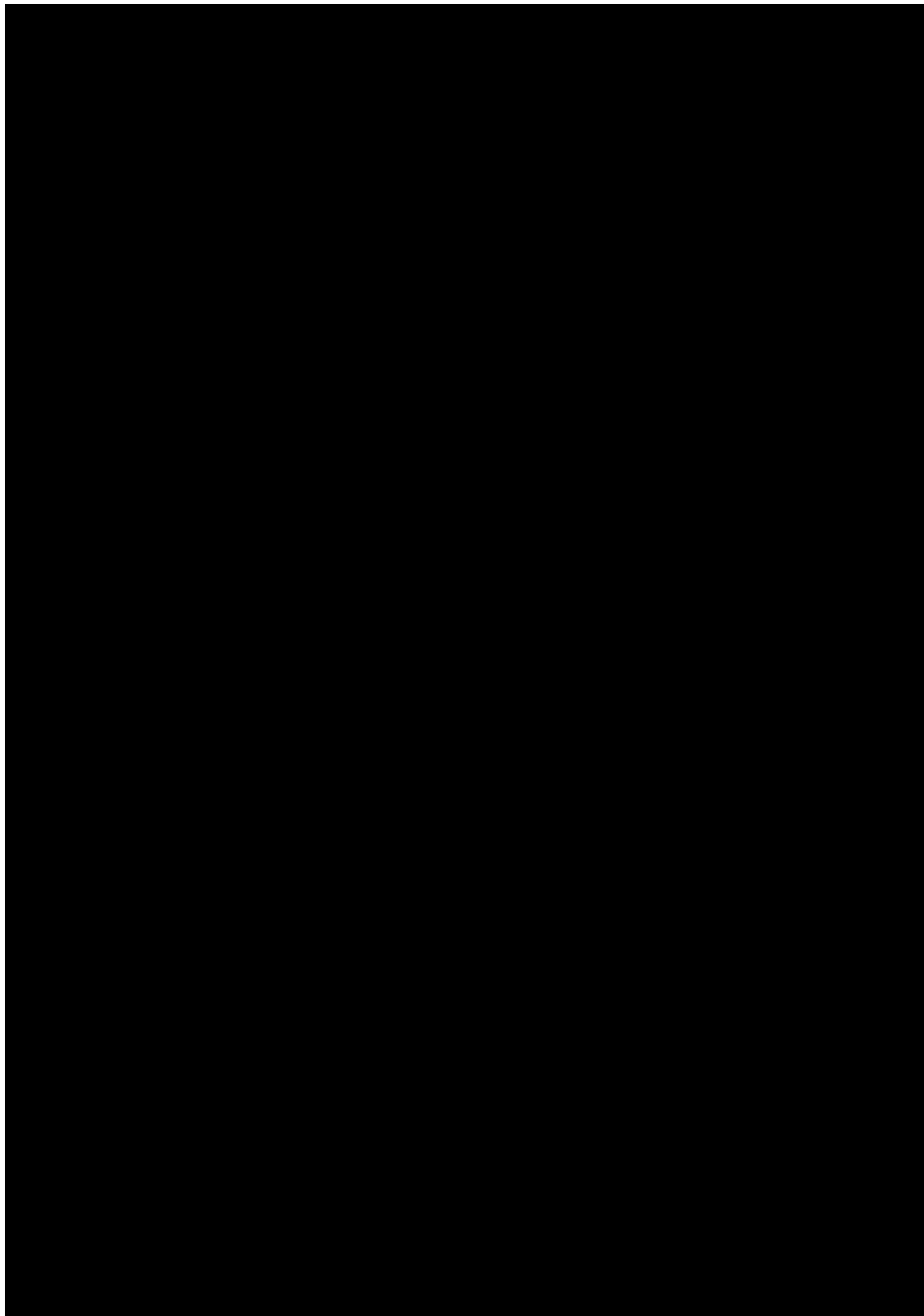
capítulo
02

problemas de
arquivamento
e ocupação
na arte con-
temporânea

Atila Regiani
2017



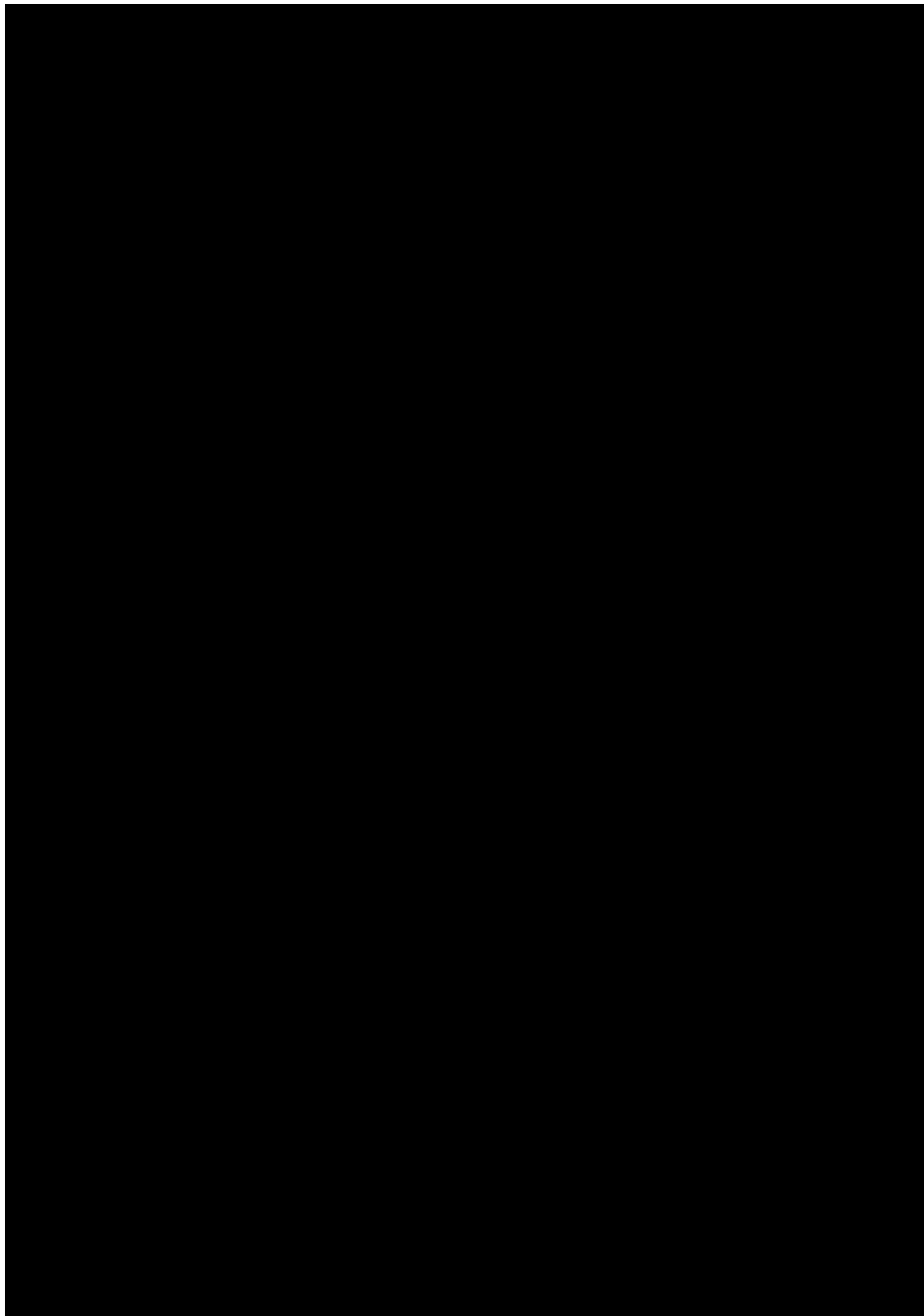
problemas de
arquivamento
e ocupação na
arte con-
temporânea



Capítulo 2:

Su- má- rio

Lista de Figuras	7
2. problemas de arquivamento e ocupação na arte contemporânea	12
2.1. Algumas questões sobre os museus	18
2.1.1. A persistência da Aura na compreensão da obra de arte	28
2.1.2. Problemas de sistematização	38
2.1.3. problemas de conservação e autoria	62
2.2. Estratégias e táticas de ocupação territorial: o museu como espaço de crise	100
2.2.1. Ataques ao território inimigo	108
2.2.2. Isolamento e fuga de terras malditas	124
Síntese 2	143
Notas	151
Referências	153



Lista
de fi-
guras

figura 01: Marcel Duchamp. **Fonte** (1917, de réplica 1964). Fonte: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573>

figura 02: Man Ray. Caldeal (1921, réplica de 1972). Fonte: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/man-ray-cadeau-t07883>

figura 03: Man Ray. O Enigma de Isidoro (1920, réplica de 1972). Fonte: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/man-ray-lenigme-disidore-ducasse-t07957>

figura 04: Kurt Schwitters. (Alívio em Alívio) (c.1942–5). Fonte: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/schwitters-relief-in-relief-t01259>

figura 05: Fred Wilson. Trabalhos em Metal (1992). Fonte: <http://beautifultrouble.org/case/mining-the-museum/>

figura 06: Fred Wilson. Meios de Transporte (1992-93. Fonte: Art and Artifact.

figura 07: cópia da capa da Enciclopédia marciana.

figura 08: Victor Gripo. Energia de uma Batata(1972). Fonte: <http://>

www.tate.org.uk/art/artworks/grip-po-energy-of-a-potato-or-untitled-or-energy-t12167

figura 09: Carmelia Parke., Destino compartilhado (1998)

figura 10: Michael Craig-Martin. Uma Árvore de Carvalho (1973)
Fonte: <http://www.bbc.co.uk/programmes/p02qvwf6/p02qvt9g>

figura 11: Codex Seraphinianus. Fonte: Acervo do autor.

figura 12: Tony Cragg. New Stones, Newtons Tones (1978). Fonte:
<http://www.lissongallery.com/artists/tony-cragg/gallery/3837>

figura 13: Lygia Pape. Caixa das Baratas (1967) - <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra14846/caixa-de-baratas>

figura 14: Allan Kaprow. Fluidos(1967/2015) - <http://www.kaprowinberlin.smb.museum/en/>

figura 15: Keith Arnatt. Auto-enterro (Projeto de Interferência de Televisão) (1969). Fonte: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/arnatt-self-burial-television-interference-project-t01747>

11

figura 16: Artur Barrio. Livro de Carne (1968-69). Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa47/artur-barrio>

figura 17: Andy Warhol. Caixa de Brillo (1964). Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/81384?locale=en>

figura 18: Boltanski. Caixa de Biscoito (1970). Fonte: http://daniel-templon.com/new/exhibition.php?la=en&show_id=445

figura 19: Joseph Beuys. Bateria Capri (1985). Fonte: <https://art.nationalgalleries.org/art-and-artists/68843>

figura 20: Anna Barros. A Pele (1990). Fonte: acervo do autor

figura 21: Edgar Racy. Sem Título (1991). Fonte: acervo do autor

figura 22: Yoko Ono. Cut Piece. (1964) <http://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2015/may/18/yoko-ono-s-cut-piece-explained/>

figura 23: Marina Abramovic. Ritmo 0 (1974). Fonte: <https://www.guggenheim.org/artwork/5177>

figura 24: Lygia Clark. Os Bichos (1960 – 64). Fonte: <http://www.ebc.com.br/2012/09/sao-paulo-abre-retrospectiva-com-145-obras-da-artista-plastica-lygia-clark>

figura 25: Hélio Oiticica. Parangolé (1972). Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2723/parangole-capa-30>

figura 26: Walker Evans. Família Burroughs, Hale County, Alabama (1936). Fonte: <http://www.reframingphotography.com/content/walker-evans>

figura 27: Sherie Levine. After Walker Evans: 2 (1995). Fonte: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1995.266.2/>

figura 28: Michael Mandiberg. Sem Título (2001). After Sherrie Levine - <http://www.aftersherrielevine.com/>

figura 29: Andy Warhol. Díptico de Marilyn (1962). Fonte: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/warhol-marilyn-diptych-t03093>

figura 30: Komar & Melamid. KENYA: A Pintura Mais Desejada(1995). Fonte: <http://awp.diaart.org/km/index.html>

figura 31: Komar & Melamid. KENYA: A Pintura Menos Desejada(1995). Fonte: <http://awp.diaart.org/km/ken/least.html>

figura 32: Komar & Melamid. Resultados da Pesquisa. Fonte: <http://awp.diaart.org/km/surveyresults.html>

figura 33: Santiago Sierra. Muro Fechando um Espaço (2003). Fonte: http://www.santiago-sierra.com/200303_1024.php

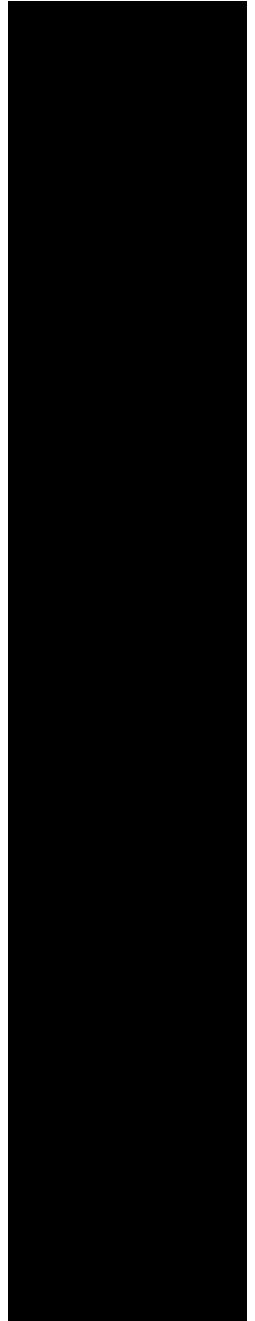
figura 34: Andrea Fraser. Museum Highlights: A Gallery Talk (1989). Fonte: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/fraser-museum-highlights-a-gallery-talk-t13715>

figura 35: Ben Vautier. Arte Total Caixa de Fósforos (1966). Fonte:





gura 01



A abertura do conceito de arte não apenas revisa a localização das obras ou as demarcações dos espaços institucionais, mas revela também as localizações conceituais que determinam este vínculo. A obra de arte coloca em questão os dados para sua própria compreensão e arquivamento. Passa a solicitar outro espaço para sua exposição, conservação e outros aspectos para sua organização e legitimação. Com as práticas artísticas do século XX, “a própria obra se colocava problemas novos e que ela procurava escapar, para sobreviver ao círculo fechado da estética tradicional” (GULLAR, 1998, p. 392). Ferreira Gullar (1930 – 2016) afirma que o rompimento da moldura ou a eliminação da

base não é uma questão técnica ou física, mas um esforço por libertar-se dos desígnios para a prática artística, dos limites impostos para a compreensão da arte.

A obra solicita a abertura do espaço expositivo para outros sistemas de valor, afastando-se das hierarquias sociais e econômicas em voga no século XVIII. A utilização de materiais precários, processos de reprodução das imagens ou mesmo a desmaterialização do objeto de arte se desdobram em uma revisão radical das formas de expor, definir e fruir a obra. Os artistas deixam de compreender a obra como um objeto fechado em si, com sentidos e processos cristalizados, passam a produzi-la no fluxo de relações abertas e dinâmicas de autoria, materialização e localização.

Tanto a existência física da obra, quanto as coordenadas para sua diferenciação de processos e produtos cotidianos se tornam material poético em processos críticos, que colocam em questão seus próprios dispositivos. Desde as vanguardas artística a obra escapa de materiais e processos ligados à nobreza e a separação do binômio artista/espectador, bem como se dirige a uma expansão da relação entre espaço da obra/espço de exposição. As obras iniciam um amplo escrutínio dos processos de legitimação e pertenci-

mento dos espaços institucionais. Elas se colocam em um paradoxo, tanto em relação ao mundo fora da arte, quanto ao mundo da arte. O paradoxo encontrado a institucionalização do *ready-made* de Marcel Duchamp (1887 – 1968).

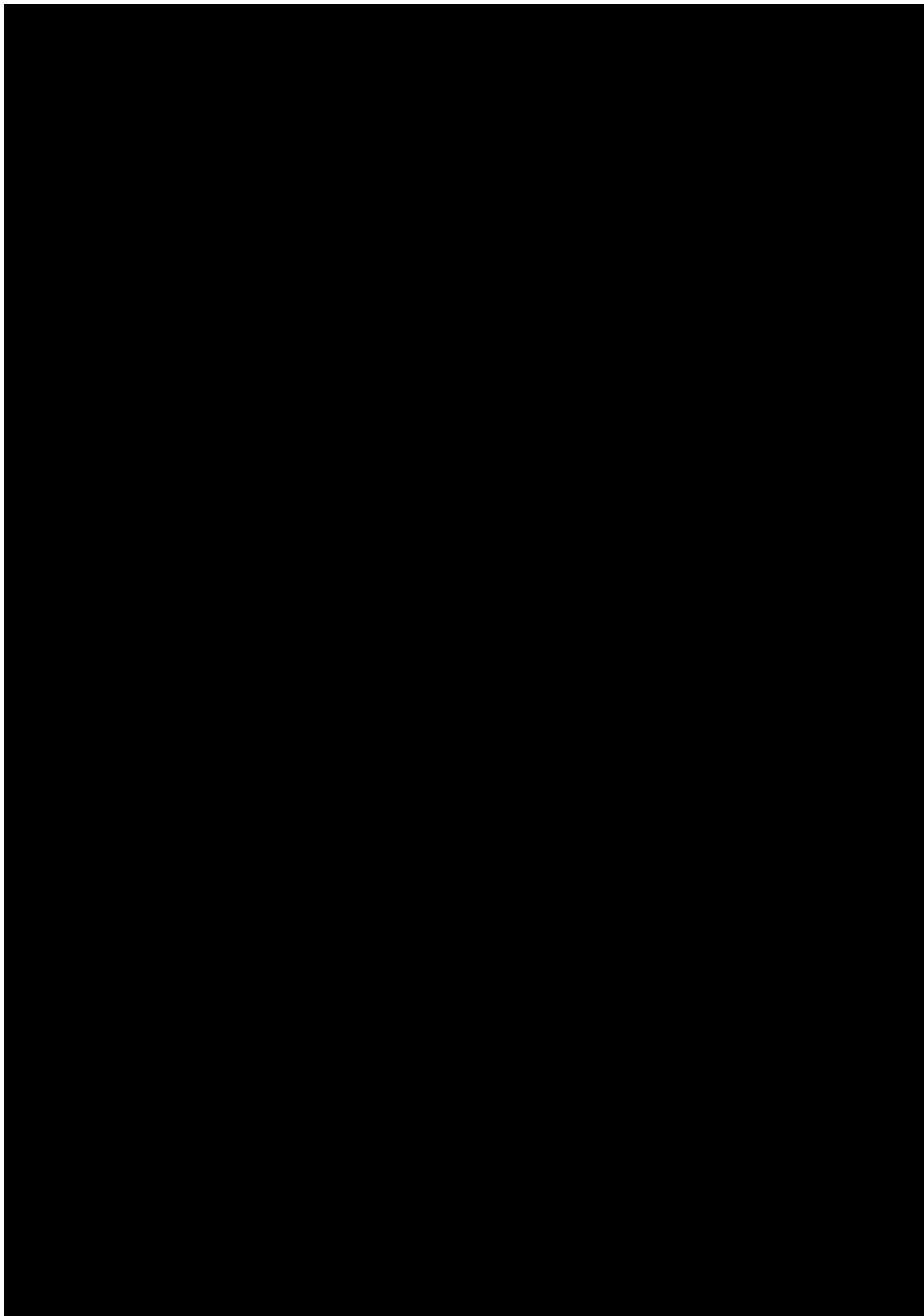
Um exemplo enfático é *A Fonte* (fig.01) de 1917. Trata-se de um mictório deslocado para o espaço expositivo e assinado: “R. Mutt, 1917”. A assinatura indica tanto a autoria da obra, quanto a data de sua realização, ambos dados questionados e problematizados pela própria obra. O artista girou o objeto noventa graus e o colocou nos espaços visíveis do museu, o que o impede de ser usado de forma corriqueira. Desde já, o autor não é R.Mutt, mas Duchamp, da mesma maneira, o objeto não foi necessariamente feito em 1917. A interferência realizada no objeto é mínima, restringindo-se ao seu tombamento e à assinatura. Posteriormente, Duchamp designou tal ação artística de *Ready-made*.

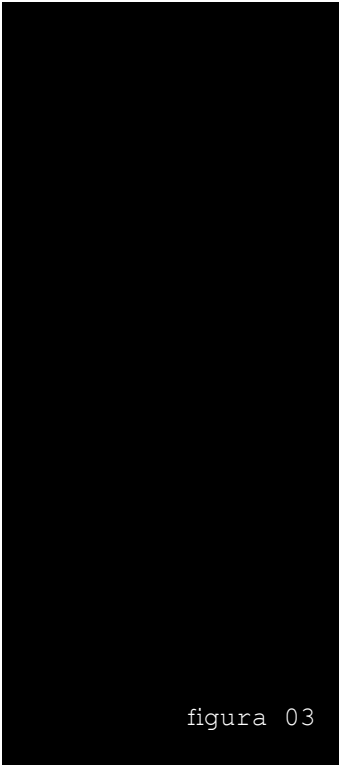
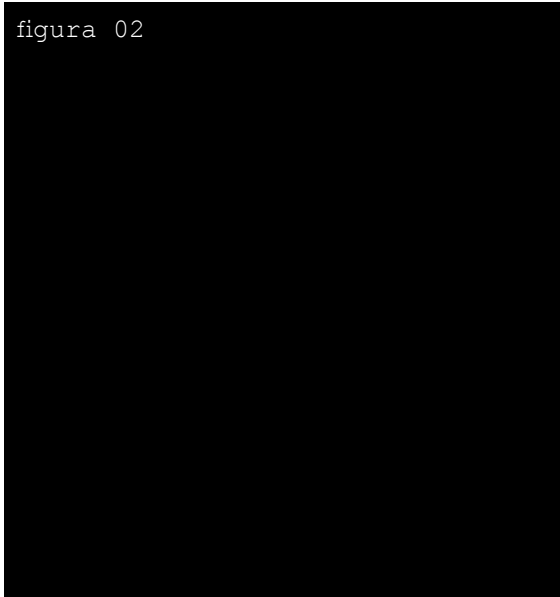
A obra se realiza pelo deslocamento entre o fluxo da vida cotidiana e a sua suspensão nos espaços da arte. Quando o *ready-made* se acomoda em um dos polos que o constitui, ele deixa de existir. Quando é entendido como uma obra de arte culturalmente estabelecida, dissipa-se o gesto crítico, quando é entendido como objeto ordinário,

dissipa-se a relevância. Isto posto, infere-se que tampouco existe isento das instituições da arte, também não existe se for inteiramente compreendido dentro das mesmas.

o *ready-made* é uma arma de dois gumes: se se transforma em obra de arte, malogra o gesto de profanação; se preserva sua neutralidade, converte o gesto em obra. Nessa armadilha caíram em sua maioria, os seguidores de Duchamp: não é fácil jogar com facas (PAZ, 2002, p. 28-29).

O *ready-made* faz parte de um segmento das artes visuais do século XX e XXI que questiona sua acomodação no antigo sistema da arte e também incluem o museu em um processo de reflexão sobre si. Trata-se de um problema de arquivamento e uma ocupação política do espaço





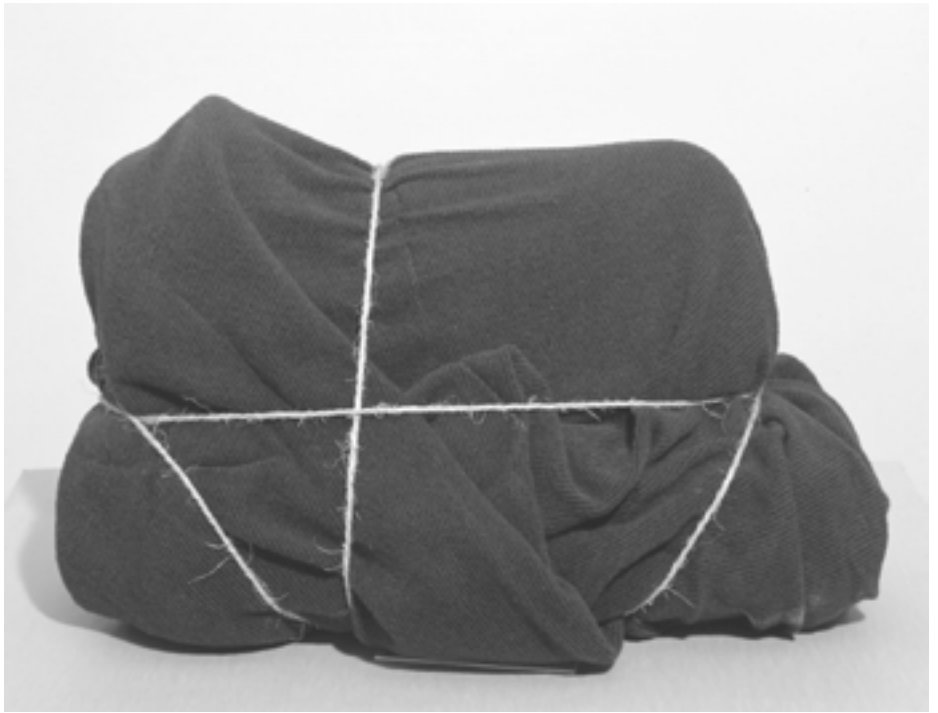


figura 04

figura 01: Marcel Duchamp. Fonte
(1917, de réplica 1964).

figura 02: Man Ray. Caldeal
(1921, réplica de 1972).

figura 03: Man Ray. O Enigma de
Isidoro (1920, réplica de 1972).

figura 04: Kurt Scwitters. (Alí-
vio em Alívio) (c.1942-5).

2.1. Algumas questões sobre os museus

O verbete *história do museu* da Enciclopédia Britânica¹, estrito polo museólogo Geoffrey Lewis, propõe que os desejos inatos dos seres humanos de coletar e armazenar objetos, assim como os de interpretar e descrever suas origens, delineiam o cerne da invenção dos museus. Ao longo de toda a história da humanidade, estes impulsos se convertem nas características estruturais dessa instituição, bem como de seus diversos predecessores, dos quais se destacam os gabinetes de curiosidades. Todavia, atualmente entende-se que o museu é, de forma mais complexa, regido por diretrizes verificáveis.

Configura-se como museu uma instituição permanente, pública, detentora de um acervo crescente, que é divulgado e exposto para a pesquisa, educação ou lazer, tal qual indica o Conselho Internacional dos Museus (The International Council of Museums- ICOM). Fundamentalmente são cinco características que os definem: 1) os museus são públicos; 2) eles detêm em sua posse um grupo significativo de artefatos culturais que constituem seu acervo; 3) este acervo é preservado; 4) os objetos que o compõem são catalogados e organizados para a pesquisa; 5) os museus promovem eventos públicos com uma seleção dos artefatos que compõem seu acervo. De forma mais ou menos flexível, este grupo de atribuições determina as qualidades distintivas dessa instituição. Contudo, os museus se apresentam atualmente em uma ampla diversidade. Por vezes, os projetos contemporâneos optam deliberadamente por obliterar algumas dessas características, tais como a existência de um acervo permanente.

25

Os museus se organizam em função de uma ampla variedade de áreas de conhecimento, situações históricas ou contextos. No que se refere à obra de arte, à lista de suas características determinantes se insere a legitimação. Observa-se que nos séculos XIX e XX diversos artistas se

esforçaram para demonstrar e questionar o papel decisivo que o museu assumiu nesse contexto. Uma parte significativa da história da arte recente se abastece do embate entre os artistas e as instituições da arte, a anti-arte no início do século XX, a crítica institucional nas décadas de 1960/70, bem como ampla produção contemporânea, a partir da década de 1980. O museu e outros espaços de exposição derivados do mesmo, como os salões e as galerias de arte, assumem uma função crucial para a compreensão da obra. Estes espaços se converteram no destino final da produção artística, cujo objetivo é a sua legitimação, conservação e circulação.

26

O embate entre a produção artística contemporânea e os museus torna evidente que as características estruturais dessas instituições se inserem na ideologia concernente ao contexto de sua origem: o continente europeu do século XVIII. Sabe-se que os museus modernos surgem na segunda metade do século das luzes, provenientes da conversão de coleções particulares em acervos públicos.

Lewis credita ao museu Ashmolean, fundado em 1753, o pioneirismo desse processo, fruto da doação da coleção particular de Elias Ashmole para a Universidade

de Oxford. A universidade construiu um prédio especificamente para abrigar o acervo e torna-lo público, adotou-se o nome museu para esta edificação. Durante os séculos XIX e o início do século XX a palavra museu se referia ao prédio. Esta nomenclatura já se encontrava em uso, com uma acepção próxima ao que se entende hoje, desde o século XV, para descrever a coleção de Lorenzo Medici (1449 – 1490) em Florença. O nome ‘museu’ deriva de *museion*, palavra grega cujo significado é templo das musas. Todavia, o ‘templo das musas’ designava, para os romanos, um espaço para a discussão filosófica e a contemplação, tendo pouca relação com a acepção moderna da palavra.

27

O museu surge como um anseio do pensamento iluminista no século XVIII, de acordo com Lewis, em 1765, Denis Diderot (1713 – 1784) projeta um museu nacional para a França no nono volume de sua Enciclopédia. O modelo de sistematização do conhecimento em voga durante o iluminismo já evidenciava, com invenção da enciclopédia, determinada formatação ideológica para a qual os museus se dirige. Selecionar, classificar e sistematizar todo o conhecimento humano era diretrizes tanto dos museus quanto das enciclopédias. Antes do século das luzes esforços esparsos de organizar o mundo de forma sistemática e

compreensível se faziam presentes no trabalho individual de alguns estudiosos, em coleções particulares e gabinetes de curiosidades.

2.1.1. A persistência da Aura na compreensão da obra de arte

29

As funções do museu tradicional ainda se vinculam às determinações da obra de arte no século XVIII e XIX, e se delineiam pela concepção do objeto único e eterno, algo que se aproxima da liturgia religiosa. Tanto pela análise do conceito de aura, proposto por Walter Benjamin (1892 – 1940) em *A Obra de Arte na Era da Reproduzibilidade Técnica* (1936 – 1955), quanto na produção e no pensamento de diversos artistas ao longo do século XX, analisa-se os resquícios de práticas religiosas dos espaços expositivos contemporâneos e, sobretudo, nos espaços museais.

Longe de se restringir à aspectos técnicos atinentes

à cópia da obra, a análise de Benjamin se dirige à mudança conceitual e política do sistema no qual a obra se insere. O ensaio se estende para um escrutínio das transformações do sistema das artes no final do século XIX e início do século XX. A saber: a passagem do espaço particular (coleções) para o público (museus), dos espaços religiosos (igrejas, catedrais etc.) para os corriqueiros espaços seculares (museus, galerias, livros impressos etc.), da obra de arte única (pintura) para a reproduzível (fotografia) e da obra construída por materiais nobres (tinta óleo, mármore) para a constituída de materiais diversos, eles próprios reproduzíveis, industrializados ou já em destroços (Madeira, metal, objetos cotidianos etc.).

O ensaísta alemão correlaciona diversos aspectos desse período para pensar a mudança do próprio conceito de obra de arte. Ele argumenta que, “no decorrer de longos períodos históricos, modificam-se não só o modo de experiência das coletividades humanas, mas também a sua forma de percepção” (BENJAMIN, 2012, p.13). A partir da constatação de que a obra não se realiza apenas na instância produtiva (quem a realiza), nem patrimonial (quem encomenda, quem a possui ou guarda), mas também na recepção e na circulação. A mudança no conceito de arte

desestrutura a imobilidade do objeto de arte: “e na medida em que a reprodução permite que o receptor tenha acesso à obra em qualquer circunstância, ele a atualiza” (Benjamin, 2012, p.13).

A materialidade da obra está vinculada, em última instância, a sua duração no tempo. Os espaços de conservação abstraem os outros espaços, para que o tempo não flua com sua violência corrosiva e destruidora, para que a matéria não se acabe. A obra do início do século XX se desvia da eternidade, se apresenta como um fragmento da realidade que se confunde com a mesma, mas que também se corrói por ela. As colagens cubistas, feitas com jornais, se submetiam à perecibilidade do papel de baixa qualidade e elevada acidez. Man Ray (1890 -1976) usou objetos cotidianos, como um ferro de passar e pregos em *Cadeau* (1921/1972) (fig.02) ou uma máquina de costura, tecido e barbante em *O enigma de Isidoro Ducasse* (1920/1972) (fig.03). Kurt Schwitters (1887 – 1948) usava objetos cotidianos em suas colagens, como carreteis em *Merzbild 46 A. Das Kegelbild* (1921) (fig.04) ou imagens de revistas em *Mz. 158 Das Kotsbild* (1921) (fig.05).

31

A Aura, entretanto, não é compreendida pela matéria, mas pela autenticidade, ou seja, “tudo que é transmissí-

vel desde a origem, da sua permanência física até seu testemunho histórico” (BENJAMIN, 2012, p.13). A Aura só se vincula as propriedades físicas e conceituais que delineiam a compreensão da obra pela força da tradição. Benjamin argumenta que “inicialmente, é no culto que a obra de arte aparece inserida no contexto da tradição” (idem, p.15), ou seja, a aura se vincula à teologia, ela mantém as relações advindas dos usos rituais da obra de arte.

32 A pintura produzida na Idade Média, ou nas cortes até o século XVIII, estava sujeita à mediação de hierarquias e classes. A obra era vista por poucas pessoas, frequentemente restrita aos ritos. A imagem era tomada por sua raridade, e também eram raras as situações em que poderia ser olhada.

o valor único da obra de arte “autêntica” tem seu fundamento no ritual, no qual ela teve o seu valor de uso original e primeiro. Quaisquer que sejam as mediações que possa ter experimentado, ele ainda é reconhecível mesmo nas formas mais profanas do culto ao belo, como ritual secularizado (idem, p.15).

Com a invenção do museu e a reprodução da ima-

gem se alteram as circunstâncias em que a obra pode ser vista. “A catedral abandona seu lugar para encontrar abrigo em um estúdio de um amante de arte; o oratório que foi executado em um auditório ou ao ar livre pode ser ouvido em casa” (idem: p.12). O que é entendido como uma transformação das práticas rituais em expositivas, ou seja, a passagem do valor de culto para o valor de exposição, na teoria benjaminiana. “É o valor de ‘culto’ que daria à aura seu verdadeiro poder de experiência (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.151).

A definição de aura como “a aparição de algo longínquo, por mais perto que esteja” representa a formulação do valor de culto da obra de arte de acordo com as categorias da percepção de espaço e tempo. Longe é o contrário de perto. O que está essencialmente longe é inatingível. De fato, a intangibilidade é uma qualidade fundamental da imagem de culto (BENJAMIN, 2012, p. 34).

33

Nesse sentido, tanto as rupturas oriundas das novas tecnologias de reprodução da imagem, quanto as transformações nos espaços de exposição e das práticas artísticas estão ligadas à desaparecimento da Aura. Benjamin comenta a forma como a recepção pública da pintura, antes restrita

aos espaços particulares, contribui para a mudança do conceito de pintura:

A contemplação simultânea de quadros por parte de um grande público, como ocorre no século XIX, já é um sintoma precoce da crise da pintura, que não foi provocada somente pela fotografia, mas aconteceu de maneira relativamente independente desta, por causa do apelo que a obra de arte dirigiu às massas (BENJAMIN, 2012, p. 26).

Entretanto, apesar dessa passagem, os museus ainda preservam suas determinações anteriores, não se desvinculam completamente da aura, que se manifesta em protocolos comportamentais e em suas funções ideológicas. Uma vez que para se pensar o declínio da *Aura* é necessário repensar toda a validade da história da arte como esta se apresenta, e, a partir de então, seus processos de arquivamento e conservação. Ou seja, pensar o declínio da aura é pensar as bases que geram e delineiam o museu. Reconhecer a dissolução da aura é reconhecer a progressiva desestruturação dos elementos que possibilitavam compreender, de maneira mais ou menos homogênea, a obra de arte como tal. Reconhecer este declínio é abdicar aos valores atrelados à tradição artística. A *Aura*, apesar de parecer completamente abolida em algumas vertentes da produção artística desde o início do

século passado, ainda se apresenta de forma contumaz no arquivamento e exposição da obra.

Como diz Benjamin, o valor de culto “não cede sem resistência”. Se em sua análise, o retrato era a última trincheira do culto, a instituição da arte, o comercio e sua narrativa, retornam ao culto e transformam a destruição da aura em uma metáfora vazia, ensinada e repetida sem qualquer sentido real. A antiga autoridade religiosa é substituída por outras autoridades, com estruturas similares. O culto retorna como ideologia organizativa, o regresso à ordem apaziguadora que mantem, unifica e democratiza igualmente os bens culturais. A organização dos espaços da arte é regida por uma ordem anódina, determinada por processos de manutenção estáticos com o objetivo de paralisar o tempo e suprimir o movimento.

A ordem mitigadora dos espaços convencionais da arte necessita de marcos que Benjamin vincula ao fascismo. Entretanto, com a reprodução da obra, são abandonados “conceitos consagrados, como criatividade, genialidade, validade eterna e mistério, conceitos cujo emprego incontrollado conduz à elaboração do material fático em sentido fascista. Os novos conceitos que introduzimos na teoria da

arte distinguem-se dos anteriores por que não podem ser usados para objetivos fascistas” (BENJAMIN, 2012, p. 10).

36 Ao abrir mão da aura, artistas do século XX possibilitaram a proliferação e a liberdade. Entretanto sua manutenção representa o reordenamento de um projeto que não mais se configura como religioso, mas como fascismo institucionalizado. Na dupla articulação entre a forma e os usos do espaço, permanece a manutenção da ideologia que resiste enquanto determinação silenciosa, muitas vezes, além de qualquer questionamento. Em última instância, a voz sussurrada e repetida, que legitima e possibilita a existência do próprio pensamento. A aura retorna também na conversão da história em informação, na curadoria como legitimadora dos processos artístico e inelutavelmente, na produção poética como abastecimento do mercado ou a exposição como espetáculo.

A manutenção da Aura se reverte em uma perversão dos processos críticos: o achatamento dos campos de expansão e a redução da multiplicidade de pensamento. Faz com que a arte se torne mercadoria, que sua polissemia retorne a um discurso único, que seus processos democratizantes se distanciem de qualquer efetividade. O cerne do

funcionamento da Aura é o distanciamento, “a dupla distância” como diz o historiador da arte francês Georges Didi-Huberman (1953 –). Por sua vez a reprodutibilidade da obra, a exposição, o uso de materiais e processos cotidianos, dentre outras estratégias gera a proximidade, “‘Aproximar’ as coisas, espacial e humanamente, é um desejo tão intenso das massas contemporâneas quanto sua tendência a superar o caráter único das coisas, graças à reprodução” (BENJAMIN, 2012, p. 14). A proximidade da aura, proveniente de sua matéria, “não abole a distância que ela conserva depois de aparecer” (idem, p. 34).

37

O artista e teórico da arte Brian O’Doherty (1928 –) compara o museu a uma igreja medieval, por analogia, sua ideologia é teológica, regida pela Aura benjaminiana. Algumas galerias e museus tentam reinventar estas relações, assim como as obras de arte e curadorias se posicionam contrárias a manutenção desses resquícios obsoletos de tempos passados. Mas a conservação de um pensamento aurático em obras e processos artísticos concebidos como contestação do mesmo reestabelece as hierarquias e as relações de poder. Não apenas de quem as domina, como proprietário das coisas, mas como proprietário dos sentidos, regressam a um pensamento uniformizante.

Essa, porém, não seria uma das funções mais importantes dos museus? Matar as coisas, liquidá-las, dar-lhes autoridade e, portanto, distanciá-las das pessoas, ao retirá-las de seu contexto cotidiano real? (SIEGELAUBE in OBRIST, 2010, p. 152)

38 Seria possível pensar em um museu depois de tudo, um museu depois da aura? Orientado ao desejo múltiplo, aberto e desacralizado? Assim, torna-se necessário pensar novas práticas e arquiteturas para as relações entre o museu e a obra de arte, em uma revisão analítica de seus processos, amparado por ideias indicadas pelo próprio museu, mas ainda ausentes nele mesmo. Novamente, a utopia se torna o espaço para a alternativa que não se deseja consumir, pois, caso se apresentasse como possibilidade efetiva, desestruturaria sua origem.



figura 05



figura 06



figura 08

figura 07

ENCYCLOPEDIA OF TERRESTRIAL LIFE

VOLUME VIII



MARTIAN MUSEUM OF TERRESTRIAL LIFE



figura 08

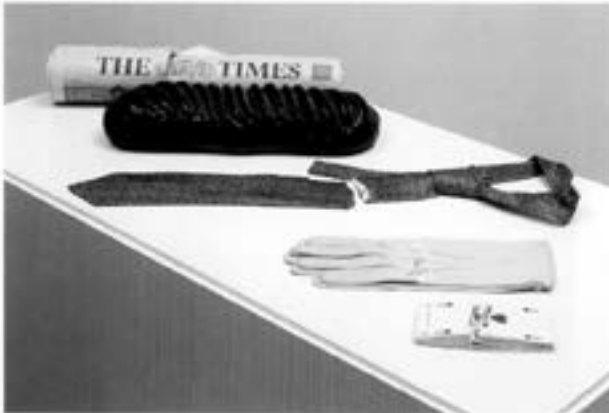


figura 09

figura 10



figura 05: Fred Wilson. Trabalhos em Metal (1992)

figura 06: Fred Wilson. Meios de Transporte (1992-93)

figura 07: cópia da capa da Enciclopédia marciana.

figura 08: Victor Gripo. Energia de uma Batata(1972).

figura 09: Comelia Parke., Destino compartilhado (1998)

figura 10: Michael Craig-Martin. Uma Árvore de Carvalho (1973)

figura 11: Codex Seraphinianus.

2.1.2. Problemas de sistematização

Os objetos utilizados para a produção artística não são deslocados para o museu pelos mesmos critérios que objetos que ocupam museus históricos ou antropológicos. São reordenados por princípios inerentes às artes visuais. A lista de materiais absolutamente ordinários que ocupam os acervos dos museus aproximam-no de lojas de quinilharias ou mesmo de depósitos de materiais descartáveis. Nesse sentido, existem dois polos de aglutinação para o acúmulo diversificado, tanto pelo próprio funcionamento dos museus, quanto pelos processos artísticos contemporâneos, que multiplicam as possibilidades de materiais e objetos compreendidos como arte.

A problemática dos novos materiais para a arte se expandiu de forma complexa e alastrada em processos que reveem a própria localização dos objetos nos acervos museais. Mesmo a separação entre os antigos usos do acervo do museu, sua ampla e diversa catalogação e os processos contemporâneos, orientados por outras estratégias e métodos, se tornaria um desafio classificatório a partir da análise da obra do artista americano Fred Wilson (1954 –). O artista rearranja de forma crítica o acervo do museu em *Mining the Museum* (1992) (fig.06). A ambiguidade do título diz respeito ao museu da mineração, local da obra, e ao ataque ao museu por seus processos internos. Engajado em questões de representatividade e visibilidade histórica das populações afro-americanas, o artista expõe o funcionamento ideológico dos acervos, pelo seu display e a narrativa subjacente às categorias supostamente neutras. Wilson comenta em entrevista que “o que eles exibiam diz muito sobre um museu, mas o que eles não exibiam diz ainda mais”.

O Museu da Mineração de Maryland constitui seu acervo de objetos relacionados à história e estudo dessa prática no estado. Entretanto constrói sua narrativa amparada em um protagonismo macho e branco, obliterando as relações de violência e escravidão subsidiadas pelo comér-

cio. Na instalação *Trabalhos em Metal* (Metal Works, 1992) (fig.07), expõe louças de prata ao lado de grilhões de escravos. A justaposição acontece por uma ruptura com a ordem classificatória do museu, que separa e desvincula o progresso da mineração do sucesso da escravidão enquanto mão de obra. Em *Modos de Transporte* (1992-93) (fig.08), apresenta um carrinho de bebê, um capuz da Ku Klux Klan, que substitui a coberta, e retratos de amas negras cuidando de crianças brancas. Novamente provoca a confusão das categorias museológicas em uma imagem agressivamente política. A relação de opressão contraditória, ao mesmo tempo em que oferecem seus filhos aos cuidados dos escravos, os ensinam a odiá-los.

49

Os objetos do acervo ganham uma nova ordem, e dessa maneira, passam a ser inseridos em outro discurso. São objetos históricos, mas também componentes de uma obra de arte, testemunham uma memória construída historicamente e se irrompem em uma imagem crítica, que faz minar tanto a história como o museu, sua testemunha neutra. Sobre a exposição, Wilson afirma: “Eu não fiz a curadoria da mostra, este é meu trabalho de arte. Eu faço esta distinção. Embora as pessoas olhassem para a exposição e viam-na como uma mostra curada, o que é bacana,

mas para mim é outra coisa inteiramente diferente, é meu trabalho” (WILSON *apud* PUTMAN, 2010, p. 134). O trabalho de arte reside no deslocamento dos objetos no interior do acervo, ainda dentro do grupo restrito de artefatos que compõem determinada coleção. A obra não tanto os objetos em si, mas a montagem realizada. Bem mais que a narrativa histórica, em certa medida determinante, a obra é justamente o choque de ideias pela aproximação de elementos separados. Depois da exposição, retornam as suas rígidas categorias determinadas pelos usos do acervo.

50

Os processos de transformação atinentes ao próprio museu fazem com que objetos ordinários ou ritualísticos de outras culturas sejam ressignificados sob a categoria de arte após seu deslocamento. A transfiguração dos objetos exógenos se dá pela adequação de sua realidade à compreensão europeia de arte, inexistente em muitas das culturas que abastecem seus acervos. Umberto Eco (1932 – 2016) comenta que sobre a diversidade de materiais e artefatos que constituem o acervo do Louvre, todos sob a mesma classificação. Propõe que de um viajante espacial (turista ideal) que ignorasse nosso conceito de arte provavelmente se indagaria sobre a diversidade excessiva:

Certamente se perguntaria por que o Louvre reúne quinquilharias de uso comum, como vasos, pratos ou saleiros, paisagens, retratos de pessoas normais, resíduos de tumbas, inclusive múmias, representações de criaturas monstruosas, objetos de culto, imagens de seres humanos submetidos ao suplício, relatórios de batalhas, nus capazes de suscitar atração sexual e até achados arquitetônicos (ECO, 2010, 169).

Insistindo na metáfora do viajante extraplanetário, outro teórico evoca a mesma imagem para questionar a abrangência de materiais e objetos usados na arte contemporânea, Thierry De Duve (1944 –) no primeiro capítulo do livro *Kant After Duchamp* (1996), propõe a visita de um antropólogo espacial, que utilizaria os mesmos processos e métodos empregados pelos exploradores europeus em culturas tidas como primitivas. Por esta metodologia não seria capaz de compreender os atuais objetos e processos artísticos. O teórico belga propõe que, provavelmente, a arte seria classificada entre a magia e a ciência.

Com a ajuda de seus informantes, escolhidos para serem tão numerosos e diversificados quanto possível, em algum momento você vai ter recolhido um corpus, tão completo quanto possível, definido empiricamente pela rúbrica:

tudo o que é chamado de arte pelos humanos. Assim reunidos, o corpus parece incrivelmente heterogêneo para você. Ele inclui imagens, mas nem todas as imagens; sons, mas apenas alguns; escrita ou textos, mas apenas de certas pessoas; objectos bi e tridimensionais, algumas imagens de seres humanos, também outros seres que são irreconhecíveis; gestos, gritos e discursos, mas executados ou proferidos apenas sob certas condições, estas extremamente variáveis; e assim por diante. Você classifica. Você compara. Você verifica seu corpus em todas as direções, contando com a descoberta desses recursos, que através da sua recorrência e sua oposição a outras características vizinhas, vai pouco a pouco estabelecer o campo da pertinência da palavra humana “arte” (DE DUVE, 1996, p.4-5).

52

A partir desta premissa Francesco Manacorda e Lydia Yee realizaram a exposição *Museu Marciano de Arte Terrestre* (Martian Museum of Terrestrial Art) em Londres (2008) (fig.09). A mostra congrega 175 trabalhos de 115 artistas contemporâneos reunidos sob o pretexto de explicar a arte contemporânea para uma civilização alienígena, no caso a marciana. Seu catálogo se apresenta como o oitavo volume da enciclopédia de vida terrestre. Para facilitar a compreensão de seus leitores ficcionais, a edição é bilíngue, com textos em inglês e marciano. O livro constituiria uma

coleção mais abrangente de investigação do nosso mundo, sendo que o catálogo é o oitavo volume, que se refere à arte. O Vol. I, Espécies; Vol. II, Energia. Vol. III, Usos da Terra; Vol. IV, Comunicação; Vol. V, Transportes; Vol. VI, Relações de poder; Vol. VII, Sistemas de Crença; Vol. IX, Arquitetura Subaquática; Vol. X, Substâncias; Vol. XI, Substâncias de alteração da mente; Vol. XVII, Filatelia; com a promessa de um Vol. XIII, que trataria de esportes. As categorias de compreensão do mundo são assumidamente irônicas e se estendem pelo volume, utilizando cinco categorias e quinze subcategorias para entender a arte contemporânea: Parentesco e Descendência dividida em *Culto aos Antepassados, Totens e Árvores Genealógicas*; Magia e Crença cujas subcategorias são *Transformação, Feitiços e Encantos, Relíquias e Espíritos, Ícones e Santuários*; Ritual com três categorias: *Armadilhas, Cerimonias Objetos Cerimoniais e Máscaras*; Comunicação dividido em *Trocas, Comunicação Interplanetária e Contatos Culturais*; e, por fim, *Objetos Inclassificáveis sem divisões*. A enciclopédia marciana/catálogo descreve a totalidade do conhecimento de um mundo alienígena. Da mesma maneira como as civilizações europeias fizeram com outras anteriormente, os marcianos classificam nossa arte e cultura a partir de crenças primitivas e ritualísticas ligadas à utilidade de seus objetos e ações. Jorge Luis Bor-

ges (1899 – 1986) descreve uma enciclopédia chinesa que possui categorias igualmente excêntricos. Esta é intitulada *Empório Celestial de Conhecimentos Benévolos* na qual consta que os animais se dividem em

(a) pertencentes ao Imperador, (b) embalsamados, (c) amestrados, (d) leitões, (e) sereias, (f) fabulosos, (g) cães soltos, (h) incluídos nesta classificação, (i) que se agitam como loucos, (j) inumeráveis (k) desenhados com um finíssimo pincel de pelo de camelo, (l) etcétera, (m) que acabam de quebrar o vaso, (n) que de longe parecem moscas (BORGES, 2005, p.124).

54

Borges descreve uma enciclopédia não funcional, proveniente das distantes terras chinesas, que se opõem às bases do pensamento que gera a enciclopédia ocidental. Se abastece de suas incongruências, evidencia a crise nos processos de classificação e catalogação. Neste espaço entre o desejo de tudo conter de forma organizada e a insuficiência de seus sistemas de organização se funda o imaginário enciclopédico. Este desejo, tomado como utópico, se torna subsídio para a produção poética.

A enciclopédia, assim como o atlas, anteriormente, se torna uma forma de viagem sem que se saia do lugar, pos-

sibilita uma viagem pela própria cultura, assim como por culturas desconhecidas. A exposição, ao mesmo tempo que descreve uma viagem de exploração, com um diário do explorador como um dos textos iniciais, também pondera sobre os princípios de catalogação do exótico, recorrendo ao pensamento do século XIX. Sob esta forma de funcionar, se justifica a aglutinação de obras díspares por critérios meramente organizativos. Toma o fundamento enciclopedista como elemento poético e perverte seus objetivos originais.

A enciclopédia tem como objetivo a organização do conhecimento de todo o mundo. Trata-se de uma compilação panorâmica do conhecimento humano, com a pretensão de abranger sua completude disponível em determinada época e/ou território, almejando a imparcialidade e objetividade tanto na seleção de seu conteúdo, quanto na ordenação do mesmo. A pesquisadora Maria Esther Maciel (1963 –) define a enciclopédia como “o território por excelência desse conjunto de dispositivos taxonômicos. Todos eles, de caráter móvel e intercambiável, indiciam a diversidade de formas que buscamos organizar a ordem desordenada da vida” (MACIEL, 201, p.30). Já Denis Diderot (1713 – 1784) compreendia que a meta da enciclopédia é abarcar “tudo o que se relaciona com a curiosidade do homem, com seus

deveres, suas necessidades e prazeres” (DIDEROT, 2011, p.123).

O conceito geral da curatorial, além de se vincular ao enciclopedismo ocidental, cujos resultados são os processos de arquivamento dos saberes que mantemos até hoje, se alinha com enciclopedismos ficcionais. Dos quais se destacam o *Codex Seraphinianus* (1981) (fig.10) de Luigi Serafini (1949 –), *A first Encyclopedia of Tlön* encontrada no conto *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* (1940) de Jorge Luis Borges. Estes são dois projetos enciclopédicos que descrevem o mundo em sua totalidade, entretanto, ambos se referem a planetas alienígenas.

56

Luigi Serafini realiza uma enciclopédia fantástica que contempla um mundo imaginário, o qual descreve a complexidade de sua fauna, flora, cultura, história etc. Com ilustrações detalhadas e acompanhadas por textos em uma língua indecifrável. As imagens que compõe a enciclopédia estabelecem paralelos estreitos com aspectos do nosso mundo, mas tocados por elementos de profundo estranhamento. Trata-se de um esforço exaustivo que contempla cada detalhe do mundo fantástico imaginado por Serafini.

Já Borges opta pela síntese ao descrever o mundo

imaginário de Tlön. Um planeta acessado por meio do décimo volume da enciclopédia: *A first Encyclopedia of Tlön*. Este é um fragmento da coleção de 40 volumes que descrevem os idiomas, as culturas, as religiões, a filosofia, a fauna e flora exóticas do planeta Tlön. Borges analisa:

Agora tinha nas mãos um vasto fragmento metodológico da história total de um planeta desconhecido, com suas arquiteturas e seus debates, com o pavor de suas mitologias e o rumor de suas línguas, com seus imperadores e seus mares, com seus minerais e seus pássaros e seus peixes, com sua álgebra e seu fogo, com sua controvérsia teológica e metafísica. Tudo isso articulado, coerente, em visível propósito doutrinal ou tom paródico (BORGES, 1989, p. 06).

57

Os quarenta volumes seriam fruto do esforço criativo de uma sociedade secreta que se impôs como desafio a criação de um país fictício em toda a sua complexidade. Foragidos para os Estados Unidos durante a segunda guerra mundial, decidem que seria absurdo criar um país na América, e ampliam sua ambição, almejando projetar um planeta inteiro, Tlön.

Nesta utopia borgiana, os conceitos de linguística, filosofia, literatura ou mesmo a zoologia se vêm revisados. Em verdade, parece que é o cenário perfeito para seus per-

sonagens. Um local onde personagens como Pierre Menard² estariam à vontade em seu processo de escrita não autoral. *O Jardim das Veredas que se Bifurcam* seria o único livro dessa cultura. Tigres transparentes e torres de sangue habitam um mundo cuja filosofia clássica abrange uma única disciplina, a psicologia. Os livros de natureza filosófica necessariamente pressupõem outro livro, sua antítese, caso contrário, são considerados incompletos. As ficções apresentam apenas um argumento, com todas as variações possíveis para este. Da mesma maneira, não existe o conceito de plágio, uma vez que todas as obras literárias são atribuídas a um único autor intemporal e anônimo.

58

A enciclopédia se torna a chave de acesso ao mundo de Tlön, assim como na exposição *Museu Marciano de Arte Terrestre*. Mas esta questão se desdobra nos elementos que constituem o conceito geral de enciclopédia, e se reverte em um mundo que repensa todos os elementos fundamentais do enciclopedismo, tornando-o avesso à sua formulação. Desta maneira, o enciclopedismo se torna o problema em discussão no conto. Como imaginar uma enciclopédia sem autores, sem substantivos, cuja história não é confiável, mas se compara à ficção? Cujas literatura contempla apenas um único argumento?

Entretanto, os desafios presentes em Tlön também estão presentes nas discussões mais recentes da arte contemporânea, sobretudo no que se refere à ampliação e reelaboração para os critérios para sua compreensão. A arte contemporânea traz uma produção, que desde o final do século XIX, vem exigindo novas formas de relação e reação. As obras são pensadas para não ocupar espaços, como híbridos entre linguagens estabelecidas e, por vezes, as obras que assumem autorias problemáticas, que se indistinguem de objetos e ações cotidianas etc.

A desordem oriunda da organização da arte contemporânea para a compreensão marciana, tem ramificações no interior da própria estrutura da obra de arte e dos sistemas artísticos. A organização da exposição ironicamente panorâmica se propõe a um recorte de amostragem da arte terrestre. A metodologia dos curadores faz eclodir a relação problemática entre as antigas funções da arte e as novas estratégias, críticas da tradição anterior, bem como do sistema atual. Alguns procedimentos poéticos são desfeitos com a interpretação dos mesmos sob a égide das classificações antropológicas do século XIX. Se estampam no projeto a crítica ao colonialismo eurocêntrico, que constitui o próprio cerne da enciclopédia e do museu, e a inversão da crítica ao

valor sacro feito pela arte moderna e contemporânea. Com a separação da arte dos processos religiosos, em voga no Barroco, por exemplo, a arte buscou a autonomia de seus processos, desvinculada de funções rituais. Ao inverter esse afastamento reverte toda a lógica que sustenta o funcionamento das obras.

Victor Grippo (1936 – 2002), com *Energia de uma Batata* (1972) (fig. 11), Cornelia Parker (1956 –), com *Destino Compartilhado* (1998) (fig. 12) e Michael Craig-Martin (1941 –), com *Uma Árvore de Carvalho* (1973) (fig. 13) são alguns dos artistas que compõem a categoria *Magia e Crença: Transformação*. O Caso de Craig-Martin é significativo no que se refere à suspensão dos processos críticos que fundam a obra. *Uma Árvore de Carvalho* apresenta um copo de água com um texto em forma de entrevista impresso ao lado. Na entrevista, o artista explica que a obra exposta é uma árvore de carvalho adulta e não um copo de água, como pode parecer em uma primeira olhada. Craig-Martin transforma o copo de água em uma árvore sem alterar suas características, como explica no texto:

Resposta – O que fiz foi transformar um copo d'água em um carvalho sem alterar as características do copo d'água.

Pergunta – As características?

Resposta – Sim, cor, sensação, peso, tamanho

Pergunta – Para você o copo é um símbolo do carvalho?

Resposta – Não, não é um símbolo. Eu mudei a substância física do copo d'água para a do carvalho.

Pergunta – Parece um copo d'água...

Resposta – Sim, é claro que parece. Eu não alterei a aparência. Mas não é um copo d'água. É um carvalho.

61

A obra trata das transformações da ideia de arte que ocorreram no século passado, sobretudo com a inserção do *ready-made* duchampiano nesta equação. A transfiguração das categorias dos objetos, entretanto, tensionada pela possibilidade de transformação do próprio objeto, ou seja, o que muda não é sua categoria, mas ele próprio. De certo a base para esta transformação é a crença, como o próprio Craig-Martin comenta:

Considerava que em 'Uma Arvore de Carvalho' eu desconstruía a obra de arte de modo a revelar seu único

elemento básico e essencial, a crença que é a fé confiante do artista em sua capacidade de falar e na fé voluntária do espectador em aceitar o que ele tem a dizer. Em outras palavras, a crença está subjacente a toda a nossa experiência artística: explica por que algumas pessoas são artistas e outras não, por que algumas pessoas descartam obras de arte que outros elogiam e por que algo que sabemos ser grande nem sempre nos move.

62 O discurso do artista, apesar de se dirigir a uma compreensão da crença, se dilui no humor irônico presente na entrevista que faz parte da obra. Nesse jogo de ironias, tanto do artista como dos curadores, reafirmam a função da crença na construção de sentido da obra de arte. Apesar de se tratar de crença, não se trata da mesma crença religiosa que move montanhas, ou que cura doentes. A crença a qual se refere Craig-Martim, poderia ser lida como a falta de crença, um processo que incita uma tomada de posição, um engajamento do espectador frente ao absurdo.

A produção teórica mais consciente dos processos artísticos acompanha as transformações da arte contemporânea, alertando para a morte do autor, a desapareição da aura, a desmaterialização do objeto de arte, a expansão do campo artístico etc. Nesse ponto, a arte se torna um planeta

alienígena, cuja complexidade podemos aferir por peio da justaposição fragmentária de seus componentes.

O pensamento iluminista, que funda o enciclopedismo moderno, é sistematicamente minado pelos processos experimentais da arte. A classificação, a aferição da autoria, ou mesmo os meios para a localização são forçosamente esquivados. E só se pode pensar em uma enciclopédia de arte terrestre por meio de uma ficção aglutinante, que reúne estes artefatos sob ordens provisórias e irreais. O enciclopedismo, nesta medida, só pode assumir-se explicitamente utópico.

figura 12





figura 13



figura 14



figura 15

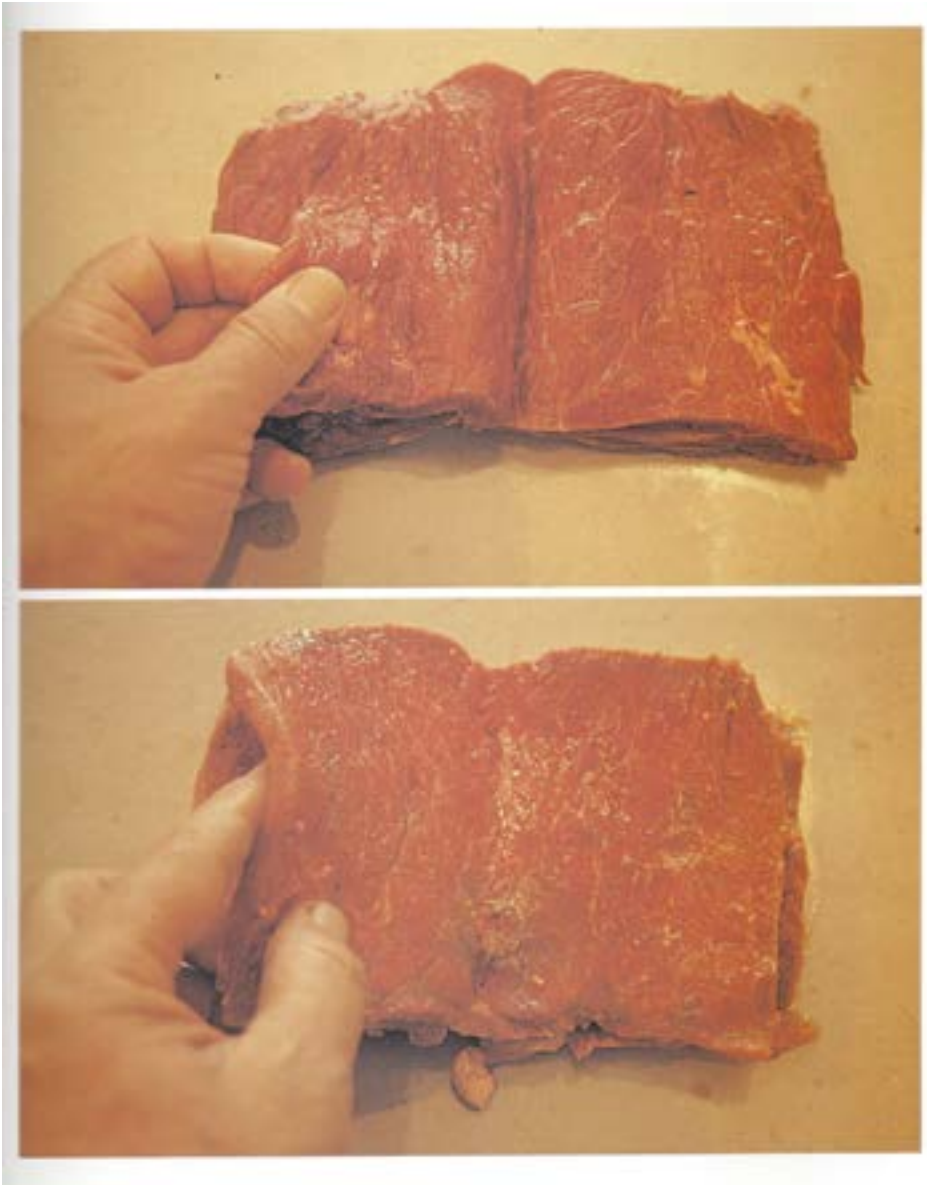




figura 17

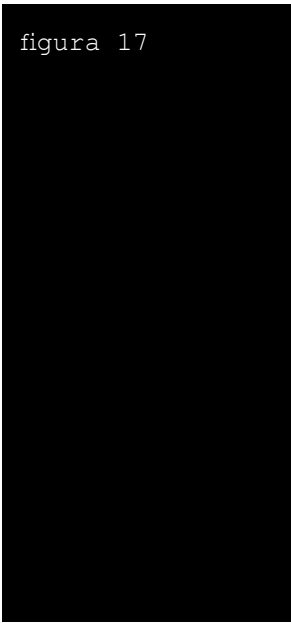


figura 18



figura 19

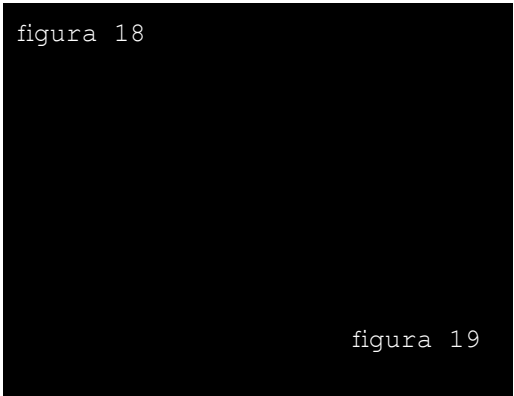




figura 20

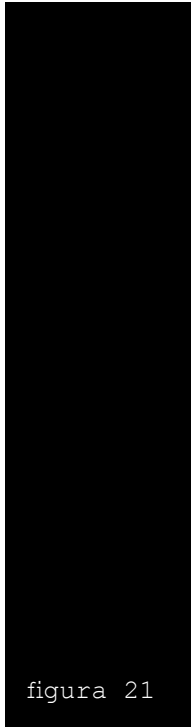
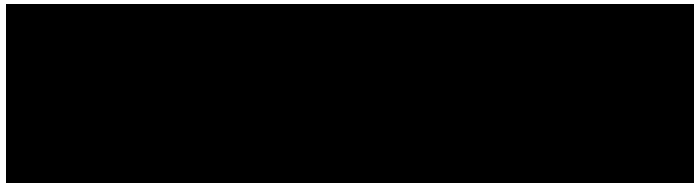


figura 21



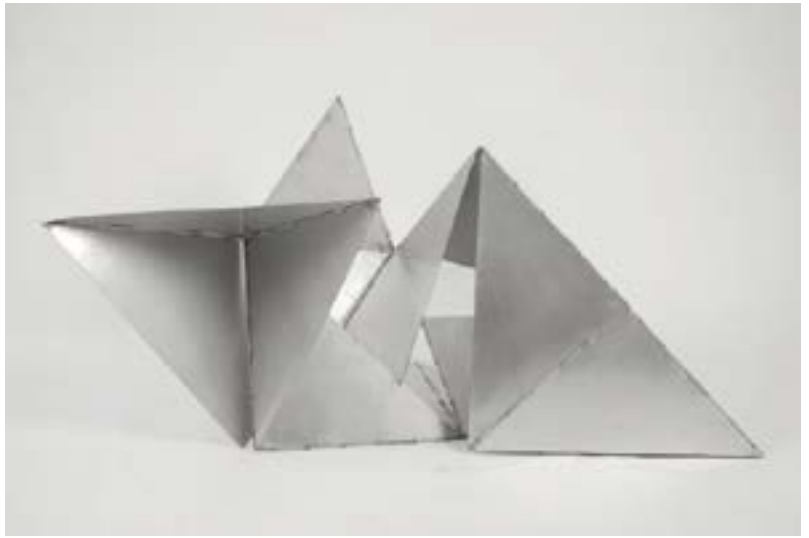


figura 25

figura 26



figura 27



figura 28





figura 29




figura 30 


figura 31 


figura 32 



figura 12: Tony Cragg. New Stones, Newtons Tones (1978).

figura 13: Lygia Pape. Caixa das Baratas (1967)

figura 14: Allan Kaprow. Fluidos(1967/2015)

figura 15: Keith Arnatt. Auto-enterro (Projeto de Interferência de Televisão) (1969).

figura 16: Artur Barrio. Livro de Carne (1968-69).

figura 17: Andy Warhol. Caixa de Brillo (1964).

figura 18: Boltanski. Caixa de Biscoito (1970).

figura 19: Joseph Beuys. Bateria Capri (1985).

figura 20: Anna Barros. A Pele (1990).

figura 21: Edgar Racy. Sem Título (1991).

figura 22: Yoko Ono. Cut Piece. (1964)

figura 23: Marina Abramovic. Ritmo 0 (1974).

figura 24: Lygia Clark. Os Bichos (1960 - 64).

figura 25: Hélio Oiticica. Parangolé (1972).

figura 26: Walker Evans. Família Burroughs, Hale County, Alabama (1936).

figura 27: Sherie Levine. After Walker Evans: 2 (1995).

figura 28: Michael Mandiberg. Sem Título (2001).

figura 29: Andy Warhol. Díptico de Marilyn (1962).

figura 30: Komar & Melamid. KENYA: A Pintura Mais Desejada(1995).

figura 31: Komar & Melamid. KENYA: A Pintura Menos Desejada(1995).

figura 32: Komar & Melamid. Resultados da Pesquisa.

2.1.3. problemas de conservação e autoria

Além da confusa relação entre o acervo histórico, antropológico e artístico do museu, há o acúmulo de objetos variados nas obras de diversos artistas como na obra *New Stones, Newtons Tones* (1978) (fig. 14) de Tony Cragg (1949 –), que apresenta diversos objetos e fragmentos de plástico coloridos dispostos no chão em um arranjo retangular de 3mx4m, cuja gradação corresponde ao espectro cromático de Newton. Lygia Pape (1927 – 2004) em *Caixa das Baratas* (1967) (fig. 15) utiliza baratas postas sobre um espelho e protegidas por um display de acrílico, como uma crítica aos problemas de conservação da obra de arte, uma antecipação do destino final do objeto, ao mesmo tempo que re-

força a elasticidade dos materiais usados para a construção das obras. Em *Fluidos*, (1967/2015) (fig. 16) Allan Kaprow (1927 – 2006) realiza um *Happening*, que consiste na construção coletiva de uma estrutura de gelo medindo 9m de comprimento, por 3m de largura e 2,4 m de profundidade. A estrutura gigantesca fica exposta às intemperes do tempo, cujo resultado é sua inevitável desapareção pelo dege-lo. O título se refere ao segundo estágio do processo de passagem dos estados físicos da água, sólido (gelo), líquido (água) e gasoso (vapor). O artista abraça a efemeridade da construção pelo uso do material impermanente e anuncia que sua solidez é temporária. Kaprow já entendia que as possibilidades da arte se abrem para materiais e experiências cotidianas:

objetos de todos os tipos são materiais para a nova Arte: tinta, cadeiras, comida, luzes elétricas e néon, fumaça, água, meias velhas, um cachorro, filmes, mil outra coisas que serão descobertas pela geração atual de artistas. (...) descobrirão, a partir das coisas ordinárias, o sentido de ser ordinário. Não tentarão torna-las extraordinárias, mas vão somente exprimir seu significado real. (KAPROW in FERREIRA & COTRIM, 2006, p. 45)

As obras de arte tomam para si objetos produzidos em série, dejetos, refugos, descartes, objetos novos, produzidos em massa etc. Também utilizam os princípios da indústria e da produção em massa de imagem, como os processos técnicos de reprodução, além da fotografia, serigrafia, xerox etc. Os artistas recorrem, dessa forma, aos dois polos da produção em massa, tanto objetos industriais, deslocados ainda novos ou descartados. Tanto apropriam-se de materiais prontos, como utilizam os processos industriais para a produção ou circulação das imagens.

O artista estadunidense Andy Warhol (1928 – 1987) utilizava diversos processos de reprodução da imagem, chamava seu ateliê de *Factory*. Ele não apenas produzia arte, mas o fazia em um processo maquínico e serial, abrangendo tanto a produção de imagens reprodutíveis, únicas, quanto objetos criados ou apropriados. A obra *Brillo Box* (1964) (fig. 17) se localizavam entre objetos banais e artesanais. Trata-se caixas feitas de madeira, simulavam caixas de sabão em pó. Produzia objetos múltiplos que se confundem com o fluxo da vida, seja pela produção de fac-símiles, cópias ou pelo próprio deslocamento dos objetos.

79

O museu, entretanto, ainda opera pelos desígnios es-

tabelecidos em sua origem e a obra é tratada pela lógica do objeto único. Mesmo quando a obra de arte se coloca em oposição aos valores sacralizantes, o arquivamento do museu o devolve. O artista francês Christian Boltanski (1944 –) comenta sobre os processos de conservação aplicados a sua obra *Caixa de Biscoito* (1970) (fig. 18):

usei muitas latas de bolachas no meu trabalho, e no início era de alguma forma mais pessoal, porque eu urinava nelas para fazê-las enferrujar. Todavia, eu estava usando muitas caixas e não poderia mais fazer isso, então eu comecei a usar coca-cola para enferrujá-las. Elas eram facilmente substituíveis e facilmente enferrujáveis. Eu comecei a expô-las em Hamburg e em Oslo. A peça foi enviada para lá, cada caixa envolvida em papel seda, e, quando chegaram, o curador exigiu que todos os funcionários usassem luvas brancas. Isto foi ridículo porque, claro, as luvas ficaram vermelhas em minutos. E o biscoito não era precioso (BOLTANSKI, 1997, p. 17).

Ainda que em circunstâncias cuja materialidade do objeto é tão radicalmente ordinária, o toque continua sendo vetado, sob a pena de violar a sacralidade da obra. O afastamento do público é sintoma das imposições ideológicas que a história da Arte e os espaços de exposição lançam

sobre a experiência de fruição. A experiência da obra é afastada do espectador. Os protocolos religiosos se transferem para a relação entre a obra de arte e o espectador, tanto no que se refere à proximidade, quanto à participação.

Em *Bateria Capri* (1985) (fig. 19), Joseph Beuys (1921 – 1986) conecta um limão siciliano a uma lâmpada amarela, usando um bucal com tomada. Acondiciona tudo em uma caixa de madeira, que em seu fundo apresenta uma fotografia do limão conectado a lâmpada. Propõe uma leitura utópica sobre o uso da energia, mas inadvertidamente estabelece uma ruptura com os critérios de conservação da obra de arte, pois parte da obra se decomporá durante a mostra, além da corrosão da tomada pelo ácido cítrico. A presença da fotografia oferece um contraponto à efemeridade do objeto, uma vez que a imagem fixada no papel permanecerá inalterada durante o tempo de exposição, já o limão e o bucal se transformarão no processo.

Há, também, a constante necessidade de revisão da comercialização de materiais de uso cotidiano, por exemplo, o tipo de lâmpada e bucal usados na obra se tornaram obsoletos, não são mais comercializados em função da atualização da tecnologia. Isso torna um material absoluta-

mente ordinário e sem valor na década de 1970, algo raro e precioso atualmente. Torna-se necessário o estoque desses objetos, ou a produção artesanal de objetos antes produzidos de forma abundante e massiva. Dessa maneira, o desenvolvimento da indústria converte materiais ordinários em artigos de colecionador, revertendo-se, muitas vezes, a processos quase artesanais.

82 A entropia e dos objetos industriais só se prova mais lenta, entretanto seu desgaste é alvo de preocupação dos museus. Mecanismos e componentes eletrônicos também estão sujeitos à corrosão acelerada do tempo. Mesmo objeto metálicos, plastificados ou eletrônicos enfrentam o desgaste ou a obsolescência. Em 2012, o MAC USP realizou uma exposição *MAC em Obras* que discutia a relação entre o objetivo do museu de preservar e obras que se concretizam como desvios desse propósito. Destarte a mostra toma a utilização de determinados materiais como gestos de resistência à ‘imposição’ de uma regra para a realização da obra.

Para o artista, uma das formas de resistir a essa imposição de regras é construir seus trabalhos com materiais precários e perecíveis que evidenciam o caráter transitório e ao mesmo tempo atentam contra a própria integridade física. Ao museu de arte contemporânea cabe criar condi-

ções para que essas manifestações - mesmo que muitas vezes contra elas próprias - possam ser conhecidas e estudadas pelas gerações atuais e futuras.

A partir desta premissa, se expõe trabalhos que geram ou geraram problemas de conservação em seu acervo, contendo além das obras, laudos, relatórios e ações artísticas realizadas em decorrência desses problemas. A problemática da conservação se estendia a um amplo espectro de materiais, como circuitos elétricos, *Aparelho Cinecromático* (1987) de Abraham Palatnik (1928 –), fotocópias de Hudnilson Júnior (1957 – 2013) ou o látex que constitui a obra *Pele* (1990) de Anna Barros.

Barros propõe uma ação artística que problematiza a condição de conservação impossível de seu trabalho, um enterro para o objeto. Ou seja, assumir sua precibilidade, e seu inerente fim. A obra aconteceria enquanto as características do material pudessem manter seu jogo conceitual/material. Com as mudanças de elasticidade e textura do látex, as discussões da obra se perdiam por completo. Sua vida enquanto objeto de arte se encerra com a própria re-

sistência de seu material. Ruth Sousa (2014) indaga se o que se enterra simbolicamente é o objeto ou museu tradicional, agora incapaz de responder às demandas da arte contemporânea? Consta no texto curatorial, assinado pela direção do MAC: “Para muitas dessas obras de arte, o exílio ou mesmo o descarte representam a vitória final contra o museu, contra a cultura instituída”.

84 Arthur Barrio (1945 –) entende que o uso de materiais é um gesto político. Em *Livro de Carne* (1978 – 79), um livro com as páginas feitas de carne, que se decompõe enquanto está exposto. Ao usar carne evidencia a própria entropia dos organismos vivos em decomposição. O artista utiliza uma ampla gama de materiais perecíveis como lixo, papel higiênico, urina, carne, sangue etc. Barrio usa os materiais como resposta artística ao uso de materiais elitizados e caros ligados à arte tradicional. Cujo resultado, em sua interpretação, é a exclusão dos artistas residentes em países periféricos a essa tradição. Para o artista, a criação não pode ser condicionada pela industrialização ou pelo capital, tem que ser livre.

Portanto, partindo desse aspecto socioeconômico, faço uso de materiais perecíveis, baratos, em meu trabalho, tais como lixo, papel higiênico,

urina etc. É claro que a simples participação dos trabalhos feitos com materiais precários nos circuitos fechados de arte, provoca a contestação desse sistema em função de sua realidade estética (BARRIO *in* FERREIRA & COTRIM, 2006, p. 262)

De certo, o uso de material se condiciona tanto à sua preservação (eternidade), quanto as possibilidades de sua comercialização e não à articulação poética ou crítica dos materiais. Sendo assim, os processos de arquivamento, classificação e manutenção das obras deve ser revisto em função da sua nova realidade.

85

Barrio, além de usar materiais cotidianos, perecíveis, também orienta sua produção para completa desmaterialização do objeto de arte. Em 1970 realiza a ação *4 dias e 4 noites*, na qual perambula pela cidade do Rio de Janeiro sem rumo pelo período indicado. Produz uma obra que acontece por um período efêmero, relacionada com a presença do artista, fora do espaço institucional e que não gera registros documentais precisos. Especula-se até se de fato aconteceu. Artur Freitas comenta: “Beirando a exaustão, a hiper-excitação e o delírio, o artista caminhou por vários dias segui-

dos pela cidade do Rio de Janeiro, dando início a um ritual privado e sem registro que só foi ‘recuperado’, por assim dizer, sob a forma narrativa do relato” (FREITAS, 2013, p. 313-14).

Diversas práticas se conduzem à desmaterialização do objeto de arte, seja pela performance, seja pela incorporação do tempo e do movimento em seus processos pelo vídeo, cinema, arte eletrônica, robótica, tecnologias informáticas ou por processos biológicos ou químicos dos materiais.

86

Conforme o elemento tempo se torna um ponto focal para tantos experimentos nas artes visuais, aspectos de dança, filme, música tornam-se prováveis acessórios para a pintura e escultura, que por sua vez são passíveis de ser absorvidas de modos inesperados pelas artes performáticas (LIPPARD & CHANDLER, 2013: 152).

A sequência de fotografias do artista conceitual Keith Arnatt (1930 – 2008) faz um comentário sobre o desaparecimento do objeto de arte e da supressão do autor na obra de arte. Na obra *Autoenterro* (*Projeto Interferência de*

Televisão) (1969), o artista dispõe nove fotografias em uma narrativa sequencial na qual o corpo do artista é consumido pela terra. Da primeira imagem, com seu corpo todo à vista, à última, com seu completo desaparecimento. A peça comenta as estratégias e processos da arte contemporânea, sendo tanto uma prática poética como teórica, alinhando-se às discussões pós-estruturalistas (Barthes e Foucault), da teoria da arte (Lippard e Chandler), quanto artísticas (Kosuth e Buren).

Os trabalhos de arte passam a fazer uso do registro (documentação) fotográfico (reprodutível) de uma ação performática (efêmera). Representam o tempo em um meio estático, comentam e fazem uso da entropia dos processos de produção, catalogação e leitura da obra de arte. Trazem a problemática da transposição do registro como obra. O que desloca a origem do processo poético, tanto em relação ao fato, ao meio, quanto à sua significação. Os processos de leitura são deslocados de uma origem central e idealizada (o autor) e se multiplicam pelas infinitas margens que redefinem constantemente o centro. O autor se coloca em crise nos processos de significação da obra.

Pensando a autoria na arte contemporânea, o artista

conceitual Joseph Kosuth (1945 –), recorreu aos estudos do filósofo Ludwig Wittgenstein (1889 – 1951), que afirmava que “o significado é o uso”, para pensar as ações engendradas pelo público sobre a obra. Assumindo que fora do uso, a linguagem, a obra de arte, não existe. O semiólogo francês Roland Barthes (1915 – 1980) argumenta que o autor não preexiste à obra, tampouco a obra emana do autor, mas ambos se constroem, nascem durante a leitura em um texto que se escreve eternamente aqui e agora.

sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras, libertando um sentido único, de certo modo teológico (que seria a «mensagem» do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, soldas dos mil focos da cultura. (BARTHES, 2004, p.62)

A proposição de Barthes afasta a obra dos métodos tradicionais de produção, interpretação e catalogação. O que, por consequência, os conduz a funções ressignificadas de leitura, registro e documentação da obra de arte. Nisso reside as incongruências entre as poéticas críticas e sua acomodação em processos de arquivamento destinados a

obras de outra natureza, sua localização no arquivo pressupõe uma violência contra sua própria existência. Algumas obras emblemáticas pela abertura para a participação do espectador, como *Os Bichos* (1960 – 64) de Lygia Clark (1920 – 1988) e *Os Parangolés* (1964–79) de Hélio Oiticica (1937 – 1980) são expostas como objetos isolados do uso. Opção que viola os próprios preceitos da obra. *Os Parangolés*, faz uso de elementos constituintes das paisagens urbanas periféricas, pois as obras são constituídas por diversos materiais como tecido, madeira, plástico, lona etc. Este trabalho os reordena no espaço corpóreo do espectador, haja vista que a obra deve ser vestida, performada pelo espectador. Oiticica analisa que

89

toda a unidade estrutural dessas obras está baseada na “estrutura-ação” que aqui é fundamental; o espectador ao carregar a obra, ou ao dançar ou correr, revela a totalidade expressiva da mesma na sua estrutura: a estrutura atinge aí o máximo de ação própria no sentido do “ato expressivo”. A ação é a pura manifestação expressiva da obra (OITICICA *in* FIGUEIREDO, 2008, p. 172)

Já os *Bichos* são esculturas formadas por pequenas placas geométricas de metal articuladas por dobradiças. A

forma das placas é determinada pela participação do espectador, as possibilidades plásticas são descobertas pelo montar e desmontar. A historiadora da arte Maria Alice Millet afirma que em os *Bichos* “o tempo abriga a recriação do espaço, a obra realiza suas possibilidades imanentes, se atualiza e refaz na relação”. São esculturas que acontecem no espaço, mas também no tempo da fruição, a participação determina sua forma fugaz, sempre em uma contínua reconstrução. O crítico de arte Mario Pedrosa (1900 – 1981) escreve sobre as obras:

a nova arte de Clark convida o sujeito espectador a entrar numa relação nova com a obra, quer dizer, com o objeto, de modo a que o sujeito participe da criação do objeto e este, transcendendo-se, o reporte à plenitude do ser” (PEDROSA, 1986, p.203).

As obras de Oiticica e Clark requerem um tempo e um espaço sempre mutáveis, em oposição aos tempos e espaços estáticos do museu. Oiticica fala da “fundação objetiva, de um novo espaço e de um novo tempo na obra no espaço ambiental” (OITICICA *in* FIGUEIREDO, 2008, p. 169). As obras acontecem em uma existência efêmera, mar-

cada pela reconstrução de sua própria forma em um processo sempre renovado. Sugerem uma interação diferenciada e singular da experimentação poética. Há a requisição do uso físico da obra mais que a observação ou projeção mental, meramente.

O poeta e crítico de arte Ferreira Gullar (1930 – 2016), quando se refere à teria do não objeto afirma que “ O não objeto reclama o espectador (trata-se ainda de espectador?), não como testemunha passiva de sua existência, mas como condição mesma de seu fazer-se. Sem ele, a obra existe apenas como potência, à espera do gesto humano que o atualize” (GULLAR, 1998, p. 301). A obra acontece somente no uso, eternamente presente, em uma ação que suspende seu passado e seu futuro. *Parangolés* e *Bichos* só podem existir pelo uso, pela participação, e o tempo cria o espaço, em expansão infinita de possibilidades plásticas.

A participação do espectador, portanto, se tornou recorrente nas práticas artísticas. Isso incorre no inevitável desgaste das peças, seja pelo manuseio equivocado em um tempo, mesmo que curto, seja pelo manuseio previsto, mas em um tempo mais longo.

evido a dois aspectos da experiência do ver. Primeiro eles demandam mais participação do espectador, apesar de sua aparente hostilidade (que não é tanto hostilidade, mas indiferença e autossuficiência). Mais tempo tem que ser gasto na experiência imediata de um trabalho menos detalhado, pois o espectador está acostumado a focalizar os detalhes e absorver uma impressão da peça com a ajuda desses detalhes (LIPPARD & CHANDLER, 2013, p. 153).

92 A participação implica em um tempo dilatado para a leitura, um envolvimento maior com o objeto. A transposição de sua realidade visual e estática para uma experiência tátil, olfativa ou em movimento. Todavia, institucionalmente, ele é dado ao público como objeto estático de observação, criando um afastamento que condensa todas as possibilidades de interação com o espectador em um único espaço-tempo impositivo. Tolhidos da experiência, esses objetos perdem seu sentido revolucionário. Mesmo a utilização de materiais ordinários e processos industriais, o que permitiria a substituição dos objetos originais, não impede que o museu imponha que a preservação material se sobreponha à experiência estética, que se oblitere o funcionamento da obra. A instituição conserva a matéria da obra, mas não o jogo que a transforma o objeto em experiência

estética. Apesar da obra solicitar a supressão da separação entre espectador/autor, seu processo de arquivamento e conservação é formado pelo duplo afastamento, físico e conceitual.

Outros artistas incidem sobre as questões autorais de forma a problematizar sua função nos processos de arquivamento. A autoria também é entendida como um espaço classificatório, que permite tanto reconhecer a origem, dar nome e determinar um vínculo com a propriedade. Como argumenta O filósofo francês Michel Foucault (1926 – 1984): “a função autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina, articula o universo dos discursos” (FOUCAULT, 2006, p. 277). O filósofo francês argumenta que pensar o autor em relação à produção do discurso implica em se afastar da compreensão do mesmo como indivíduo, como pessoa ou corpo, mas infere seu entendimento como “princípio de agrupamento do discurso, como unidade e origem de suas significações, como foco de sua coerência” (FOUCAULT, 2004, p. 26). A autoria agrupa, organiza e posiciona os discursos em relação a outros discursos. Modifica sua função de acordo com os contextos em que se pratica, relacionada à verdade nos textos científicos medievais, à revolução nos textos políticos, obliterada

no crime e buscada na fama.

94 Sherrie Levine (1947 –) insere seus trabalhos no interior das questões de autoria e arquivamento da arte, pois fotografa fotografias de outros fotógrafos, como Alexander Rodchenko (1891 – 1956), Walker Evans (1903 – 1975) ou Ansel Adams (1902 – 1984). Levine toma uma metodologia cuidadosa, buscando as imagens originais para registrá-las direta e frontalmente, elimina distorções de perspectiva, foco ou contraste, obtendo uma imagem muito próxima à original, tanto pela atenção na captura da imagem, quanto na revelação. Nesse caso, se pode observar uma correlação entre a fotografia e o referente, uma vez que o referente é uma fotografia também. A imagem tem que ser fiel a outra imagem e não à realidade ou a materiais de outra natureza. O título das obras reforça o vínculo com as obras iniciais – *After Walker Evans: 4* (1981) –. O ‘*After*’ do título traz uma ambiguidade arquivística, referindo-se tanto à tradição da história da arte, como “a maneira de” usada por pintores desde o renascimento, quanto ao ‘depois de’, uma apropriação que supera, sobrepuja e enclausura o autor original. Neste processo, o acervo do museu pode conter duas imagens idênticas, porém com datação, vínculo à tradição histórica e autoria diferentes, além da clara transformação

conceitual do objeto.

A imagem de Levine se refere a outra imagem. Entretanto sua leitura se dirige a questões completamente diferentes da imagem original. Trata-se de problemas concernentes mais aos próprios processos de arquivamento do que ao conteúdo da imagem em si. Como analisa Ruth Sousa (1982 -):

As fotografias de Evans fazem referência às imagens gregas dos grandes mestres do Renascimento. Ao se apropriar das fotografias de Walker Evans, ampliando-as e expondo-as em galerias de arte sob o título *After Walker Evans*, tendo seu nome como autora; Levine não só torna literal o termo “*tomar uma fotografia*” como também literaliza a questão da referência a um limite radical (SOUSA, 2007)

95

O que se imprime na superfície do suporte diz menos sobre seus conteúdos que a forma como a obra de arte se vincula ao discurso artístico. Os critérios usados para a análise das fotografias de Evans ou Rodchenko não se aplicam as de Levine, tanto por que ela copiou dos autores originais, quanto por que suas imagens se fundam em uma ruptura com o discurso tradicional da fotografia e da obra

de arte. As fotografias de Levine se localizam, como analisa Douglas Crimp (1944 –), “no limite externo da fotografia convencional” (CRIMP, 2005, p.110). O trabalho existe em uma concepção da obra fora do espaço da imagem, já inserido nos próprios mecanismos que o legitimam e o tornam participante de uma determinada categoria de objetos, arte. A imagem se afasta do original, mas nunca o suficiente, pois se abastece desta semelhança, uma imagem idêntica, contudo que advém da diferença. A obra se localiza na distância entre a cópia e o original, contudo subverte esta hierarquia. Para Crimp “a estratégia desse modelo é usar a aparente veracidade da fotografia contra ela própria, criando-se ficções através do surgimento de uma realidade uniforme na qual foi tecida a dimensão narrativa” (idem).

A autoria aparece no trabalho de Levine como uma ruptura que gera a percepção do funcionamento do sistema. Se coloca como problema quando a artista ataca suas bases legais, Rosalind Krauss (1941 -) classifica sua obra como cópia pirata, como a radicalização da apropriação dentro do discurso artístico (KRAUSS, 1996, p.182). A artista aqui opera como uma criminosa, uma fraudadora dos códigos de pertencimento e posse das artes visuais. Foucault observa que a autoria começa a ganhar importância no discurso

ocidental na medida em que os autores podiam ser punidos, “o discurso, em nossa cultura, não era um a coisa, um bem; era essencialmente um ato – um ato que estava colocado no campo bipolar do sagrado e do profano, do lícito e do ilícito, do religioso e do blasfemo” (FOUCAULT, 2006, p. 275). A tensão explicitamente transgressora torna patente as tensões implicitamente violentas que acontecem nas camadas mais profundas do discurso, coloca em evidência os contornos ideológicos de sua própria definição.

O teórico da arte Benjamin Buchloh (1941 –), diagnostica que o desprezo de Levine pela autoridade da autoria advém da experiência da opressão falocrática, como “uma resistência à dominação”. Ao questionar a autoria da obra de arte, Levine atua nos dispositivos conceituais do museu e da história da arte. A artista compreende que a autoria serve aos registros da história, a sua localização nos acervos do museu. Levine sobrepõe sua autoria à dos outros autores (originais) e assim problematiza seus processos de arquivamento. Rosalind Krauss pondera que a artista questiona o conceito de origem, e com ele o de originalidade. O questionamento da autoria, no trabalho de Levine, o torna alvo de subversões críticas à instituição, ou seja, diz respeito a sua localização no interior do sistema das artes.

O artista estadunidense Michael Mandiberg (1977 –), argumenta que o trabalho de Levine se dirige ao comércio de arte. Argumenta que Levine desenvolve mais um novo produto vendável. Ele realiza uma obra a partir da realizada por Levine, *After Sherrie Levine* (2001), criando assim, mais uma camada na cadeia de citações e imagens idênticas nos acervos institucionais. Outrossim, Mandiberg não orienta sua obra para os acervos, mas para o público, oferecendo aos espectadores uma obra autêntica de Levine, não de Mandiberg. A autenticidade é assegurada pelo certificado, disponível no site <http://www.aftersherrielevine.com/>, assim como uma imagem em alta qualidade e as instruções de como a obra deve ser impressa, para que seja autêntica.

Foi tomado um objeto (After Walker Evans) que tinha valor cultural – que era um objeto de arte-, e usado o certificado de autenticidade, uma ferramenta de defesa do mercado da arte, para impedi-lo de ter qualquer valor financeiro estável. Isto foi uma tentativa de pegar uma ferramenta que estava sendo usada para estabilizar comercialmente práticas artísticas radicais das décadas de 70 e 80, e usar esta ferramenta de estabilização para radicalizar as agora estáveis práticas de apropriação (...) o uso do certificado visa fazer algo diferente do que foi feito, ou talvez feito, por estes artistas trabalhando com apropriação por volta de 1980, eu não queria que estas obras se tornassem mercadorias instantâneas, tanto em termos de objetos quanto de conceitos, como o

Se Rosalind Krauss se refere a Levine como pirata, a pirataria de bens culturais se transforma de maneira extrema com a internet. A informação agora ocupa um fluxo descentralizado, sem início, origem ou fixidez, em cujos originais se perdem em meio a facilidade de se realizar cópias idênticas, e cada cópia carrega consigo a possibilidade infinita de gerar novas cópias.

Em *Díptico de Marilyn* (1962), Warhol justapõe duas pinturas em silkscreen com a repetição da imagem de Marilyn Monroe. Uma com as chamativas cores *pop* e a outra, preto e branco, como se saída de uma máquina de xerox com problemas técnicos, apresentando defeitos de impressão e o apagamento da imagem. A obra problematiza a deterioração da cópia, quando esta se distancia do original, algo que não acontece nos novos processos de informação. Ademais, a produção de Levine já se amparava na produção de uma imagem muito próxima à original. Mandiberg continua a provocação, e o espectador recebe uma imagem idêntica, cuja deterioração não é perceptível tecnicamente. As imagens poderiam se repetir infinitamente. Mandiberg, traz a discussão de Levine para novos processos de circulação e

existência da informação, joga com a autenticidade ao gerar documentos oficiais que garantem a verdade da transação.

Artistas contemporâneos tratam a produção dos artefatos desvinculada da atribuição de autoria, como os artistas russos Komar & Melamid. A dupla composta por Vitaly Komar (1943 -) e Alexander Nakamid (1945 -) realizou um projeto chamado *As Mais Desejadas Pinturas da Internet* (1995). Neste realizam pinturas que refletem o gosto da população dos países participantes por meio de uma extensa pesquisa pela internet. A análise dos formulários permite aos artistas chegarem à “pintura menos desejada” e também a “mais desejada”.

A dupla mantém um site no qual as pessoas podem responder a um questionário com perguntas como “Cor favorita”, 2ª cor favorita, “prefere arte moderna ou tradicional” etc. Os resultados são tabelados e a pintura é apresentada na internet, como o resultado da compilação dos dados. Tanto como um reflexo da impessoalidade das pesquisas de mercado, que visam gerar um produto uniformizado para o consumo de massa, como um ataque, ao mesmo tempo, à individualidade e à coletividade. Michael Govan, diretor do *Centro Dia para as Artes* escreve sobre o projeto:

De certa forma, esta é a mesma coisa; em princípio, não é nada novo. É interessante: acreditamos em números, e números nunca mentem. Números são inocentes. São dados absolutamente verdadeiros. Eles não dizem nada sobre as personalidades, mas eles dizem algo mais sobre os ideais e sobre como isso funciona no mundo. Isso é realmente a verdade, tanto quanto nós podemos chegar à verdade. A verdade é um número.

A obra de arte se lança a problemas novos, que a permitem fugir do quadro fechado da cultura tradicional, como afirmou Gullar, entretanto para que escape das determinações antes postas, deve escapar de seus processos de arquivamento museológicos ou dos princípios ligados à curadoria tradicional. A obra exige um novo museu, mas também uma nova compreensão de seus limites espaciais e temporais.



figura 33
Santiago Sierra.
Muro Fechando um
Espaço (2003)



2.2.

**Estratégias e
táticas de ocu-
pação territo-
rial:**

o museu como
espaço de crise*

A partir do último século, tornou-se incisiva e problemática a relação entre os espaços oficiais destinados à Arte e os processos de significação das obras. O museu passa a sofrer com a crítica de pensadores e artistas, uma vez que sua importância para a construção do conceito de arte se tornava central. O artista francês Daniel Buren compara o museu a um asilo, onde a obra se encontra “abrigada contra as intempéries, contra eventuais riscos, e, sobretudo, aparentemente protegida de todo e qualquer questionamento (BUREN, 2008, p.60)”. O artista e teórico estadunidense Brian O’Doherty (1928 –), por sua vez, compara a construção das galerias de Arte às igrejas medievais, e comenta: “a

galeria ideal subtrai da Arte todos os indícios que interfiram no fato de que ela é ‘Arte’. A Obra é isolada de tudo o que possa prejudicar sua apreciação de si mesma” (O`DOHERTY, 2002, p.3). Já o filósofo Theodor Adorno compara o museu aos mausoléus, argumentando que a aproximação não se dá apenas pela associação fonética, mas pelo funcionamento de ambos. “Museus são como tradicionais sepulturas de obras de arte, e dão testemunho da neutralização da cultura” (ADORNO, 1998, p.115).

106 Assim, a partir destes posicionamentos críticos podemos entender que o espaço da obra de arte, inserido em determinada ideologia, é asséptico como um hospital, silencioso como um asilo e envolto em processos ritualísticos como a igreja ou o cemitério. Destina-se, em alguma instância, à passagem, trazem consigo a relação de travessia, de encontro entre mundos separados (o espiritual e o terreno, morte e vida, doença e saúde, por exemplo). Os espaços de exposição, por estas analogias, se comparam a territórios singulares e ideologicamente se aproximam de hospitais ou igrejas. Entretanto, politicamente, funcionam como territórios em conflito, países em guerra ou em disputa. Atravessar a fronteira do mundo secular para a obra de arte é como viajar da Palestina para Israel atualmente, ou como passar

da Alemanha Oriental para a Ocidental durante a guerra fria.

Os territórios da arte se demarcam por conflitos e subversões, pontos de fuga e convergências. São fragmentos exóticos de territórios em crise, como as embaixadas ou os navios, entendidos como frações de países localizados em outras nações, cujas leis se orientam pelo local de origem e não pela localização atual. Sua ocupação se destinam aos indicativos de guerra. As instituições da Arte não são territórios democráticos ou imparciais, sua visitação e mesmo sua ocupação é mediada por instâncias diplomáticas específicas. A leitura do museu ou da galeria como espaços neutros se torna inviável, e dá lugar a uma análise crítica desses espaços.

107

Santiago Sierra (1966 –), em aguçada ironia ao funcionamento da 55ª Bienal de Veneza (2003), converte o salão destinado aos artistas espanhóis em território da Espanha, fazendo exigência de vistos e passaportes aos visitantes. Na obra de Sierra, *Muro Cerrando un Espacio* (2003), a passagem entre um pavilhão e outro da Bienal se vê dificultada pelas regras impostas aos territórios macropolíticos. Sierra exclui os espectadores da obra, impõe que apenas cidadãos legiti-

mados pela nação espanhola poderiam ver obras de artistas espanhóis. Em Veneza, os próprios venezianos estariam excluídos da visitação.

A obra atua fortemente contra a ideia de universalidade, democracia e liberdade da Arte. Demarcam-se consequências diplomáticas que a Arte gostaria de ignorar, mas que, no entanto, se configuram como exigências sociais ocultas e diluídas desde a origem dos museus. Mesmo durante o processo de democratização dos acervos museológicos, se identificam ressalvas que insistem em permanecer. Sierra resgata e evidencia estas contradições, torna a exclusão do público o foco para a discussão política da obra.

Para se pensar os procedimentos de institucionalização da obra de Arte em relação aos processos políticos e territoriais, tratam-se do pressuposto de que se são relações tensas e complexas. Dessa forma destaca-se que o espaço da Arte é por si só um espaço de crise. A obra é pensada para ocupar esta localização, com suas especificidades e limites bem demarcados. Pensar as margens que definem os territórios da arte é assumir-se em uma zona de conflito.



figura 34

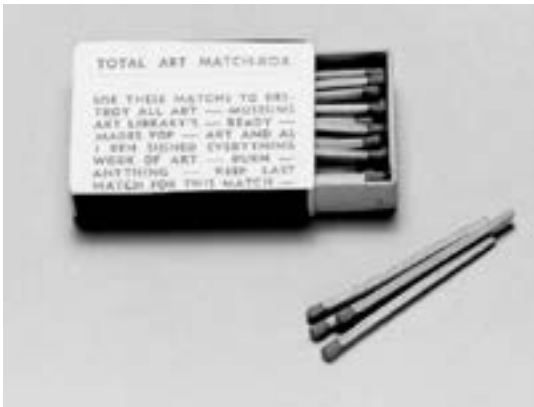


figura 35

figura 36



figura 37



figura 38



figura 39

figura 34: Andrea Fraser. Museum
Highlights: A Gallery Talk (1989).

figura 35: Ben Vautier. Arte Total
Caixa de Fósforos (1966).

figura 36: Nelson Leiner. O Porco
(1967).

figura 37: Andre Cadere. Barra Re-
donda de Madeira (1973).

figura 38: Nelson Leiner. O Happe-
ning da Crítica (1967).

figura 39: André Cadere do lado de
fora do Palais des Beaux Arts, em
Bruxelas, em 1974.

2.2.1. Ataques ao território inimigo

As instituições da arte passaram a ser questionadas pelos artistas em diversos contextos de exposição. Os questionamentos se manifestaram em atitudes como a destruição do espaço físico e/ou na exposição da estrutura ideológica ou econômica dos museus e galerias. Uma questão que já estava presente e os primeiros movimentos artísticos do século XX, com o Futurismo italiano ou o Dadaísmo. A reflexão sobre os usos e funções dos museus não estava desvinculada de uma compreensão de seus pressupostos ideológicos. Na maioria das situações, tomar consciência das forças políticas implícitas às instituições da arte se reverte em sua contestação.

Peter Bürger argumenta que os movimentos históricos das vanguardas evidenciam os significados da instituição arte para a obra. Bürger propõe que “o efeito (social de uma obra) é decisivamente co-determinado pela instituição dentro da qual a obra funciona” (BÜRGER, 2008, p.177). Nas décadas de 1960 e 70 os ataques se tornam frequentes e passam a ser compreendidos como um conjunto coeso de obras e estratégias, que poderiam ser analisados sob a égide de um conceito unificador, a crítica institucional.

114 Da mesma maneira que os artistas do início do século XX tensionaram a sintaxe das linguagens tradicionais e modificaram drasticamente o conceito de pintura, escultura, desenho etc., os artistas da metade desse século ampliam a relação entre a obra de arte e o espaço de exposição. Como analisa o teórico da arte estadunidense Hal Foster (1955 –), “enquanto a vanguarda histórica enfoca no convencional, a neovanguarda concentra-se no institucional” (FOSTER, 2014, p.37).

Uma vez que o espaço de exposição ou acomodação da obra de arte nem sempre se revela a ‘terra natal da obra’, os artistas reagem aos seus desígnios. O jogo de relações entre a obra e o museu passa a incluir o sistemático

ataque à sua constituição ideológica, econômica e política. Como defende Alberro “uma das características centrais da crítica institucional em seu momento de formação era que tanto uma posição analítica, quanto uma posição política, estavam inseridas na estratégia interpretativa crítica” (ALBERRO, 2009,). Tratava-se de uma tentativa compreensão dos processos institucionalizantes, um escrutínio de suas estruturas. Entretanto uma análise que não se encerrava na própria instituição, como argumenta a artista Andrea Fraser (1965 –): “a Crítica Institucional ocupa-se de sites acima de tudo como sites sociais, conjuntos estruturados de relações que são fundamentalmente relações sociais. Dizer que são relações sociais não significa opô-las às relações intersubjetivas ou mesmo intrasubjetivas, mas dizer que um site é um campo social dessas relações” (FRASER, 2014, p. 01).

115

Fraser torna esta distinção central em sua poética, na performance *Museum Highlights: A Gallery Talk* (1989), a artista assume o papel de uma professora que guia os espectadores por uma vista ao museu. A performance inicialmente foi pensada para o vídeo, sem público, depois sofreu algumas transformações no decorrer dos anos. Nesta obra, a artista veste um terno cinza, usa seus cabelos amarrados e um enfático óculos para compor a professora fictícia Jane

Castleton. Para Fraser, “Jane Castleton não é nem um personagem nem um indivíduo. Ela é um objeto, um local determinado por uma função. Como docente, ela é a representante do museu, e sua função é simplesmente dizer aos visitantes o que o museu quer - ou seja, dizer-lhes o que podem dar para satisfazer o museu “(Fraser 2007, p.242).

116 Com a construção desse ‘objeto’, como define a artista, Fraser incita a percepção dos pontos nevrálgicos da relação entre o espectador e o público. Castleton diz aos visitantes apenas o que o museu quer que seja dito, o museu controla a voz da docente. O público a acompanha, em meio a um discurso exagerado, com gestos enfáticos e intercalado com devaneios. Segundo o site da Tate Modern, o roteiro da performance foi publicado contendo as múltiplas referências, não marcadas na fala da artista. Em um discurso hermético e emocional, a artista faz uma apresentação detalhada sobre diversos aspectos do museu, como a história, a arquitetura e ponto inusitados, como as diversas placas do museu. Diante de uma placa de ‘saída’, comenta: este quadro é um brilhante exemplo de uma escola brilhante”. O espectador é conduzido por uma fala que ironiza a maneira como os museus se apresentam, e sobretudo, como os espectadores se relacionam com os mesmos.

Na medida em que um site é compreendido como um conjunto de relações, a Crítica Institucional visa transformar não apenas as manifestações substantivas, visíveis dessas relações, mas sua estrutura, e em particular o que é hierárquico nessa estrutura e as formas de poder e dominação, de violência simbólica e material, produzidas por essas hierarquias.

Fraser faz parte da segunda geração de artistas que trabalha com a crítica institucional, segundo Foster. A primeira teria como personagens centrais os artistas Marcel Broodthaers (1925 – 1976), Hans Haacke (1936 –), Daniel Buren e Michael Acher (1932 –), tendo atuado no final da década de 1960. A segunda gira em torno, além de Fraser, de Fred Wilson, Louise Lawlwer (1947 –), Silvia Kolbowski (1953 –), Christopher Willian (1956 –) e Mark Dion (1961 –). A análise Foster busca a construção de uma narrativa histórica, desde as vanguardas sobre a relação crítica entre a arte e as instituições. Entretanto, a análise/intervenção nas estruturas das instituições encontram-se em diversas obras. A crítica institucional, de forma ampla, pode compreender uma variada gama de situações e obras, bem como pode se aplicar a diversos contextos geográficos. As instituições passam a fazer parte da obra de arte, seja como tema ou

elemento crítico. Com esta relação nada amistosa, as instituições da arte impõem seus valores à obra, cuja reação se aproxima da invasão, do terrorismo ou do exílio. O território da arte se torna uma terra hostil, ocupada pelo inimigo ou interdita.

Algumas obras, como *Total Art Match-Box* (1966) de Ben Vautier (1935 –), assumem este repúdio de forma explícita. A obra consiste em uma caixa de fósforos que contém o texto:

Use estes fósforos para destruir toda arte – museus bibliotecas de arte – ready- made arte pop e qualquer coisa que pode ser entendida como trabalho de arte – queime tudo – guarde o último fósforo para esta caixa (tradução nossa).

Uma indicação explícita da aversão às instituições de arte, que sugere a expurgação do mal pelo fogo, como ocorria na inquisição católica. O grupo *Fluxus* se esforçou para evitar o sistema oficial de Arte, buscando circuitos alternativos para a exibição, divulgação e consumo da obra de Arte. A venda desta obra atuaria como uma ameaça às instituições da Arte, sua exposição em uma galeria, coloca-

ria em risco a própria galeria.

A relação entre a inserção e exclusão da obra de arte em circuitos de exposição e legitimação se torna cada vez mais crítica na execução das obras, de maneira que o museu é pensado, muitas vezes, pela dicotomia dentro/fora. A inserção ou exclusão de obras nos contextos de exposição se torna um ponto nevrálgico para as relações políticas das artes visuais. Artistas como André Cadere (1934 – 1978) assumem a inserção crítica da obra de arte como mote para seu processo poético.

Cadere percorre o mundo carregando consigo bastões multicoloridos de madeira, que, mesmo sem convite, abandonava deliberadamente em espaços de exposição nos quais aconteciam eventos destinados a outros artistas. A sequência de cor dos bastões era concebida por um rígido método matemático inventado por ele mesmo, que sempre continha uma quebra intencional na sequência, entendido como uma forma de comunicação secreta. As invasões ou inserções clandestinas em exposições lhe rederam diversas expulsões. A obra se constituía efetivamente pelo nomadismo de sua escultura, que não se submetia às regras de inserção no circuito artístico. Cadere entendia sua obra por

um viés eminentemente político, como uma reação ao poder da galeria.

As inserções políticas de Cadere não se satisfaziam pela inclusão de seu nome no circuito artístico, tanto que se fazia ausente em exposições para as quais era convidado, ou, quando participava, frustrava as expectativas dos realizadores. A curadora Magda Radu (1934 – 1978), que realizou a exposição “*André Cadere: Fin sans Peinture*” comenta que Cadere transitava por uma dialética do interior e exterior em uma situação de equilíbrio instável em relação às instituições de arte, o que, no entanto, lhe possibilitou uma posição crítica ao sistema de arte e seus veículos de exposição e legitimação da obra.

O artista brasileiro Nelson Leirner (1937 –) põe em xeque os critérios para a legitimação da obra de Arte em *O Happening da Crítica* de 1967. A obra se configura como ação composta de dois instantes: o envio de um porco empalhado – *O Porco* de 1967 – para o IV Salão de Arte Moderna de Brasília e, posteriormente, o ato do artista de interpelar o júri sobre os critérios utilizados para a aceitação do mesmo. O questionamento foi publicado no Jornal da Tarde de 21 de dezembro de 1967, ao lado de uma fotografia do porco

enjaulado:

“Qual o critério?”

O artista Nelson Leirner mandou esse porco empalhado e enjaulado para o Salão Nacional de Brasília e foi aceito. Agora vai mandar uma carta aos membros do júri de seleção com a seguinte pergunta: “Qual o critério dos críticos para aceitarem esse trabalho no Salão de Brasília?”. Os críticos são Frederico Moraes, Clarival Valadares, Mario Barata, Walter Zanini e Mário Pedrosa. Diz Nelson: “É a primeira vez que um artista cria caso para saber por que foi aceito num Salão”.

De certo, esta crítica só é possível pela inserção da obra em um circuito específico. A obra se constitui de seu pertencimento no sistema das artes, apesar de expô-lo quase a ponto de invalidá-lo. Tadeu Chiarelli analisa que

Nesse episódio, Nelson não está jogando apenas contra – ou provocando – a equipe de críticos que havia se reunido em Brasília. Ele provocava da mesma forma sua categoria profissional – os próprios artistas –, uma vez que fez questão de frisar que aquela era a primeira vez que alguém colocava em dúvida os critérios daqueles que haviam escolhido seus trabalhos. (...) o artista estava questionando, em última instância, todo o sistema de arte, com suas regras nem sempre cristalinas, seus acertos tácitos, sua rede de cumplicidade (CHIARELLI, 2001, p.107).

O artista aqui atuou de forma tática, se aproximando da guerrilha ou do terrorismo. O artista assimilou todas as características do espaço ao qual fez a investida. Se infiltrou no espaço convencional da arte, utilizou seus códigos e depois questiona sua validade estrutural. Atacou o gesto legitimador do crítico, a cumplicidade dos artistas e, conseqüentemente, toda a coerência do sistema. Como vencedor do salão, era esperado que Leirner aceitasse o resultado, cabendo àqueles que não foram selecionados, ou aos que não receberam a premiação, contestar a banca.

122

De certo, o conceito de happening não se aplica diretamente ao público, como na concepção tradicional. Ao propor um 'Happening da Crítica', conclama os críticos a participarem da construção da obra. Com exceção de Clarival do Padro, o júri, participou do jogo proposto por Leirner. Publicaram respostas variadas baseadas em diversas instâncias da relação entre o júri e os artistas, fazendo uso da história da arte recente, da teoria contemporânea, atacando o artista etc. A obra se prolongou pelo debate em jornais e outros espaços. Já se colocava em questão o poder de escolha e determinação dos críticos, não o gesto de des-

locamento, amplamente utilizado pelo júri, que aproximavam o trabalho de Leirner do *ready-made* duchampiano.

Frederico Morais, na época um jovem crítico, respondeu ao artista mantendo doses de ironia em toda sua análise/ explicação, conclui com a afirmação que a arte “é, e sempre foi provocação”. O crítico insinuou que o artista agiu de forma enganosa, colocando a crítica em uma armadilha, todavia, para isso, ele próprio não conseguiu escapar da mesma encruzilhada.

E não foi também esse o seu comportamento ao mandar publicar no Jornal da Tarde a fotografia de seu “porco empalhado e enjaulado” e saber por que foi aceito? Ah! O porco do Leirner. O Júri não aceitou o porco, tal como insinua o jornal. Considerou uma proposição digna de exame e interesse ainda que, no título, equivocada. Tanto que seu envio não constou apenas de uma obra, mas de duas, ambas abordando o mesmo problema. Não se trata, portanto, para o Júri, do porco ou do tronco, mas de uma relação entre produtos e derivados. ou do porco e do pernil, do tronco e da cadeira. Ora. no IV Salão de Brasília deu outro nome às obras. Matéria e forma, um título muito mais comprometido com problemas de estética. Afinal, por que matéria e forma, se tudo é forma, se nada existe sem forma, mesmo o informe?

As características físicas do espaço de exposição demandam características específicas às obras que obrigam. Entretanto, revelam apenas parte da complexidade ideológica atinente às instituições da arte. Dispositivos conceituais, como a crítica de arte, a curadoria, a história da arte e o mercado também influem nas formas, conceitos e processos das obras. Ao analisar questões ligadas às especificidades de localização, Miwon Kwon atenta para compreensões recentes sobre os aspectos que configuram as especificidades de um lugar:

Ser 'específico' em relação a esse local (site), portanto, é decodificar e/ou recodificar as convenções institucionais de forma a expor suas operações ocultas mesmo que apoiadas – é revelar as maneiras pelas quais as instituições moldam o significado da Arte para modular seu valor econômico e cultural, e boicotar a falácia da Arte e da autonomia das instituições ao tornar aparente sua imbricada relação com processos socioeconômicos e políticos mais amplos da atualidade. (KWON, 2008, p.169)

Pensar criticamente a instituição implica na interferência em suas especificidades, de forma a alterá-las e torná-las manifestas. Uma vez que se tornam notórias, se abrem

à discussão e um novo campo de debate se instaura a partir da nova visibilidade que adquirem. As especificidades das instituições da Arte são evidenciadas por uma série de coordenadas não apenas espaciais, mas também políticas, culturais, sociais e econômicas. Mesmo o espaço físico onde acontecem as exposições não deve ser entendido como um dado estático, que se refere somente ao que se apresenta nas mostras, mas como a conexão dinâmica de diversos locais.

O que está
dentro fica, o
que está fora
se expande

figura 40



art & project

Volume 17
Number 1
Fall 1985

bulletin 17

Contents

17

1985-1986

robert barry

1985-1986
1986-1987
1987-1988
1988-1989

ROBERT BARRY

MARCH 10 THROUGH MARCH 31
THE GALLERY WILL BE CLOSED.

EUGENIA BUTLER, 615 N. LA CIENEGA BLVD
LOS ANGELES, CA. 90048

figura 41

figura 42



figura 44

figura 43

figura 40: 3nós3. Operação X Galeria (1979).

figura 41: Robert Barry. Galeria Fechada - publicada na Art &Project Bulletin #17 (1969).

figura 42: Cildo Meireles. Inserções em Circuito Ideológico (1967 - 1984).

figura 43: Paulo Bruscky. Sem Destino (1975-83).

figura 44: Allan Kaprow. Intervenção no Periódico Die Zeit, 20 de março de 1981.

2.2.2. Isolamento e fuga de terras malditas

Outros artistas optam pela completa negação dos espaços expositivos, compreendendo-os como um mal que deve ser evitado ou cuja obra deve ser construída ao seu redor sem nunca ocupá-lo. A única maneira de estas obras entrarem no museu é por sua transformação através de mídias ou processos de registro. Em 1969, Robert Barry (1967 –) publicou no *Art & Project Bulletin #17* o seguinte comunicado: “durante a exposição a galeria estará fechada” e em março daquele ano, Barry fecha de fato a Eugenia Butler Gallery por três semanas, e coloca em sua porta a mesma frase. A exposição/intervenção de Barry cria um afastamento do público em relação ao espaço de exposição,

impedindo-o de acessar o local que abrigaria obra. O próprio afastamento se torna a obra, que se projeta para fora da galeria, e não mais se aloca em seu interior.

O posicionamento da obra de arte fora dos espaços de exposição também é problematizado pelo grupo 3NÓS3 formado por Mário Ramiro (1957 –), Rafael França (1957 – 1991) e Hudinilson Jr. (1957 – 2013) O grupo se envolveu em uma série de intervenções urbanas a partir de 1979. Na ação ‘X Galeria’, ocorrida em 02 de julho de 1979, os artistas obstruem o uso das portas de galerias de Arte com fitas adesivas brancas formando um ‘x’, e em seu centro afixaram a mensagem “O QUE ESTÁ DENTRO FICA/ O QUE ESTÁ FORA SE EXPANDE”. Com uma incisiva crítica aos sistemas da arte, o trabalho foi tachado de anarquista, infantil e terrorista, pelos membros do sistema de arte.

O grupo 3NÓS3 intentava ‘usar’ o espaço da cidade como se usa uma folha de papel para desenho, como um suporte ou um meio para a obra, de acordo com o relato de Rafael França. O próprio meio escolhido pelos artistas, com isso, era um meio político. Colocava a obra em outra relação com o espaço social, que se opunha ao comumente

atribuído ao museu ou a galeria. A ação ‘X Galeria’ marca esta dualidade de maneira pungente, tencionando os dois meios, marcando diferenças políticas implícitas a cada um. Nesse ponto criam um contraste pela oposição de planos ideológicos distintos.

A circulação e discussão das intervenções do grupo realizada pelos meios de comunicação, seja no jornal ou na televisão, alarga a recepção da obra para um público muito maior que o dos frequentadores de exposições. Ao posicionarem sua produção fora do espaço institucional, ramificam seus efeitos por espaços e meios diversos. De alguma forma, não negam o espaço expositivo, mas o invertem, criam um novo circuito fora dos limites da galeria, mesmo que de forma efêmera. A mensagem afixada nas portas dos espaços expositivos enfatiza esta inversão. Sobre as intervenções do 3NÓS3 Annateresa Fabris analisa que

o ‘trabalhar fora’ não significa, porém, colocar-se a margem do sistema e sim de uma tomada de posição crítica perante o circuito estabelecido. ‘Trabalhar fora’ para afirmar a existência da Arte fora da moldura, mesmo que para tanto se criem novas molduras, rapidamente perecíveis. (FABRIS, 1997, p.51)

Tanto no caso de Barry, quanto do coletivo 3NÓS3, a galeria se torna o limite para a intervenção. Inversamente a obra se realizaria para fora e não para dentro do espaço de exposição. Os avisos verbais alertam o público, como em zonas contaminadas.

Já outros artistas optam por locais não institucionais para a Arte. O espaço urbano, o correio, a televisão, jornais, revistas, publicações, etc. Além das possibilidades que se lançavam sobre a construção das obras, acontecia um prolongamento dos espaços ocupados pelas mesmas. O correio, por exemplo, aparece como um importante meio para a exibição de trabalhos de Arte. A arte correio, ou mail-art, tem início com o grupo Fluxus e o artista Ray Johnson (1927 – 1995) na década de 1960. Johnson, enviava desenhos e rabiscos para amigos e conhecidos pelo correio. Johnson chamou sua rede contatos de Escola de Correspondência de Nova York (The New York Correspondence School). O Fluxus usava a rede postal para conectar seus participantes, espalhados pelo mundo, mas logo começou a entender que a troca de correspondência era um espaço de experimentação por si. O grupo tanto trocava obras de arte, pensadas para seu envio específico, como criou selos, envelopes, cartões postais e carimbos que simulavam o fun-

cionamento oficial dos correios. Artistas como o brasileiro Paulo Bruscky (1949 –), os argentinos Horacio Zabala (1943 –), Edgardo Antonio Vigo (1928 – 1997), os uruguaios Clemente Padin (1939 –) e Jorge Carabalo (1940 –), dentre outros, também fazem uso do correio para fazer circular seus trabalhos.

As obras eram enviadas pelo correio para artistas e participantes do que se configurava como uma rede. Uma grande rede que conectava os artistas e possibilitava trocas, muito antes da internet. Tanto uma alternativa para os espaços oficiais da arte, tidos como elitizados, atuavam fortemente contra o valor de mercadoria da obra e a espetacularização das mostras.

A Arte Correio surgiu numa época em que a comunicação, apesar da multiplicidade dos meios, tornou-se mais difícil, enquanto a arte oficial, cada vez mais, achava-se comprometida pela especulação do mercado capitalista, fugindo de toda uma realidade para beneficiar uns poucos: burgueses, marchands, críticos e a maioria das galerias que expuseram os artistas de maneira insaciável (BRUSCKY, 2006, 374)

Em contextos de comercialização exacerbada da arte,

a Arte Correio se figurava como uma alternativa para os circuitos impostos pelo mercado, mas em contexto de subdesenvolvimento ou em regimes autoritários, se tornava um ponto de fuga para censura. Segundo relata Paulo Brusky, ele e Daniel Santiago foram presos após organizarem uma exposição de Arte Correio em Recife em 1976. As obras de diversos artistas nacionais e internacionais foram apreendidas pela polícia de repressão e nunca devolvidas. No Uruguai, os artistas-correio Clement Padin e Jorege Carabalo ficaram presos de 1977 a 79. Dentre diversas arbitrariedades e violências cometidas contra agentes culturais.

134

De qualquer forma, a arte correio permitiu que as ideias circulassem além de restrições às obras, operando em uma rede de abrangência internacional. As características particulares dessa forma de circulação demandavam dos trabalhos expostos uma forma singular de pensar a própria construção da obra em função deste meio de circulação, como comenta Paulo Brusky:

Enviar uma escultura pelo correio não é *Arte correio*. (...) Ao contrário, na nova linguagem artística que estamos analisando, o fato de que a obra deve percorrer determinada distância, faz parte de sua estrutura, é a própria obra. A obra foi criada para ser enviada pelo correio e esse

fato condicionado à sua criação (BRUSCKY, 2006: 375).

Percebe-se, pela análise de Bruscky, que, assim como a antiga pintura devia ser pensada para ocupar o espaço sacralizado do museu, a arte correio devia ser pensada para seu trânsito pelas vias postais. De maneira que a forma como se intentava sugerir o ‘encontro’ entre espectador e artista, bem como as demandas para seu ‘uso’ já estavam contidas em sua materialidade. O espaço de experiência da obra é deslocado desde sua origem. Tanto a obra se transforma, como ela mesma altera seu meio. “O Correio é usado como veículo, como meio e como fim, fazendo parte/ sendo a própria arte. Sua burocracia é quebrada e seu regulamento arcaico é questionado pelos artistas” (IDEM).

135

Neste sentido, menciona-se a obra *Sem Destino* (1975-83), que se dá unicamente pela especificidade do sistema no qual é inserida. Bruscky envia cartas seladas tendo o nome dele no campo remetente e o campo destinatário vazio. Desta forma, testa as trajetórias errantes de seus trabalhos que retornam ao ateliê do artista após um longo percurso espacial realizado pelo correio. Outras operações

consistem em deixar enviar cartas a pessoas que mudaram de endereço, arquivando as diferentes justificativas apresentadas pelo correio para a não-entrega da encomenda. O artista analisa desta maneira a operação adotada pelo correio para cada condição inusitada com a qual se depara, escrutinando as falhas, encontros e perdas que se dão neste processo burocrático.

136 Bruscky, além da arte correio, faz uso de anúncios de jornal, que atingem o público em massa. Classificados nos quais anunciava “Ruídos adventícios da auscultação pulmonar”, “uma aurora tropical artificial colorida” a venda de uma “máquina de filmar sonhos em cores”. As propostas de Bruscky para os jornais lançavam a proposta de descontinuar o cotidiano, lançando o público desavisado a uma zona fantástica. Enquanto o público consumidor do jornal procurava empregos, casas para alugar, produtos, etc. se deparava com objetos e situações absurdas. Diferente das obras que poderiam aparecer no caderno de cultura do jornal (fotografadas e analisadas), as obras de Bruscky se valiam de sua localização no jornal para estabelecer uma relação singular com o público.

Outro artista que utilizou a interferência em jornal

foi Allan Kaprow (1929 – 2006), que publicou em diferentes partes de um mesmo jornal a mesma fotografia, mas com legendas diferentes. A obra leva a contestação da relação entre palavra e imagem para a realidade cotidiana mais imediata. Por conseguinte, lança a desconfiança sobre a legitimidade da informação. Abre as imagens para a diversidade de interpretações, o questionamento sobre os vínculos entre o que se mostra e o que se vê. O artista e teórico espanhol Juan Fontcuberta (1955 –) comenta acerca dos resultados desta experiência:

Se as imagens tivessem sido reproduzidas uma única vez e não quatro, com um único texto e não com quatro versões, talvez nada tivesse havido de irregular. Contudo, a simultaneidade das fotografias na edição de um mesmo dia levantava toda a sorte de suspeitas a descarada polissemia daquelas fotografias que serviam para explicar quatro fatos distintos explicitava uma falsificação. (FONTCUBERTA, 1997, p. 59)

137

O trabalho promove seu deslocamento das imagens pelo espaço perceptível e restrito das páginas da revista. Uma estratégia comum nas artes visuais desde o início do século, entretanto que se processa na leitura corriqueira de

um veículo supostamente isento.

A legenda da imagem atua como uma restrição a sua polifonia, a imposição de uma leitura determinada. Benjamin problematiza a relação entre a fotografia e a legenda a partir das fotos de Atget, no início do século XX:

A contemplação livre não lhes é adequada. Elas inquietam o observador, que presente que deve seguir um caminho definido para se aproximar delas. Ao mesmo tempo, as revistas ilustradas começam a mostrar-lhe indicadores de caminho – verdadeiros ou falsos, pouco importa. Nas revistas, as legendas explicativas se tornam pela primeira vez obrigatórias. É evidente que esses textos têm um caráter completamente distinto dos títulos de um quadro (BENJAMIN, 1996, p.175).

As legendas atuam como palavras de comando, instruções que devem ser cumpridas. Sua obediência, adquirida pela crença, faz surgir a confiança na verdade da informação. De maneira que Kaprow, ataca o meio em sua própria essência. Desfaz os vínculos de subordinação e confiança. Lança uma crise ao leitor corriqueiro de revista.

Já Cildo Meireles (1948 –) aproveita-se de forma política dos anúncios de jornal, sob o pseudônimo de ‘Gildo Meireles’ testa os limites desse meio. Limites demarcados

pelas ferramentas de controle da informação. Em 13 de janeiro de 1970 publicou o anúncio: “Área nº1. Gildo Meirelles 70” do qual comenta: “A idéia era ter uma clareira, um espaço inteiramente branco, demarcando um território numa página de classificados”. Cujas função simbólica estaria ligada à tomada de um território. Não obstante o projeto não atingiu a eficácia da intenção, como observa o artista, “o primeiro anuncio não saiu como eu queria”. (idem) Em uma segunda etapa do projeto (13 de julho de 1970), Meireles anuncia a venda da Floresta Amazônica: “AREAS extensas. Selvagens. Longínquas. Cartas para Gildo Meirelles. Rua Gal. Climério 445 apt. 1.003. Laranjeiras. GB (Idem).”

139

O que me interessava estava muito além do jornal. Era exatamente a questão dos mecanismos de controle de informação no interior de cada sistema. A sua aparente liberdade poderia se afunilar drasticamente em meios como o rádio, a televisão e o jornal, que são facilmente controláveis. (...) Este trabalho estaria, portanto, aquém das possibilidades dos meios circulantes, idéias ou vasilhames (MEIRELES apud Herkenhoff, 2002: 60).

Estes trabalhos foram denominados pelo artista

como *Inserções em Jornais: Classificados*, ocorrem antes do projeto *Inserções em Circuito Ideológico*, no qual cria um circuito de informação a partir de um circuito de comércio. Ou seja, não aproveita um meio de difusão de informação para veicular uma mensagem artística, mas transforma um outro meio para este fim. O projeto consistia em:

1. Projeto coca-cola: Gravar nas garrafas informações e opiniões críticas e devolve-las à circulação.
2. Projeto cédula: gravar informações e opiniões críticas nas células e devolve-las à circulação.

140

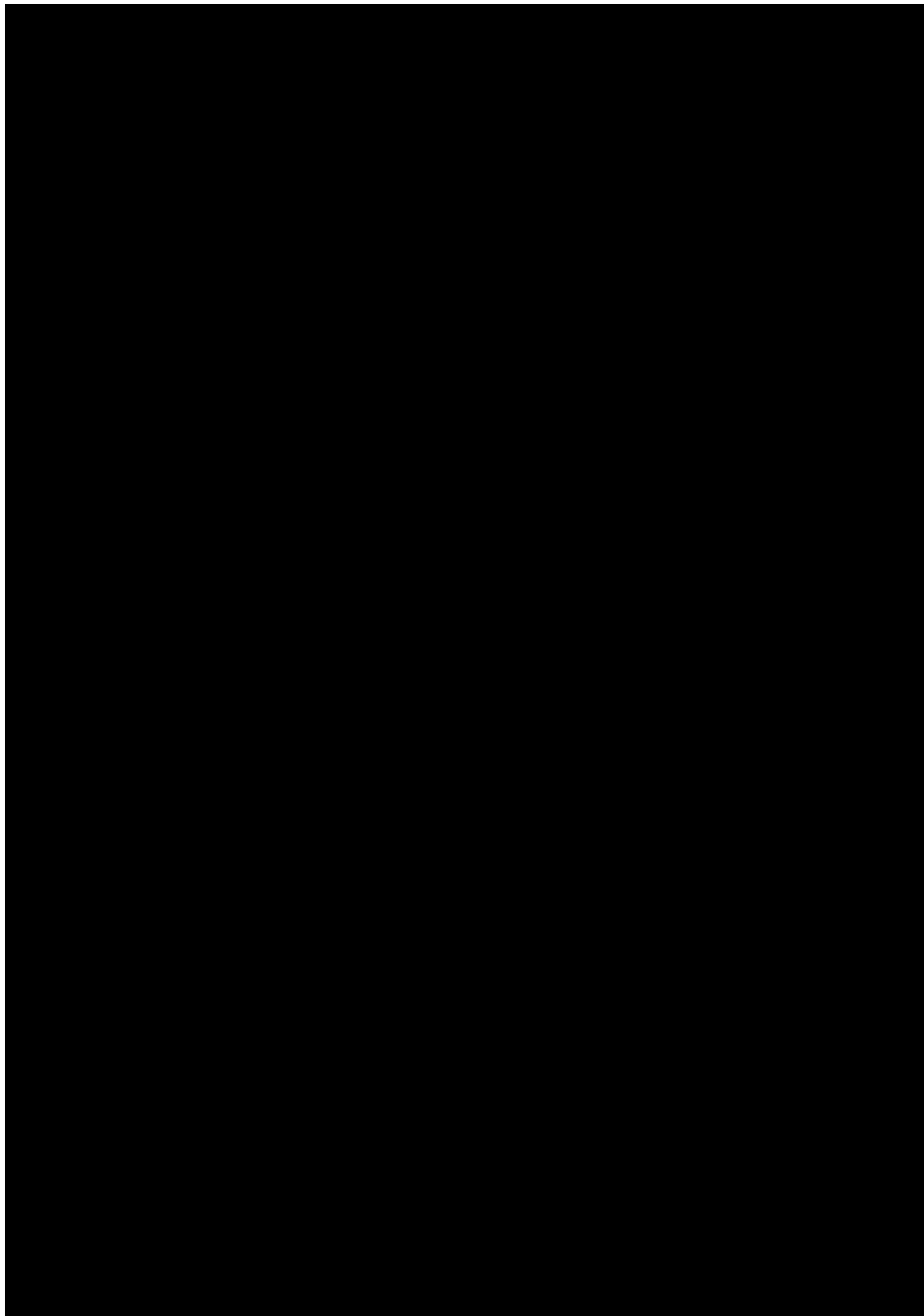
As garrafas de coca-cola e as notas de dinheiro não são circuitos pensados para a difusão de mensagem, mas para trocas comerciais. Apesar de até pouco tempo atrás, as notas de dinheiro serem frequentemente utilizadas para a veiculação de mensagens. O projeto se garantia pela circulação automática dos objetos que sofriam intervenções, as garrafas de Coca-Cola retornavam às fábricas para serem preenchidas pela bebida negra novamente, o dinheiro circulava. Meireles comenta: “a suspensão da possibilidade de

circulação de informações implica a paralisação do próprio sistema” (ibid, 56).

Estas obras realizam como um processo contínuo de circulação fora dos espaços estáticos da economia da arte, participante das trocas dinâmicas do cotidiano. Mas também se apresentam como indicações do uso desses espaços por outras pessoas, mesmo como instruções para a realização de obras anônimas, que dão continuidade para o processo iniciado pelo artista. Algumas das inserções se configuram como efetivas instruções de como continuar o projeto. A eficácia do projeto se manifesta em sua circulação, e apesar de ser exposto como um objeto composto por três garrafas, Meireles afirma que este é apenas uma referência. “O trabalho só existe enquanto estiver sendo feito. O seu lugar é um pouco como o terceiro malabar na mão do malabarista. Está ali num processo de passagem” (idem). Apesar de existirem os objetos de relíquia (expostos no museu), o trabalho se manifesta como uma ação que promove o encontro com a obra e principalmente como um uso político para a Arte.

As experimentações de arte-correio, intervenções em periódicos e inserções em circuitos ideológicos se colocam

em um circuito dinâmico, no qual estabelecem relações singulares com o espectador, expandindo o espaço e tempo de encontro. A efemeridade das relações cotidianas e massificadas dilata-se por descontinuidades em sua lógica. Estas obras se abstêm de uma existência sacra, realizam-se enquanto deslocamentos, não ocupam um lugar, mas transformam a passagem em um território.



sín-
tese
2

A natureza das obras modificou o espaço de exposição e sua lógica organizativa durante o século passado. Entretanto, apesar de responder ao funcionamento da obra, à sua realidade plástica e formal, o museu não se entrega sem cobrar uma contrapartida, mantém em seus códigos e em suas práticas mais corriqueiras aspectos ligados à religiosidade e a compreensão da obra de arte renascentistas.

Olhar uma obra renascentista em um grande museu é uma experiência prevista, se não pela obra em sua origem, pelo museu desde seu princípio. Entretanto, há um constrangimento mútuo quando a obra questiona esta es-

trutura, obras críticas ao museu. O problema de manter um pensamento ligado à obra aurática não está na manutenção de artefatos culturais, mas na acomodação de objetos e processos artísticos em uma ideologia que os extermina, justamente por que a existência da obra acontece pela desconstrução desse sistema.

Estas obras descortinam o espaço de exposição em um processo crítico, que demonstram sua idealidade e suas determinações políticas. Lançam uma visão ácida sobre o meio. As galerias e os museus são compreendidos como terrenos ocupados por inimigos, alvo de ataques terroristas, infiltrações, invasões ou fugas. Por vezes são isolados, por avisos que condenam sua idealidade. Este grupo de obras inverte a hierarquia e abarcam seu próprio meio, desmoronam suas estruturas e o fazem implodir, sob o risco de desaparecer no processo.

O que se rompe não é o objeto moldura, sua materialidade ou espacialidade, mas suas coordenadas ideológicas. Da mesma maneira, tratar a obra múltipla e reproduzível como única é insistir no princípio questionado pela obra, sua forma e seu conceito. Ou seja, acomodar a obra de arte no sistema que ela questiona é uma forma de invalidar seu

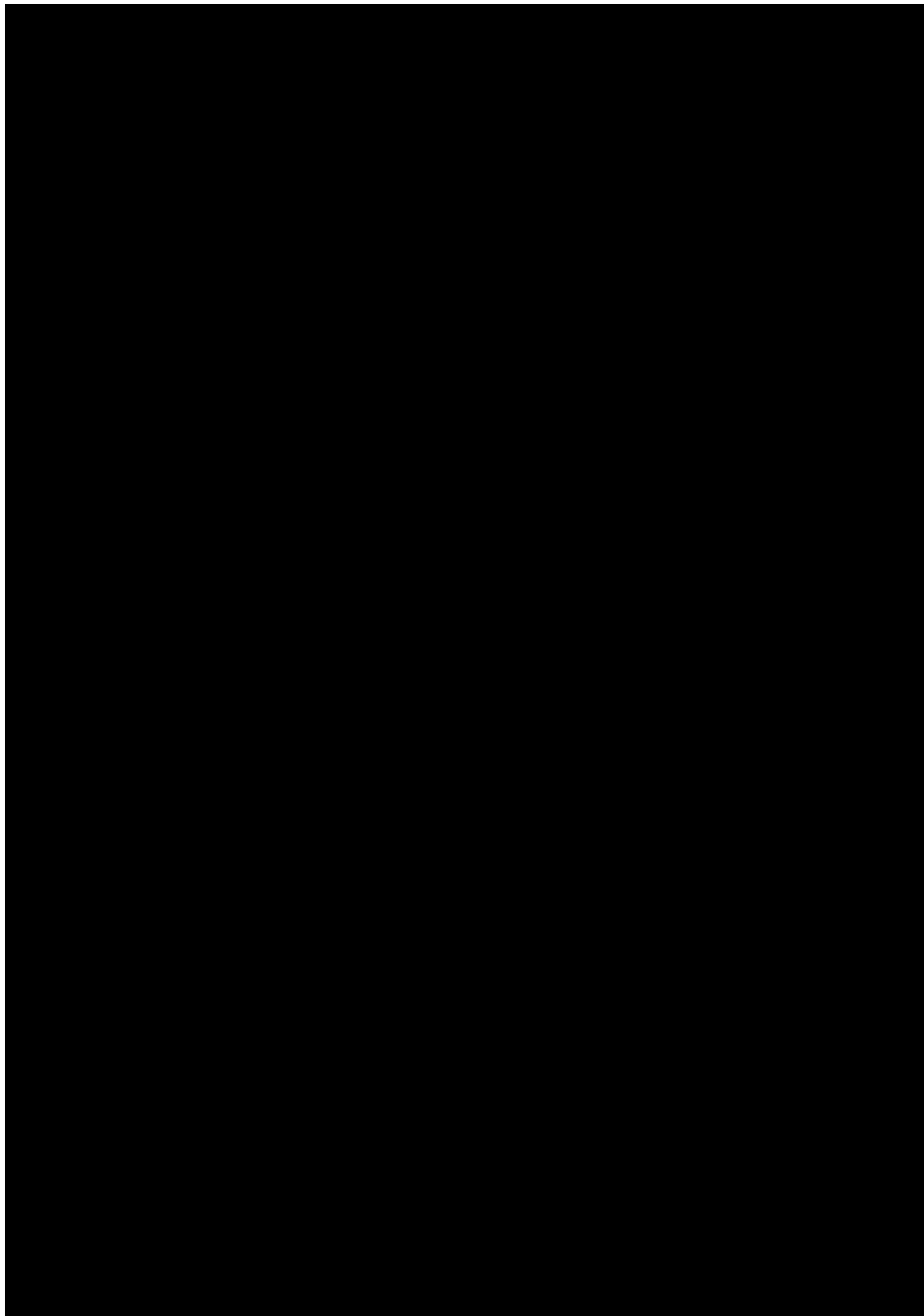
discurso contestador. O curador portoriquenho Jens Hoffmann lança dúvida sobre a ineficácia dos museus em se relacionar diretamente com os problemas oriundos da arte contemporânea:

Comecei a questionar se as instituições de arte, de fato, não eram mera parte de um mecanismo básico da sociedade ocidental, que neutraliza a oposição – pela existência de uma crítica aparentemente radical – contra um sistema em que a arte é com frequência recuperada e transformada em conformação. (HOFFMANN, 2004, p.23)

149 Talvez a questão não seja entender que a galeria emoldura, mas que a moldura não faz mais sentido, que o espaço da obra se confunde com o mundo. A obra de arte que deseja se libertar da moldura ou da base, não anseia apenas uma transformação de sua apresentação formal, de seu *display*, mas a radical recodificação de sua compreensão, comércio e acomodação nas instituições. A transformação da obra de arte solicita uma alteração tanto do espaço físico do museu, como de seu espaço social como político. Uma completa revisão de seu funcionamento e práticas.

Tanto a curadoria, como os museus precisam entender como a obra funciona, a partir de determinada prática

e, de alguma forma se aproximar dessas estratégias e táticas. A territorialidade da obra de arte, dessa forma, se transfigura o território em devir. Este devir é profundamente des-territorializado, interrompido ou interditado, realizando-se, em última instância, como uma Utopia.



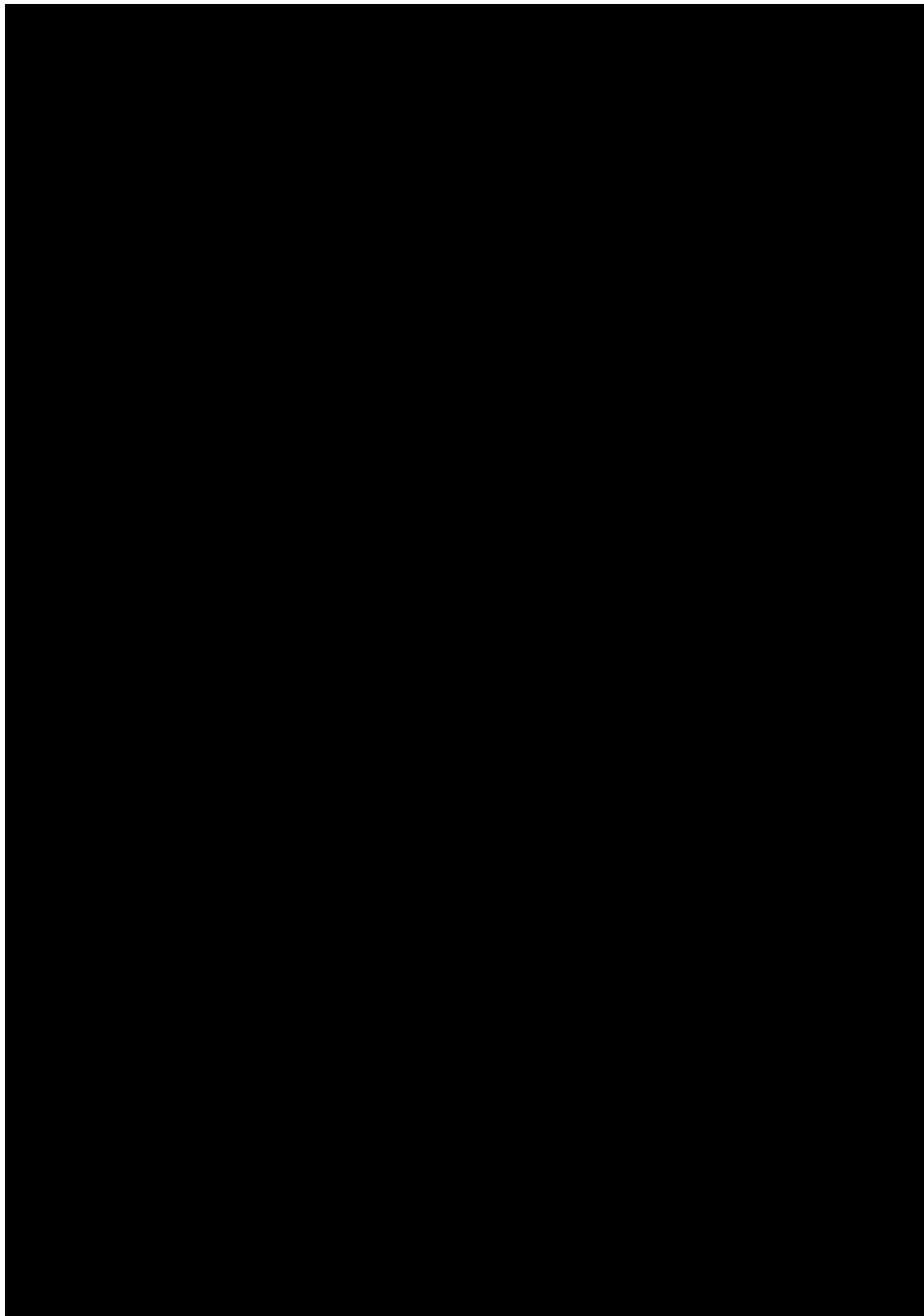
Notas

153

* este capítulo apresenta um artigo escrito juntamente com Ruth Sousa - ARTE EM DESLOCAMENTO: EXPERIMENTAÇÕES EM CIRCUITOS NÃO – INSTITUCIONAIS - publicado no 18 encontro nacional da ANPAP. Muitas considerações mantidas na versão final foram fruto do debate e da conversa com a pesquisadora.

1 LEWIS, Geoffrey D. verbete history of museum, Enciclopédia Britânica *on line*. Disponível em <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/398827/history-of-museums> Acessado 29/04/2013 as 16h32min.

2 *Pierre Menard Autor de Quixote* é um conto que compõe o livro *Ficções* de Borges. Neste conto, Pierre Menard se coloca a escrever uma nova versão de Dom Quixote. Entretanto o resultado da obra de Menard se revelou idêntica ao original.



Refe- rên- cias

155

ADORNO, T. **Prismas, Crítica cultural e sociedade.** São Paulo. Editora Ática, 1998.

ALBERRO, Alexander. **Conceptual Art and the politics of publicity.** Cambridge: MIT Press, 2003.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I.** São Paulo: Brasiliense, 1996.

_____. **O Anjo da História.** Rio de Janeiro, Autêntica: 2012

FREITAS, Arthur. **Arte de Guerrilha: Vanguarda e conceitualismo no Brasil.** São Paulo. EdUsp, 2013.

FERREIRA, G & COTRIM (Orgs.). **Escritos de Artistas Anos 60/70.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

BARTHES, R. **O Rumor da Língua.** São Paulo: Martins Fontes, 2004

BORGES, Jorge Luis. **O Aleph**. São Paulo: companhia das Letras, 2008.

_____. Ficcões. São Paulo: Globo, 1989.

BUREN, Daniel. **Textos e Entrevistas Escolhidos (1967 – 2000)**. Centro Hélio Oiticica, Rio de Janeiro: 2001.

BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. São Paulo, Cosac Naif: 2008.

CHIARELLI, Tadeu. **Grupo de estudos em curadoria: exposições organizadas em 1998**. São Paulo: MAM-SP, 1999.

CRIMP, D. **Sobre as Ruínas do Museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DE DUVE, T. **Kant after de Duchamp**. Cambridge: MIT Press, 1998.

156

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ou a Gaia Ciência Inquieta**. Lisboa: KKYM, 2013.

_____. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

ECO, Umberto. **Vertigem das Listas**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

FABRIS Annateresa. **Sem Medo da Vertigem: Rafael França**: catálogo. São Paulo, 1997

FIGUEIREDO, Luciano (org). **Hélio Oiticica: A Pintura Depois do Quadro**. Rio de Janeiro, 2008

FOSTER, Hal. **O Retorno do Real**. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

FONTCUBERTA, Joan. **El beso de Judas: fotografía y verdad**. Barcelona: Gustavo Gili, S.A., 1997.

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. São Paulo: Loyola, 1998.

_____. Estética: **Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Editora Forense Universitária, Rio de Janeiro, 2006.

FRASER, Andrea. **O que é Crítica Institucional ?** Revista Concinnitas. ano 15, volume 02, número 24, dezembro de 2014.

GULLAR, Ferreira. **Etapas da Arte Contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta**. Editora Revan. Rio de Janeiro, 1998.

HOFFMANN, Jens. **A exposição como Trabalho de Arte**. Revista concinnitas. ano 5, número 6, julho 2004

MACIEL, M.E. **As Ironias da Ordem**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Francesco Manacorda e Lydia Yee. **Martian Museum of Terrestrial Art**. Barbican Art Gallery, Londres, 2008.

157

MILLET, Maria Alice. **Lygia Clark: Obra - Trajeto**. Editoria Edusp, 1992

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes. 1998.

_____. **La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos**. Madri: Alianza, 1996.

KWON, Miwon. One place after another: site-specific art and locational identity.

LIPPARD, Lucy & CHANDLER, John. **A Desmaterialização da Arte**. Arte & ensaios | revista do ppgav/eba/ufrj | n. 25 | maio 2013

OBRIST, Hans-Ulrich. **Caminhos da Curadoria**. Cobogó, Rio de Janeiro: 2014.

_____. **Uma Breve História da Curadoria.** São Paulo: Editora Bel, 2010.

O'DOHERTY, Brian. **No Interior do Cubo Branco.** Martins Fontes, São Paulo: 2002.

PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza.** São Paulo: Perspectiva, 2002.

PEREC, Georges, KUSPIT, Donald B., SEMIN, Didier, GARB, Tamar. **Christian Boltanski: (Contemporary Artists).** London: Phaidon Press Limited, 1997.

PEDROSA, Mário. **Mundo, Homem, Arte em Crise.** São Paulo, Perspectiva, 1986.

PUTNAM, James. **Art and Artifact. The museum as medium.** New York: Thames and Hudson, 2001.

158 RADU, Magda. **André Cadere.** Flash Art n.266 – May – June 2009.

SERAFINI, Luigi. **Codex Seraphinianus.** Rizzoli International Publications; Nova York, Paris, London, Milão; 2013.

SOUSA, Ruth. **Made-up Memories Corp: A Ficção como estratégia na construção de lembranças Inventadas.** Tese. UFGS, 2013.

_____. **Aura e Autoria na Apropriação pós-moderna - um pequeno ensaio comparativo entre Sherrie Levine e Michel Mandiberg.** Disponível em <http://www.revista.art.br/site-numero-08/trabalhos/05.htm> 2007.

Sites Consultados

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/craig-martin-an-oak-tree-102262>

<http://www.aftersherrielevine.com/>

http://www.mac.usp.br/mac/EXPOSI%C7OES/2011/mac_em_obras/

<http://www.diaart.org/program/exhibitions-projects/komar-melamid-the-most-wanted-paintings-web-project>

LEWIS, Geoffrey D. verbete history of museum, Enciclopédia Britânica on line. Disponível em <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/398827/history-of-museums> Acessado 29/04/2013 as 16h32min.Ficções. São Paulo: Globo, 1989.

Atila Regiani

Museus

Utópicos

Curadorias

Poéticas



UnB

2017

Capítulo 03

Este capítulo apresenta a questão central da tese, com o título coincidente: 'Museus Utópicos Curadorias Poéticas'. Neste discuto os museus experimentais e as possibilidades de reinvenção do museu, e também os museus de artistas. Retomo as origens da tese com a discussão sobre o museu imaginário de André Malraux, a Caixa Valise de Duchamp, mas também adiciono as reflexões sobre o projeto LiMAC da artista peruana Sandra Gamarra. Também falo das curadorias experimentais das décadas de 1960 e 70, assim como curadorias contemporâneas, que se aproximam dos processos artísticos, como *Do It, Do Corpo a Terra, Quando Atitudes se Tornam Forma* dentre outras. Tanto a curadoria quanto os museus são pensados pelos seus espaços de crise, de exceção e conflito. Tanto como a possibilidade de reinvenção do museu, como sua estruturação a partir de outros parâmetros. Assim como a curadoria entendida pelos processos artísticos, como como um rearranjo de suas estruturas pela obra que organiza.

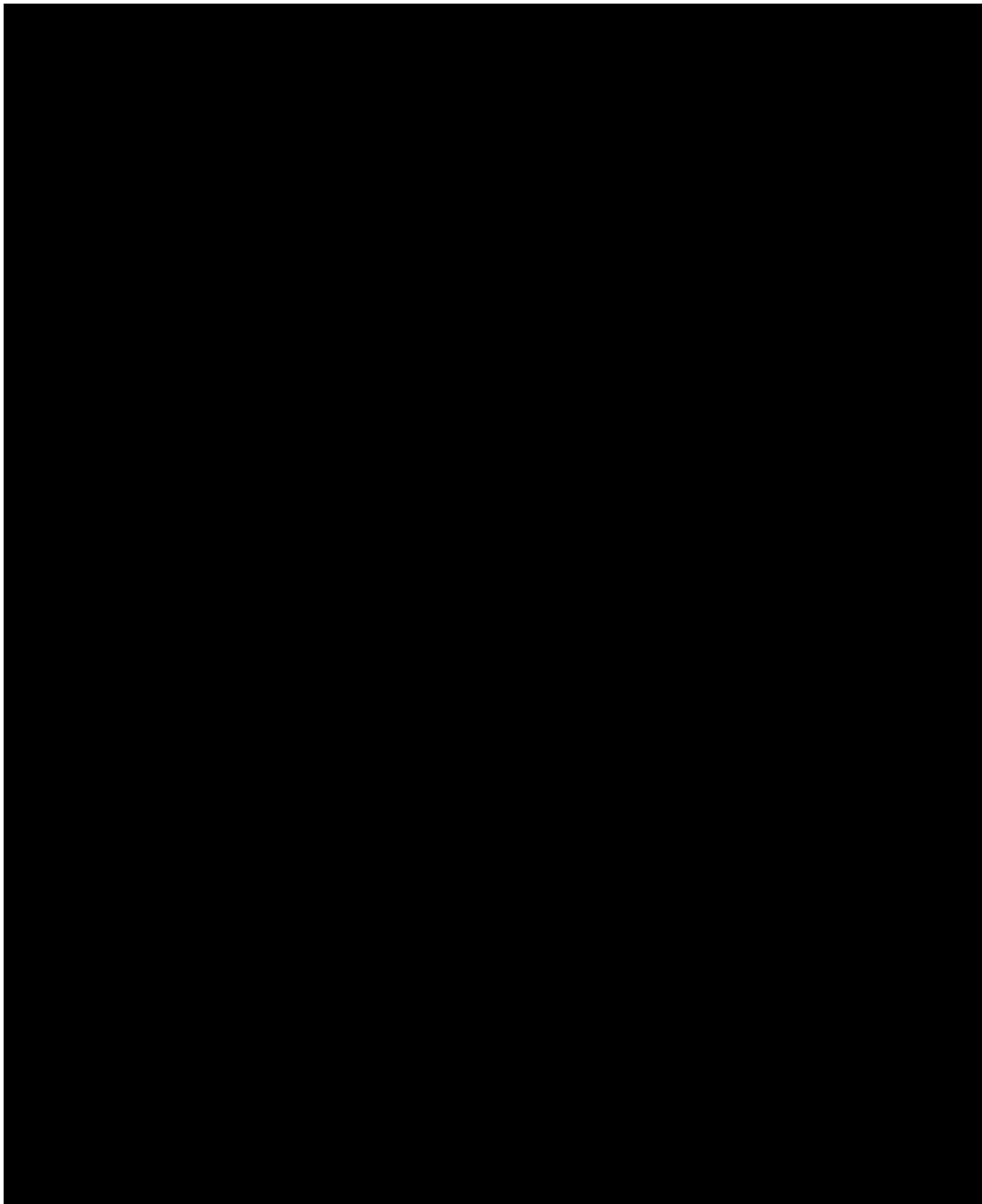
capítulo
03

Museus

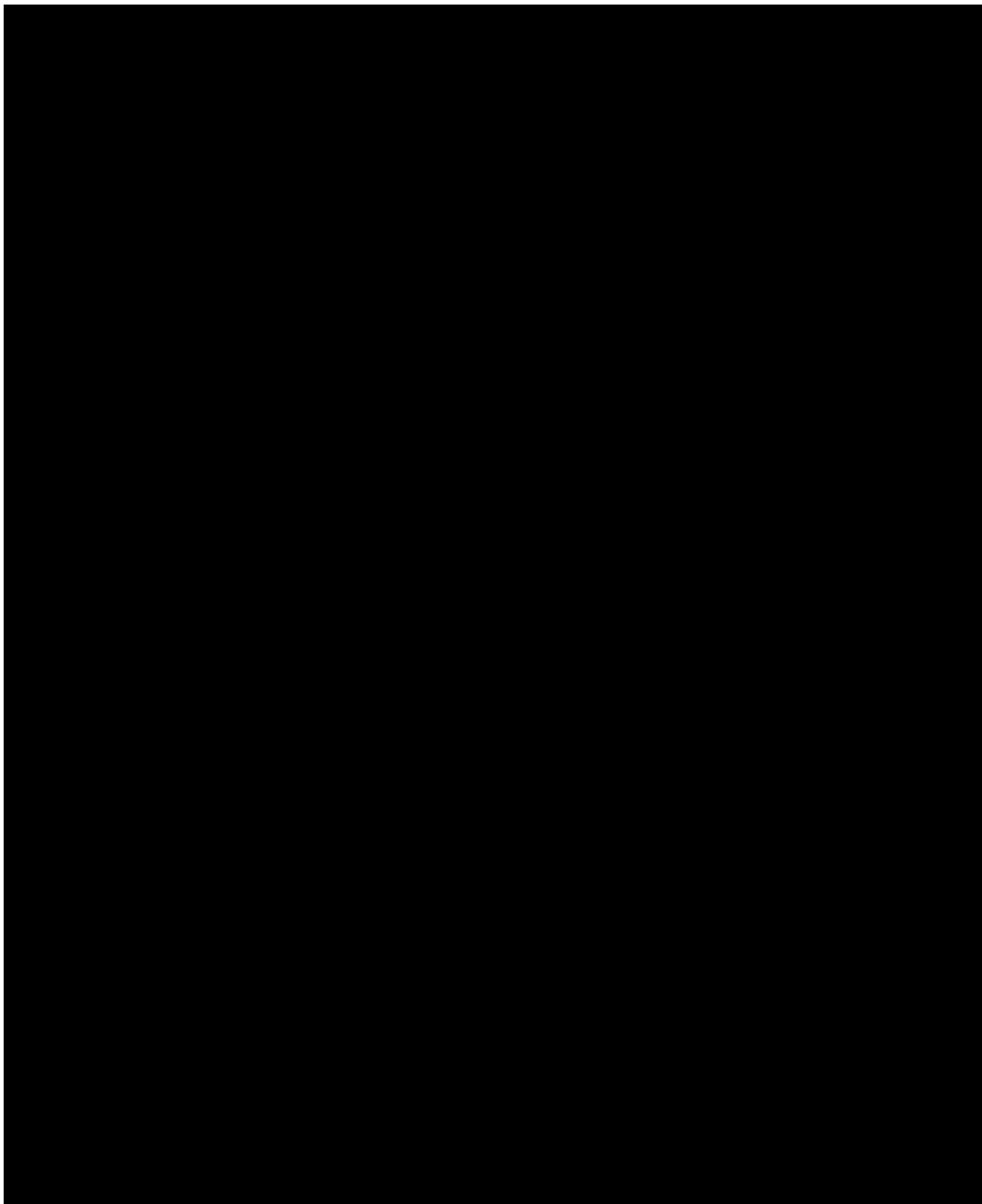
Utópicos

Curadorias

Poéticas



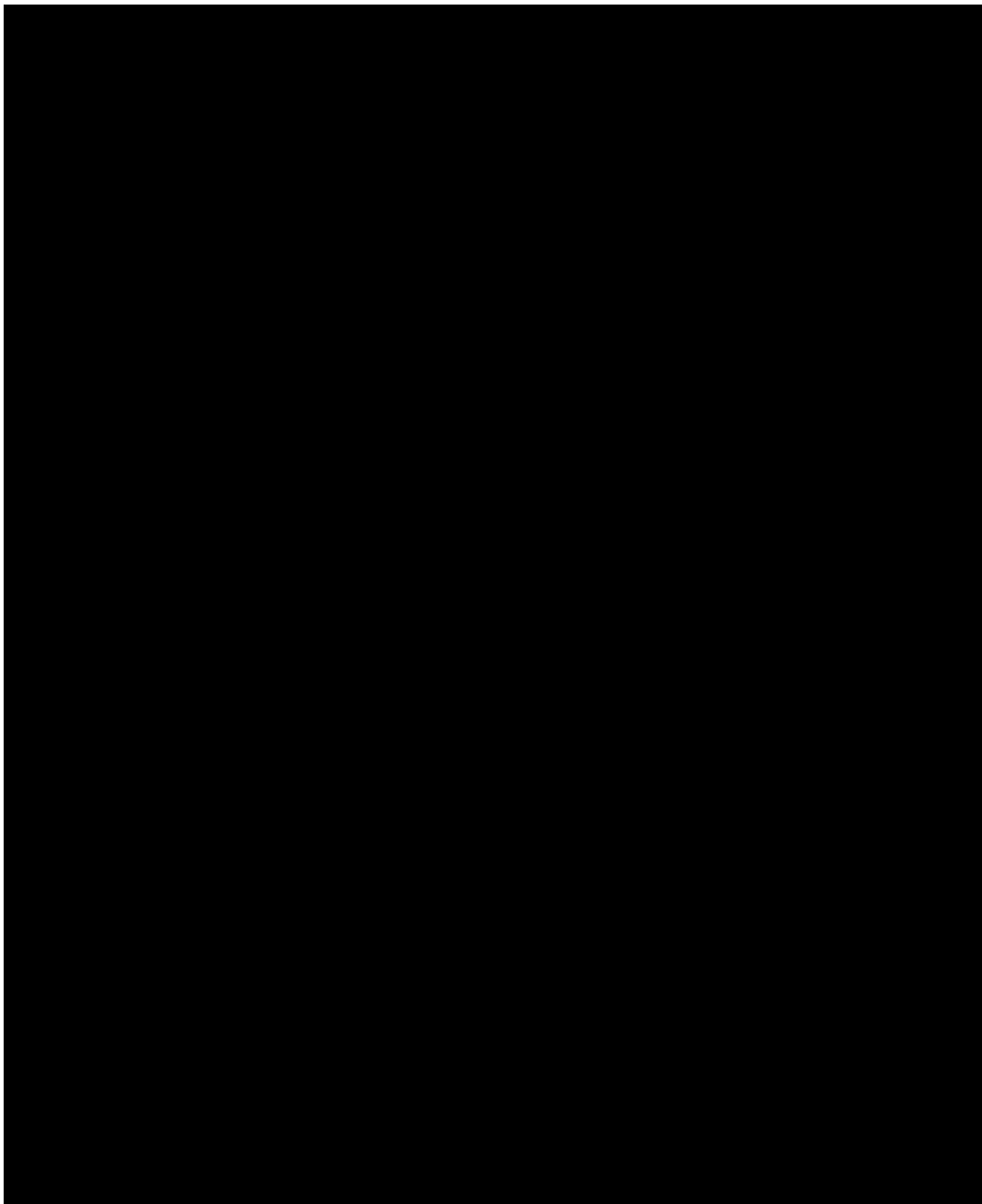
**museus
utópicos
curadorias
poéticas**



Su- má- rio

Lista de Figuras	9
3. Museus Utópicos Curadorias Poéticas	19
3.1. Espaços de experimentação, debate, diversão, compras ... e arte também	29
3.2. Algumas questões sobre a Curadoria	45
3.3. Curadoria, crítica e história da arte	63
3.4. Museus Utópicos	79
3.4.1. O Museu Imaginário de André Malraux	97
3.4.2. Caixa-Valise	110

3.4.3. LiMAC	164
3.5. Curadorias poéticas	174
3.5.1. January 5-31	194
3.5.2. Exposição-Não-Expo- sição	200
3.5.3. TAKE-ME I'M YOURS	205
3.5.4. Quando Atitudes se Tornam For ma: Obras, Conceitos, Pro cessos, Situações de Infor mação	212
3.5.5. Do Corpo à Terra	220
3.5.6. Do It	229
Síntese 3	251
Notas	261
referências	263



Lista de fi- guras

figura 01: INKhUK de Moscou (1920) Fonte: <https://monoskop.org/INKhUK>

figura 02: Wassily Kandinsky e outros membros do INKhUK, Moscou (1920) Fonte: <https://monoskop.org/INKhUK>

figura 03: VI Jovem Arte Contemporânea, 1972, MAC USP. Fonte: <http://www.mac.usp.br/mac/EXPOSI%70ES/2013/zanini/home.htm>

figura 04: Cartaz da VI JAC, incluindo o calendário e a planta do museu com a distribuição em lotes. Arquivo MAC USP. Fonte: <https://midas.revues.org/1130>

figura 05: VI Jovem Arte Contemporânea: Execução da obra da

Janis Kounellis. Montagem do lote 26 (1972). Fonte: <https://midas.revues.org/1130>

figura 06 e 7: Museu Imaginário. Fotos do livro *Le Musée Imaginaire* (t. 2, *Des bas reliefs aux grottes sacrées* et t. 3, *Le monde chrétien*, 1952-1954). Fonte: acervo do autor

figura 08, 09: Museu Imaginário. Fonte: <http://www.forumpermanente.org/revista/edicao-0/textos/o-museu-de-arte-hoje>

figura 10: Marcel Duchamp. **Caixa Valise** (1936 - 41). Fonte: Ecke Bonk. *Marcel Duchamp. The Box in a Valise*. 1989.

12 **figura 11:** Marcel Duchamp. **Caixa Valise** (1936 - 41). Série F. Fonte: <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/crg7xzG/rGAXK9>

figura 12: Marcel Duchamp. **Caixa Valise** (1935 - 1940). Série A. Localizada no MoMA, Nova York. Fonte: https://www.moma.org/interactives/exhibitions/1999/muse/artist_pages/duchamp_boite.html

figura 13: Marcel Duchamp. **Caixa Valise** (1941). Série A. Localizada no museu Guggenheim de Veneza. Edição dedicada à Peggy Guggenheim. Fonte: http://www.guggenheim-venice.it/inglese/collections/artisti/detta-gli/opere_dett.php?id_art=55&id_opera=122

figura 14 e 15: Marcel Duchamp. **Caixa Valise** (1941).

Série A.

figura 16, 17, 18: Marcel Duchamp. **A Noiva... (A Caixa Verde)** (1934). Fonte: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-the-bride-stripped-bare-by-her-bachelors-even-the-green-box-t07744>[http](http://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-the-bride-stripped-bare-by-her-bachelors-even-the-green-box-t07744)

figura 19: Marcel Duchamp. **A Noiva... (A Caixa Verde)** (1934). Fonte: <http://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/boite-verte-mariee-mise-nu-par-ses-celibataires-meme-green-box-bride-stripped>

figura 20: Marcel Duchamp. **Caixa Combate** (1913). Fonte: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2013/impressionist-modern-art-day-sale-n09036/lot.321.html>

13

figura 21: Marcel Duchamp. **A Noiva Despida por seus elibatários, Mesmo** (Grande Vidro) (1915 - 23). Fonte: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-the-bride-stripped-bare-by-her-bachelors-even-the-large-glass-t02011>

figura 22: Marcel Duchamp. **Tu m'** (1918). Fonte: <http://artgallery.yale.edu/collections/objects/50128>

figura 23: Marcel Duchamp. **Roda de Bicicleta** (1913). Fonte: https://www.moma.org/learn/moma_learning/marcel-duchamp-bicycle-wheel-new-york-1951-third-version-after-lost-original-of-1913

figura 24: Marcel Duchamp. **3 Stoppages Padrão** (1913)

-14). Fonte: https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/dada/marcel-duchamp-and-the-readymade

figura 25: Marcel Duchamp. **Porta-Chapéu** (1917). Fonte: <https://artsearch.nga.gov.au/Detail.cfm?IRN=44877>

figura 26: Marcel Duchamp. **Cimetière des Uniformes et Livrées** (1913). Fonte: Ecke Bonk. Marcel Duchamp. The Box in a Valise. 1989.

figura 27: Marcel Duchamp. **9 Moldes Mállicos** (1914). Fonte: Ecke Bonk. Marcel Duchamp. The Box in a Valise. 1989.

figura 28: Marcel Duchamp e Man Ray. **Criação do Pó** (1920). Fonte: Ecke Bonk. Marcel Duchamp. The Box in a Valise. 1989.

figura 29: Marcel Duchamp. **Paisagem Ofensiva** (1946) Reprodução contida na Caixa-Valise. Fonte: Ecke Bonk. Marcel Duchamp. The Box in a Valise. 1989.

figura 30: Marcel Duchamp. **Retrato de Rose Sélavy** (1921/1924-25). Fonte: <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/56973.html>

figura 31: Marcel Duchamp. **Com Barulho Secreto** (1916). Reprodução contida na Caixa-Valise. Fonte: Ecke Bonk. Marcel Duchamp. The Box in a Valise. 1989.

figura 32: Marcel Duchamp. **Apolinére Esmaltado (1916 - 17)**. Reprodução contida na Caixa-Valise. Fonte: Ecke

Bonk. Marcel Duchamp. The Box in a Valise. 1989.

figura 33: Marcel Duchamp. **Com Barulho Secreto** (1916) (verso). Reprodução contida na Caixa-Valise. Fonte: Ecke Bonk. Marcel Duchamp. The Box in a Valise. 1989.

figura 34: Marcel Duchamp. **West 67 th (Estúdio em Nova York)**. Fonte: Ecke Bonk. Marcel Duchamp. The Box in a Valise. 1989.

figura 35: Ready-Made Infeliz (1919). Fonte: Ecke Bonk. Marcel Duchamp. The Box in a Valise. 1989.

figura 36: Marcel Duchamp. **Porta Garrafa** (1914). Reprodução contida na Caixa-Valise. Fonte: Ecke Bonk. Marcel Duchamp. The Box in a Valise. 1989.

figura 37: Marcel Duchamp. **O Rei e a Rainha Rodeados por Nus Rápidos** (1912). Fonte: <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/51461.html>

figura 38: Marcel Duchamp. **O Nu Descendo uma Escada nº2** (1912). Fonte: <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/51449.html>

figura 39: Eadweard Muybridge. **Mulher descendo as escadas**. (1887). Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/44135?locale=en>

figura 40: Jogo de xadrez no Pasadena Art Museum, realizado em 18 de Outubro de 1963, durante a retrospectiva das obras de Duchamp.

figura 41: Duchamp em seu estúdio (1945). Fonte: Acervo do autor.

figura 42: Maurizio Cattelan. **All** (2012). Fonte: <https://www.guggenheim.org/exhibition/maurizio-cattelan-all>

figura 43: Maurizio Cattelan. **Galeria Errada** (2005). Fonte: <https://www.amazon.com/Gallery-MAURIZIO-CATTELAN-MASSIMILIANO-SUBOTNICK/dp/B013RQOX3I>

figura 44: *Joseph Cornel*. **Museu (1942)**. Fonte: Acervo do autor.

figura 45: Herbert Distel. **Museu das Gavetas** (1970-77).

16

figura 46: Marcel Broodthaers. **Museu de Arte Moderna Departamento das Águias** (1968-1972).

Marcel Duchamp. **Caixa Valise** (1935-41). Fonte: Ecke Bonk. Marcel Duchamp. *The Box in a Valise*. 1989.

figura 47: Marcel Duchamp apresentando a Caixa Valise em agosto de 1942. Fonte: Ecke Bonk. Marcel Duchamp. *The Box in a Valise*. 1989.

figura 48 e 49: Sandra Gamarra. Loja de souvenirs do **LiMAC**. Fonte: <http://li-mac.org/shop/souvenirs/>

figura 49: Gerhard Richter. **October 18 (1977)**. Fonte: Catálogo da 29ª Bienal de São Paulo, 2010.

figura 50: Sandra Gamarra. **Milagres II (2010)**. Fonte:

Catálogo da 29ª Bienal de São Paulo, 2010.

figura 51: Cildo Meireles. **Desvio para o Vermelho (1967)**. Fonte: <http://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/desvio-para-o-vermelho-i-im-pregnacao-ii-entorno-iii-desvio-2/>

figura 52: Joseph Kosuth. **Pintura ... A arte como ideia (1966)**. Fonte: cópia digital do catálogo **January 5 - 31 1969**.

figura 53: Douglas Huebler. **Peça de Duração # 7 (1968)**. Fonte: cópia digital do catálogo **January 5 - 31 1969**.

figura 54: Robert Barry. **1600 kc Carrier Wave (AM), 1968. Vista da instalação**. Fonte: cópia digital do catálogo **January 5 - 31 1969**.

17

figura 55: Lawrence Weiner. **Dois Minutos de tinta de spray direto no chão enquanto o spray puder (1968)**.

figura 56: Anúncio da Não Exposição na Rex Gallery & Sons

figura 57: Imagens do público antes da abertura das portas da Rex Gallery.

figura 58: Chistian Boltanski. **Dispersão (1991 - 2015)**. Fonte: acervo do autor

figura 59: Hans-Peter Feldmann. Fonte: acervo do autor

figura 60: Carsten Höller. **Pill Clock (2015)**. Fonte: acervo do autor.

figura 61: Felix Gonzalez-Torres. **Sem Título** (1990).
Fonte: acervo do autor.

figura 62: Gilbert & George. **THE BANNERS** (2015). Fonte:
acervo do autor.

Figura 63: Rirkrit Tiravanija. **Cortesia do Artista**
(2012). Fonte: acervo do autor.

figura 64: Lawrence Weiner. **A Remoção de 36 "X 36" Re-
boco, Estuque ou Gesso de uma Parede"** (1968). Fonte:
<http://www.contemporaryartdaily.com/2013/09/when-attitudes-become-form-at-kunsthalle-bern-1969/>

figura 65: Michael Heizer. **Depressão de Berna** (1968).
Fonte: [http://www.contemporaryartdaily.com/2013/09/
when-attitudes-become-form-at-kunsthalle-bern-1969/](http://www.contemporaryartdaily.com/2013/09/when-attitudes-become-form-at-kunsthalle-bern-1969/)

figura 66: Richard Long. Caminhada em Berner Ober-
land (1969) Fonte: [http://www.contemporaryartdai-
ly.com/2013/09/when-attitudes-become-form-at-kuns-
thalle-bern-1969/](http://www.contemporaryartdaily.com/2013/09/when-attitudes-become-form-at-kunsthalle-bern-1969/)

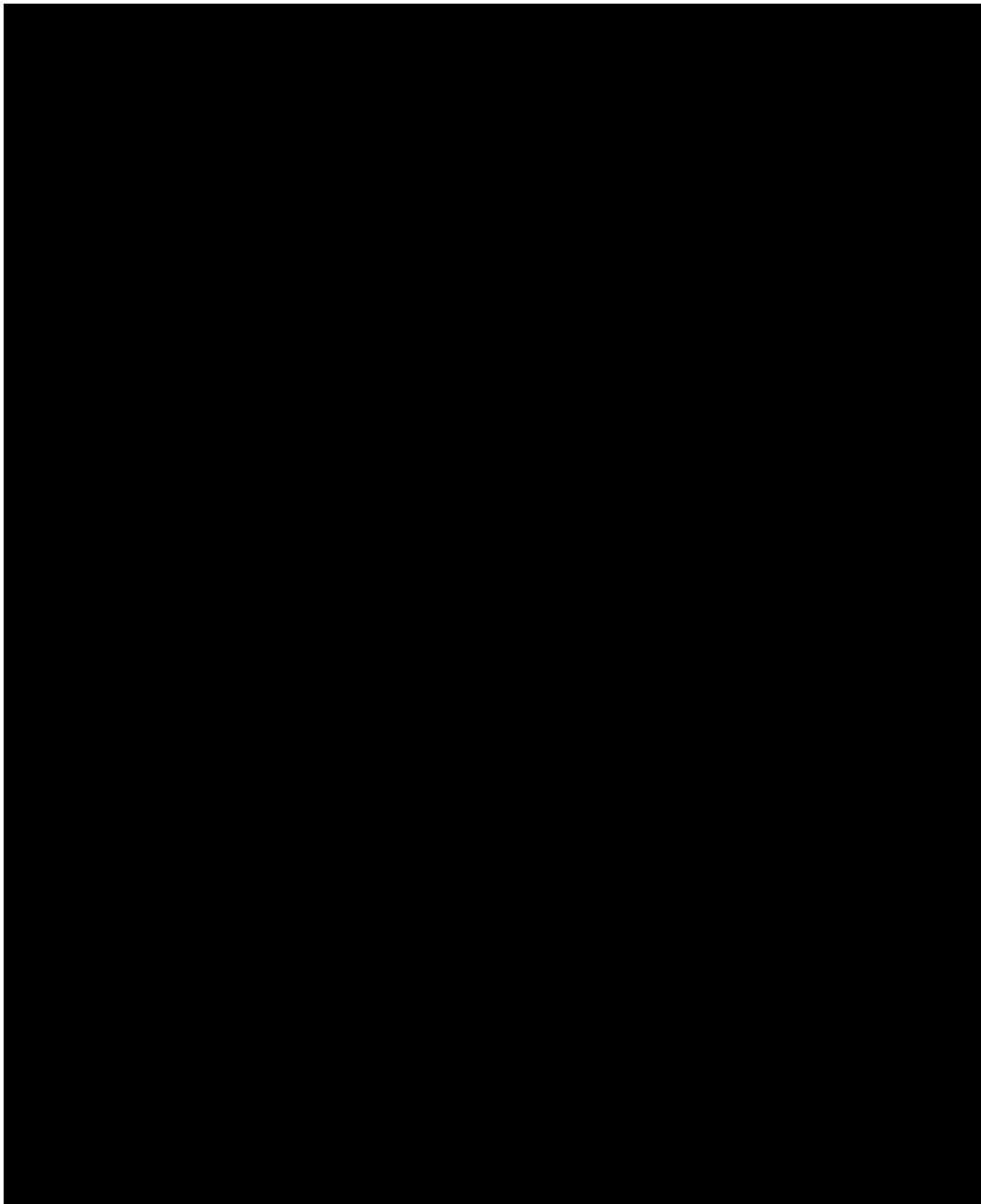
figura 67: **Vista da montagem da exposição.** Fonte:
[http://www.contemporaryartdaily.com/2013/09/when-at-
titudes-become-form-at-kunsthalle-bern-1969/](http://www.contemporaryartdaily.com/2013/09/when-attitudes-become-form-at-kunsthalle-bern-1969/)

figura 68: Walter de Maria. **Arte por Telefone** (1969).
Fonte: [http://www.contemporaryartdaily.com/2013/09/
when-attitudes-become-form-at-kunsthalle-bern-1969/](http://www.contemporaryartdaily.com/2013/09/when-attitudes-become-form-at-kunsthalle-bern-1969/)

figura 69: Artur Barrio. **Trouxas Ensanguentadas** (1970).

Fonte: <http://doobjetoparaomundo.org.br/artista/artur-barrio/>

figura 70: Cildo Meireles. **Tiradentes: Totem Monumento ao Preso Político (1970).** Fonte: https://www.google.com.br/search?q=monumento+tiradentes+cildo+meireles&espv=2&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwj10quh1a7TAhWJiJAKHaefAS0Q_AUI-BigB&biw=1600&bih=770#imgrc=Ye2xBRai5z8gdM:



Aparentemente *museus utópicos e curadorias poéticas* apontam para dois problemas distintos. O primeiro parece sugerir um elogio, o museu como o espaço ideal onde tudo é bom, ou talvez, uma ofensa, o museu como algo ilusório, onde tudo é enganoso e vão. O segundo problema relacionado às exposições, talvez também seja um elogio às mostras, comparando-as às obras de arte, ou quem sabe, destina-se ao comentário ácido dirigido a curadores como Seth Siegelaub (1941 – 2013), Lucy Lippard (1937 –) ou Harald Szeemann (1933 – 2005), todos condenados por sua atuação excessivamente autoral. Museu e curadoria são conceitos interligados, a curadoria existe em função do museu e

sua transformação se relaciona com a aceitação ou negação das instituições. Nesta pesquisa optou-se pela análise do museu e da curadoria a partir da obra de arte, outro elemento nesta tríade. Ao propor “museus utópicos”, a base para esta utopia é a obra de arte. Da mesma maneira, “curadorias poéticas”, são curadorias que se aproximam da obra.

Museus utópicos e curadorias poéticas, entretanto, não são sinônimos, dizem respeito a problemas distintos. Um se relaciona com a instituição, bem mais que o edifício, outro se refere às formas de organização e exposição das obras, e isso não é pouca coisa. Entretanto, quando atravessados pelo pensamento poético adicionam outra camada a suas complexidades. Ao se aproximarem das obras, o museu e a curadoria, se lançam a um processo de revisão de si, pela crítica que a obra desfere sobre esses conceitos. São conceitos que se entrelaçam pelo que guardam e organizam, que se transformam pela obra de arte.

A produção poética é o ponto fulcral de uma rede emaranhada de questões. Não obstante, não se refere a toda e qualquer obra, mas de um grupo específico de obras que solicitam uma transformação das relações de circulação e pertencimento. Obras que trazem em sua constituição componentes fortemente utópicos, que solicitam outros *topos* para sua existência, lugares

ainda não inventados, não mais os espaços para a eternidade e o tempo suspenso.

Desde já, museu e curadoria são compreendidos, na pesquisa, são transpassados pelo pensamento poético, cuja eficácia teórica é descentralizadora e desestruturante. A projeção de um museu depois da aura, parece prefigurar um idealismo impalpável, desvinculado de qualquer existência real, entretanto, trata-se do contrário, de buscar uma realidade que supere a ideologia já posta, que possa existir fora da crença e violência que estruturam a arquitetura conceitual do museu tradicional. Trata-se de um museu utópico, não por ser impossível, mas por não ser aqui, não ser agora, mas um lugar que se projeta para outro espaço e outro tempo.

23

A curadoria se aproxima da obra de arte, não para que esta seja submissa, mas a partir da incorporação de suas estratégias na própria constituição das mostras. Algumas práticas da curadoria não se furtam à reflexão sobre seus processos e o sistema em que se inserem. A curadoria se coaduna com o que expõe, busca alternativas para as relações entre sua realidade e a da obra. Da mesma maneira, almeja outras conexões com os espaços institucionalizados da arte e sua herança em locais de exposição. A curadoria como campo independente, como área autônoma,

nasce com a crítica institucional, com o questionamento dos limites da obra de arte, com a tensão sobre as fronteiras do museu, nas décadas de 1960 e 70. Apesar de hoje, ainda se alinhar com a comércio ou o espetáculo, a curadoria nasce em um campo ampliado, no qual a própria obra se inseria.

A curadoria e o museu se transformam pela obra que não se submeteu às determinações das instituições da arte ao longo de sua história recente, em um processo longe de ser tranquilo ou recíproco. As tensões entre as obras críticas, os espaços de exposição ou as mostras de arte resultam na transformação de todos os envolvidos. A obra não mais ocupava o espaço de exposição, ou se organizava entre suas paredes, mas impunha, em um jogo de forças políticas, uma nova realidade para sua própria existência. O museu e a curadoria são tomados como problemas pela obra de arte, e sobre eles são realizados os procedimentos poéticos, tais como ressignificação, fragmentação, ficcionalização etc.



figura 01
INKhUK de Moscou
(1920)

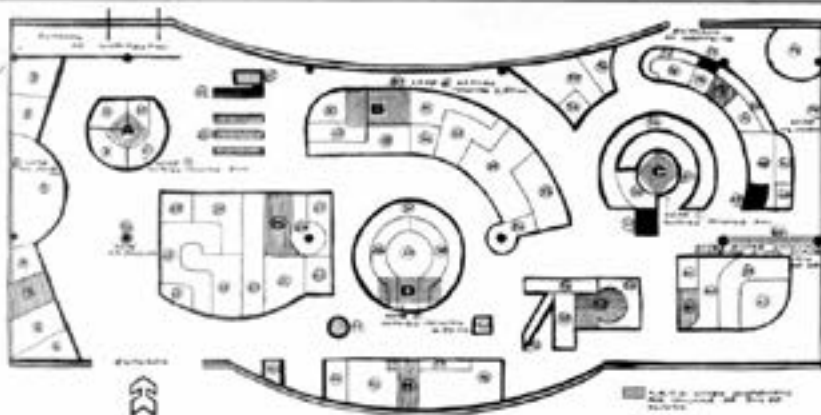


figura 02
Wassily Kandinsky e outros
membros do INKhUK, Moscou
(1920)



figura 03

VI Jovem Arte Contemporânea, 1972, MAC USP.



OUTUBRO

VIGIÂNCIA			JOSÉANA			
14	16	17	18	19	19	20
EXIBIÇÃO DE ARTES DOS SETE 13.00. PERMANENTE - 2 das 18 às 20.00.	PROFESSOR MONTANARI das 18 às 19.00.	PROFESSOR MONTANARI das 19 às 20.00. SERIADA LINA TRAMERIN das 20 às 21.00.	PROFESSOR MONTANARI das 18 às 19.00.	PROFESSOR MONTANARI - das 18 às 19.00. APRESENTAÇÃO DE PROPOSTAS - das 19 às 21.00. VERIFICAÇÃO DE OCUPAÇÃO E RESERVAS COMO LAPIDADA DE ARTES - das 20 às 22.00.	PROFESSOR MONTANARI das 18 às 19.00. PERMANENTE - 2 das 19 às 20.00.	PROFESSOR MONTANARI das 18 às 19.00. PERMANENTE - 2 das 19 às 20.00.
21	23	24	25	26	27	28
PROFESSOR MONTANARI das 18 às 19.00.	PROFESSOR MONTANARI das 18 às 19.00.	PROFESSOR MONTANARI das 18 às 19.00. SERIADA LINA TRAMERIN das 19 às 20.00. APRESENTAÇÃO DE PROPOSTAS das 20 às 22.00. VERIFICAÇÃO DE OCUPAÇÃO	APRESENTAÇÃO DE PROPOSTAS das 18 às 20.00.	EXIBIÇÃO PÚBLICA DE PROPOSTAS das 19 às 22.00.	EXIBIÇÃO PÚBLICA DE PROPOSTAS das 19 às 22.00.	APRESENTAÇÃO DE VERBAS DE PROPOSTAS a partir das 18.00. EXIBIÇÃO PÚBLICA

6ª EXPOSIÇÃO JOVEM ARTE CONTEMPORÂNEA

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA
DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

14 A 28 DE OUTUBRO DE 1972

PARQUE IBIRAPUERA

SÃO PAULO

BRASIL



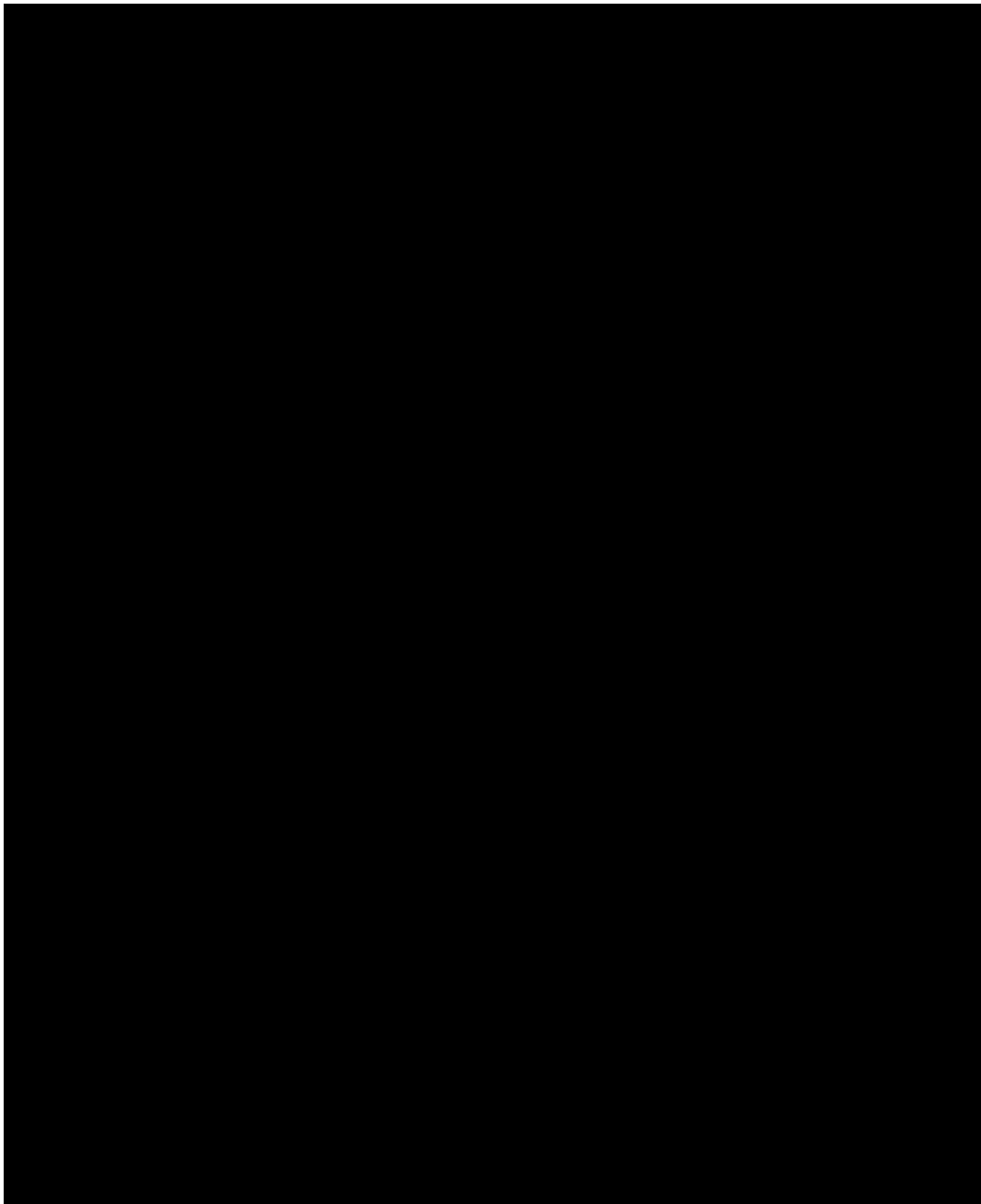
figura 05

VI Jovem Arte Contemporânea: Execução da obra da Janis Kounellis. Montagem do lote 26 (1972).

figura 04

Cartaz da VI JAC, incluindo o calendário e a planta do museu com a distribuição em lotes. Arquivo MAC USP.





**3.1. Espaços de
experimentação,
debate, diver-
são, compras ...
e arte também**

O museu faz com que o espaço e o tempo se dobre em um processo incessante de reconstrução de si. Diversos projetos de museu coexistem com o que entendemos como o museu tradicional. A necessidade de transformação dos conceitos e práticas do museu advém das transformações da sociedade e das atuais discussões das ciências humanas, uma revisão impulsionada, em parte, pela mudança do conceito de arte, mas, sobretudo, pela transformação dos conceitos de sujeito, comunidade, história e política. O museu se desloca de sua acepção comum para a compreensão que abrange as discussões do século XX e XXI, como as lutas raciais, o feminismo ou o pós-colonialismo.

No início do século XX, ainda nas vanguardas europeias, foram feitos alguns experimentos de transformação da realidade do museu. Entre 1921 e 1926 artistas engajados na fusão dos processos poéticos e políticos da revolução russa participam da construção de uma experimentação sobre as funções sociais dos museus, o Instituto de Cultura Artística – INKHUK (*Institut khudójestvennoi kultúry*). Neste período, em Moscou e Petrogrado, os museus foram ressignificados, tanto por seu acervo, contemplando obras modernas e contemporâneas, quanto por seu funcionamento, se abrindo para processos educativos e artísticos. Funcionavam como laboratórios/ateliês, que conciliavam arte, cultura e ciências em um programa experimental. Eram professores deste projeto Aleksandr Ródtchenko (1891 – 1956), Vladímír Tátlin (1885 – 1956), Varvara Stepánova (1894 – 1958), Liubov Popova (1889 – 1924), Anton Piévsner (1884 – 1911), Nadiejda Udaltsova (1886 - 1961), Aleksandr Viesnin (1882–1950), Óssip Brik (1888-1945), Robert Falk (1886-1958) dentre outros. Como descreve Cristina Dunaeva “o INKHUK de Moscou está estreitamente ligado aos VKHUTEMAS (Estúdios Superiores Artístico-Técnicos – Výchie khudójestvienno-tekhnícheskie masterskie), um novo tipo de escola de artes, nascido em Moscou após a experiência dos SVOMAS (Estúdios Livres – Svobódnye masterskie)” (DUNAEVA, 2004, p. 278). Se destinavam à pesquisa e o ensino dos processos de criação, ligadas as transformações da

arte realizadas pelas vanguardas russas, e da teoria da arte. A metodologia de pesquisa, se baseava na “análise descritiva, histórica e classificatória dos fenômenos” (IDEM). As instituições russas tinham como objetivo o trabalho junto a uma nova forma de se relacionar com a obra de arte, determinado pelas características revolucionárias da própria obra. O museu, nesse caso, se aproxima da escola e do ateliê, se converte em um espaço de ensino e convivência, com troca de experiências e saberes.

A criação dessa instituição única de pesquisa científica é vista como a aparição de um novo tipo de criação artística, de uma nova estratégia artística. A criação espontânea é substituída pela arte-ciência, ou seja, por uma atividade de pesquisa específica, cujo objetivo é a elaboração de uma metodologia artística universal, pois vários pesquisadores revelam preocupação com a separação entre o fazer e o saber, o conhecer (IDEM).

35

Infelizmente esse experimento durou pouco, sendo descontinuado por demandas políticas, que tanto reverteram o funcionamento do museu, quanto a produção artística. Transformando a produção de imagens críticas em imagens panfletárias, os museus voltam aos seus usos convencionais. Decerto uma tentativa de conciliação entre as utopias políticas do período re-

volucionário russo e as utopias da arte, entretanto a política de estado, utopia distorcida – distopia –, fez com que a arte fracassasse.

O museu contemporâneo deseja se afastar da noção de templo (fortemente hierarquizada e teológica) e começa a dialogar com as noções de fórum e laboratório, conceitos próximos de uma compreensão democratizada das relações. Tanto um campo de experimentação para os artistas, como um espaço de debate, convivência e participação do público. Acima de tudo um local de encontros entre obras, artistas e o público. Sobre este assunto o curador e crítico brasileiro Walter Zanini (1925 – 2013) relata que

as críticas à estrutura deste museu receptáculo e de propósitos inventariais, comparável no seu elitismo ao de um júri intocável em suas decisões, redobram de intensidade depois de 1968. Reclamava-se um museu de mentalidade nova, de características menos introvertidas, que democratizasse através de uma abertura capaz de atender menos formalmente o artista e que ao mesmo tempo fosse mais dúctil em seus relacionamentos culturais com o público, sempre excessivamente dirigido e condicionado a uma política cultural. Por essa razão, os debates, quando do colóquio do Comitê Internacional des Musées d'Art Moderne (ICOM), realizado em Bruxelas em 1969, demonstrando uma

situação de amplitude internacional, polarizam-se em torno da dicotomia “museu templo”, museu “fórum”. (ZANINI in RAMOS, 2010, p.60).

As instituições respondem às demandas de uma parcela maior da sociedade, que requer mais inclusão e participação. Mas também a abertura à participação da própria obra. Diretor do Museu Moderno de Estocolmo por 15 anos (1958-73), Pontus Hultén (1924 – 2006) definiu o museu como um espaço elástico e aberto, recebendo uma pletora de atividades em seu interior: palestras, ciclos de filmes, concertos e debates (OBRIST, 2010, p.47). O curador suíço Hans Ulrich Obrist (1968 –) comenta que Alexander Dorner (1893 – 1957) afirmava que “museus devem ser usinas de energia, usinas geradoras dinâmicas, capazes de alterações espontâneas” (idem, p. 53)

37

Quando Zanini pensou o museu como laboratório, propõe uma aproximação entre o museu do presente, de arte moderna, e o tempo presente.

É a essencialidade dos museus: cuidar de objetos. Tradicionalmente, o museu apareceu no século XVIII (...) Mas no século XVIII, ele se desenvolveu como modelo de conservar, preservar, formar

coleções. O Museu de arte Moderna é a instituição mais recente. Ele é igual ao museu de arte antiga nesse aspecto, mas se diferencia por que tem um diálogo com a atualidade, essa presença, esse sentido do presente é o que ele tem que ter na sua substância mesmo. (ZANINI apud FREIRE, 2013, p. 34)

38

Diante dessas duas premissas, amplamente debatidas em seu contexto, seja por teóricos, historiadores, museólogos, curadores ou artistas, Zanini estabelece as bases para a arquitetura conceitual do MAC – Museu de Arte Contemporânea de São Paulo – e sua prática teórica e curatorial. Zanini é um de seus fundadores e também seu primeiro diretor. No período em que esteve à frente da instituição buscou a relação aberta e pungente entre o museu, a curadoria, a obra de arte e o público. Modificando tanto as especificidades do acervo, seja o conjunto de obras, as maneiras de catalogação, a forma das exposições e a própria dinâmica de funcionamento dos museus. Estas transformações se tornam enfáticas nas mostras com curadoria do próprio Zanini: *VI, VII e VIII JAC, Prospectiva 74* para citar algumas.

Incorporou obras de arte postal (arte correio ou mail art), videoarte, arte conceitual da mesma maneira que realizou expo-

sições pioneiras nessas vertentes. As exposições realizadas por Zanini eram permeadas pelo diálogo com os artistas e pela transformação das formas museológicas e curatoriais pelos processos artísticos. Cristina Freire faz uma análise da relação entre o MAC e os artistas a partir de suas estratégias:

Na reciprocidade entre a arte e vida desconstrói-se a autonomia do cubo branco para que o museu se torne o epicentro da subversão das normas rígidas, e das noções aceitas e naturalizadas em narrativas lineares excludentes. Mais do que objetos de arte isoladamente, interessam aqui as estratégias utilizadas naquele momento pelos artistas (FREIRE, 2013, p. 31).

39

Ponderando sobre as diversas estratégias de Zanini que democratizavam o acesso aos espaços de exposição. A construção de uma relação menos hierarquizada entre os artistas e a estrutura política do espaço de exposição, representada tanto pelas formas de acesso, pelo júri ou a curadoria. Estas questões se fizeram emblemáticas na exposição *VI JAC – Jovem Arte Contemporânea* (1972) –, em que os 1000m² do Museu foram loteados de forma irregular e os 84 lotes foram sorteados entre os artistas e grupos (fig. 04). “Espaços quadrados, circulares, curvos, ao lado de colunas, com pé-direito alto ou contornando as fachadas de grandes

janelas...” (ZANINI *In* OBRIST, 2010, p.188). Após o sorteio se iniciou um processo de negociação entre os participantes, que podiam trocar ou vender os lotes. Ninguém era excluído ou censurado, as atividades aconteciam regidas pela auto-gestão, pelos acordos e colaborações dos envolvidos. Como escreveu Zanini: “A distância dos salões burocráticos e seus obsoletos critérios de seleção e premiação” (ZANINI *In* FREIRE, 2013, p. 241).

40 A montagem, a exposição e as ações se estenderam por 15 dias. Toda a hierarquia do museu foi abolida, inclusive a separação entre artista e público. O diretor do museu e o curador não tinham qualquer controle sobre o que acontecia ou poderia acontecer na mostra. Com obras efêmeras ou performances, a própria realidade da exposição fugia de uma finalização, “a ênfase nessa exposição/manifestação era deslocada do objeto produzido para os processos de produção” (FREIRE, 2013, p. 42). A própria exposição se constituía como processo. Noções ligadas à arte tradicional, como qualidade, finalizabilidade ou mesmo legibilidade não estavam em questão. Mas Zanini relata que o artista grego Jannis Kounellis (1936-2017) solicitou que tocassem *Va pensiero* de Verdi ao piano durante a mostra (fig. 05). Entretanto a música ficava inaudível pelo excesso de barulho das conversas e das ferramentas em uso. Freire observa que a mudança que Zanini propõe está em estreita relação com a obra que expõe.

A transitoriedade dos meios e precariedade dos materiais utilizados, sobretudo, frente à realidade socioeconômica da América Latina, são alternativas críticas. Isto porque para alguns artistas no Brasil era necessário, neste momento, estabelecer a relação entre o valor econômico dos materiais utilizados e sua relação a círculos de privilégios. É constante também uma atitude crítica frente às instituições artísticas, assim como certas particularidades nas formas de circulação e distribuição da arte nas quais o correio tem papel privilegiado. (ibidem)

A exposição se converteu em um fórum de discussões, 41 frequentemente política, e um laboratório experimental. Tanto por seu caráter aberto, com a participação massiva do público, que tanto ajudava os artistas como respondia às provocações das obras. Mas também se configurava como uma possibilidade de reunião e debate no período da ditadura militar. Instaurava uma experiência política que divergia do controle social, pautada no diálogo e nas trocas.

O MAC incorporou em seu acervo e em sua estrutura a obra que lhe é crítica. Seja pelo uso de materiais precários, seja pela busca de um circuito alternativo. Sua incorporação pelo

acervo e sua exposição, modificaram a forma como a instituição funcionava, e conseqüentemente, sua relação com o público.

Ao público cabia tornar-se mais permeável às transformações, ao novo; para tanto, era necessária uma atitude menos conservadora e mais inventiva e atenta. Em suma, a condição passiva vivida no cotidiano daqueles anos difíceis não se reproduzirá no Museu (ibidem).

42 O museu, entretanto, não oscila apenas entre sua função aurática e usos críticos, artísticos ou revolucionários, mas, também, pela função comercial, ou seja, o museu como comércio e a obra como mercadoria. Esta função tem como objetivo prioritário a promoção do maior ajuntamento de pessoas nos espaços de exposição. O museu cheio, entretanto, não significa um museu vivo, ou um museu crítico.

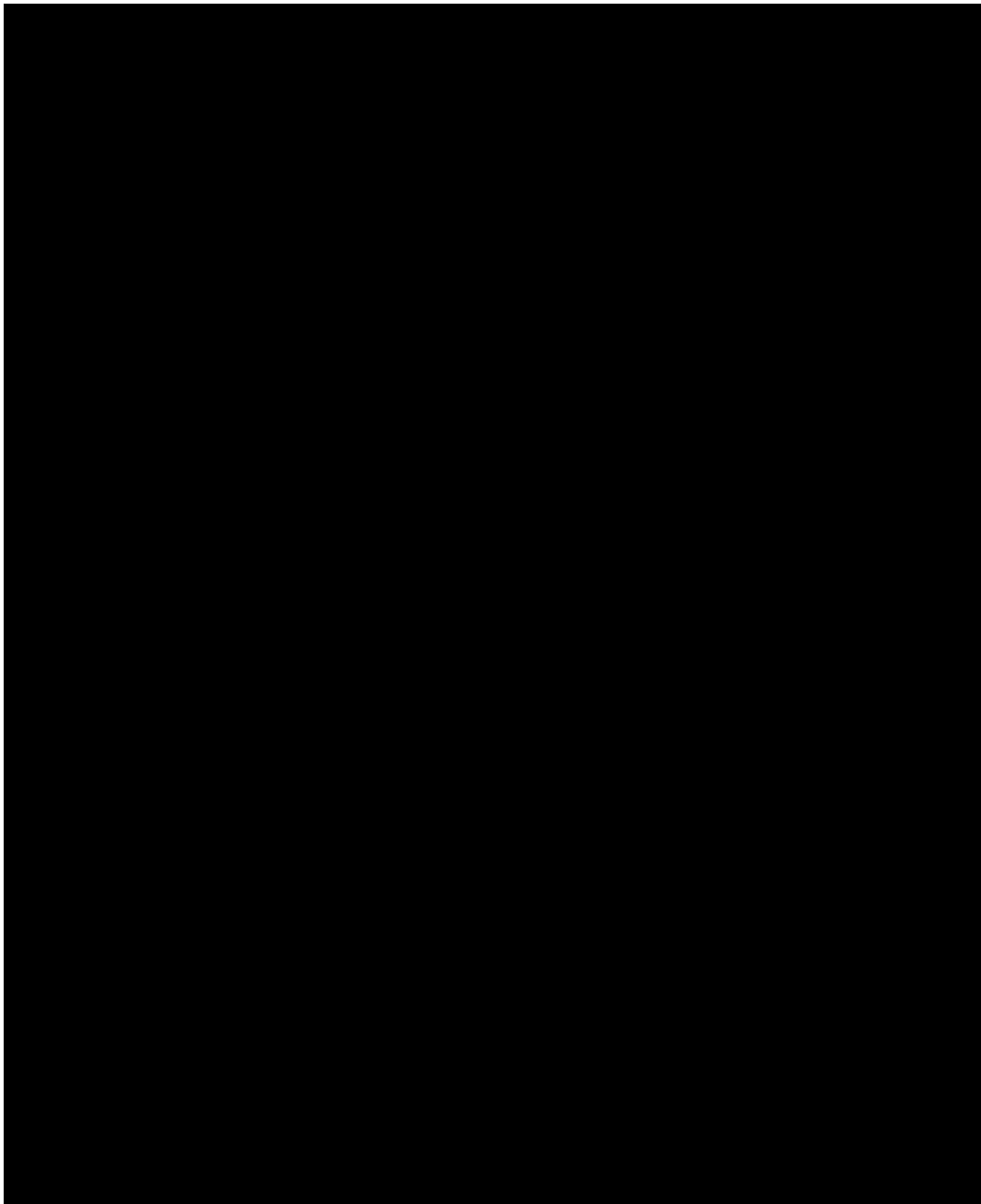
Como um contraponto à revisão do museu por correntes mais progressistas se impõem as determinações do mercado. Não apenas o mercado de arte, mas a espetacularização das experiências estéticas, o que o teórico da arte estadunidense Hal Foster (1955 –) chama de ‘economia da experiência’ (FOSTER, 2015, p. 27). Uma transformação na relação entre o público e

a obra, mediada pela necessidade de gerar visitas e promover mostras, regida pela ordem dos filmes estadunidenses, recebendo a sintomática classificação de *blockbusters*. Tanto a produção poética, quanto a crítica e educativa se veem revisadas pelas determinações do mercado de entretenimento. O museu se converte em um espaço de diversão para toda a família, com atividades lúdicas cujo objetivo é a transformação da complexa e inquietante experiência estética em uma pacífica atividade relaxante. “O espetáculo chegou para ficar, não vai embora enquanto houver capitalismo, e os museus são parte dele” (idem).

Foster vincula as exigências de mudanças na arquitetura física dos museus às demandas do mercado. Sua análise recai sobre a ampliação dos espaços de exposição a partir das requisições das obras minimalistas ou pós-minimalistas, como Carl André (1935 –) ou Richard Serra (1938 –). As quais forçam os espaços de museu a adquirir uma escala gigantesca para o abrigo da obra de arte. Em seguida os museus passam a se tornar uma coisa em si, um espaço que a obra tem que se adaptar. O museu está em exposição, a obra apenas oferece os elementos necessários para que a visita aconteça. A transformação da arquitetura dos museus parece oferecer uma revisão às suas determinações oriundas do século XVIII, entretanto, logo retoma seu caráter impositivo à obra. “Museus assim demandam tanto do nosso interesse visual

que acabam por ser, eles próprios, a obra dominante em exposição, ofuscando a arte que foram concebidos para exibir.” (idem). Foster compara a construção de novos museus à construção de catedrais medievais, vinculada tanto à monumentalidade das edificações, quanto aos territórios de peregrinações. A aura se converte em fetiche.

Novas instituições são construídas em diversos lugares, incluindo filiais de museus famosos, como o Museu Guggenheim. Entretanto, existe uma profunda desigualdade sobre os lugares onde eles são construídos. A criação dos espaços de exposição está vinculada à centralidade econômica, da mesma maneira que sua escassez é determinada por razões políticas excludentes. De certo, pensar o museu acontece quando existe a possibilidade de se relacionar com o museu, de se atuar nos mecanismos e estruturas do mesmo ou dos sistemas da arte.



3.2. Algumas questões so- bre a Cura- doria

Curadoria é uma palavra que atualmente sofre de uma diluição de sentido ocasionada pelo seu uso em demasia, um tipo de apagamento pelo excesso. Diversas áreas tomaram a nomenclatura para designar funções ligadas à seleção, escolha, pesquisa e/ou exposição. Em parte, este uso advém de um contexto específico da produção simbólica, um crescimento exponencial da quantidade de informação disponível.

A tendência atual da ideia de curadoria tem origem numa característica da vida moderna que é impossível ignorar: a proliferação e reprodução de ideias, dos dados puros, das informações processadas, das imagens, do conhecimento disciplinar e dos produtos materiais que estamos testemunhando hoje

em dia (OBRIST, 2014, p.37).

Em um período de exacerbação da produção de informação, o foco da construção de sentido recai sobre a seleção, organização e exposição. De maneira que o/a curadora, o/a arquivista, o/a buscadora etc., são funções cada vez mais presentes em situações corriqueiras.

50 Mesmo se entendida estritamente ligada às artes visuais, sua acepção e abrangência sofrem com a indefinição oriunda da relação com o conceito de arte, com a realidade dos museus, ou mesmo, com as variadas práticas curatoriais. Esta atividade complexa em excesso, nomeia um conjunto significativamente extenso de práticas. De maneira que a ação de selecionar e a construção de sentido pela relação entre os elementos podem ser usados para proporcionar um ponto de partida para a compreensão do conceito, da mesma maneira que um procedimento para sua análise.

Atualmente nas artes visuais, a palavra está fortemente ligada à concepção e organização de exposições. Como analisa Obrist “a ideia de curadoria passou a ser cada vez mais associa-

da ao ritual da cultura moderna que chamamos de exposição” (OBRIST, 2014, p.39). O curador é responsável pelo projeto geral da mostra, tendo em vista a coerência de sua estrutura conceitual e sua configuração formal. Tem diferentes níveis de abrangência, podendo incluir a seleção de obras, a escolha da disposição das mesmas no espaço/ tempo de exposição, a seleção das cores das paredes, a inclusão de aspectos cenográficos, inserção de textos, a iluminação, o plano de divulgação, a organização de seminários e eventos paralelos à mostra, confecção do catálogo etc. Adrian George analisa que “o curador é provavelmente melhor entendido como um selecionador e intérprete do trabalhos de arte para uma exposição; no entanto, incorpora agora o papel de produtor, comissionário, planejador de exposição, educador, gerente e organizador” (GEORGE, 2015, p.2).

51

Trata-se de uma função que exige pesquisa e criação a partir do diálogo e da articulação com diversas áreas: os artistas, os educadores, os técnicos, os administradores da instituição etc. Como se refere à criação de eventos públicos, o/a curadora se relaciona diretamente com a comunidade. “Félix Féneon descreveu o papel do curador como o de um catalizador, uma ponte entre a arte e o público” (OBRIST, 2010, p. 130). Ou seja, estabelece uma ligação entre o interior das instituições (acervos) e o exterior (público, cidade, comunidade). Mas também, realizar uma leitura

específica sobre a produção de um artista ou grupo enquanto ela ainda acontece, o que pode ser entendido como um processo inverso: trazer o que está fora para dentro da instituição. Tanto pode oferecer uma interpretação sobre a história da arte, como criar eventos que farão parte da história da arte.

Apesar de uma significativa história recente e a possibilidade de compreensão da curadoria por diversos períodos, a nomenclatura nunca é completamente clara. O que faz com que se apele para os ecos românticos do sentido etimológico da palavra, do latim, *curare*. Cujos significado pode ser entendido como ‘cuidar de’. Um apelo para uma compreensão eminentemente positiva, ‘o curador é aquele que cuida’ (como um pai amoroso). A origem do termo está ligada aos funcionários públicos no império romano, que supervisionavam as obras públicas. Também se referia aos padres medievais que cuidavam das almas de seu rebanho. Ao longo da história a palavra se mantém em diferentes contextos até chegar aos museus. Obrist comenta que:

Diferentes tipos de cuidado surgiram da raiz dessa palavra no decorrer dos séculos, mas o trabalho do curador contemporâneo continua surpreendentemente perto do sentido de *curare* de cultivar, cuidar, podar e tentar ajudar as pessoas e seus contextos compartilhados a se desenvolver (OBRIST, 2014, 38)

Seguindo o sentido dicionarizado, se percebe que o uso jurídico do termo é menos romântico, designa aquele que tem a tutela de alguém, que responde por pessoas incapazes, orienta e administra seus bens. O curador, segundo o dicionário eletrônico Houaiss, é aquele que cuida dos “impossibilitados de fazê-lo, como órfãos menores, doentes mentais, toxicômanos, ausentes, incapazes, massas falidas, resíduos de pessoa física ou jurídica” (HOUAISS, verbete curador). As aproximações entre o sentido atual do termo nas artes visuais nunca oblitera por completo um resquício semântico incômodo, que a obra de arte, o artista ou o público estão doentes ou incapazes de responder por si próprios. Se a metáfora para o museu, como sugere o artista francês Daniel Buren (1938 –), é o asilo, parece conveniente que o curador se responsabilize pelos doentes e incapazes.

53

Por esta leitura, Buren ataca enfaticamente o protagonismo do curador no cenário artístico a partir da década de 1960. Para ele, as exposições passam a ser compreendidas sob a assinatura de seu autor, cuja força criativa se sobrepõe à dos artistas. A obra, dessa maneira, se apresenta como um elemento que compõem uma obra maior, a própria exposição.

Este discurso passa pela eliminação da obra do artista do centro de interesse pela multiplicação heteróclita dos expositores, o que só pode desempenhar um papel em prol da “obra” do curador, que não se sentirá mal após ter manipulado o conjunto em seu próprio proveito, unificando os contrários e reduzindo os conflitos, a se fazer ouvir em detrimento de todos os outros, acima da incoerência, umas em relação às outras, as obras apresentadas são dessa maneira uma odiosa “cacofonia” visual. O único elo possível reside no discurso e na manipulação do curador (BUREN, 2001, p. 151)

54

O curador se converte no arconte derridiano, uma figura ambígua, cuja aparência aponta para a manutenção de uma ordem superior, alguém que se responsabiliza pelas obras, mas que suas práticas e estruturas se revelam essencialmente autoritárias. Em uma leitura dicotômica, o curador se coloca como um protetor e ou um algoz. Por um lado, evoca a figura messiânica do colecionador benjaminiano, que salva os objetos ordinários do esquecimento, no caso as obras de arte. Mas também como uma figura que enclausura a obra em suas redes, ao mesmo tempo que guarda a interpreta e expõe a parte conveniente para que aquele discurso pareça coerente. Mais que isso, a sua atividade de seleção, interpretação e exposição se tornam mais importante do

que aquilo que é exposto.

Não muito distante das críticas de Daniel Buren, diversos autores citam um conjunto de curadorias, ao mesmo tempo abrangentes e anônimas, realizadas de forma amadorística ou mesmo contendo diversos equívocos conceituais, estéticos etc. Obrist comenta em tom de alerta: “por volta de 1980 muitas exposições temáticas corriam o risco de serem vistas dessa maneira: o curador como uma figura predominante ou autor que usa a arte para ilustrar sua própria teoria” (OBRIST, 2014, p.47). O curador brasileiro Tadeu Chiarelli (1956 –) analisa que “com o processo de espetacularização desses eventos, a figura do curador, convidado a concebê-la e a organizá-lo, foi aos poucos ganhando destaque, em alguns casos chegando a ofuscar as obras e os artistas participantes das mostras. A partir daí, a ‘grife’ do curador tornou-se, em muitos casos, mais comentada do que propriamente as obras exibidas (CHIARELLI, 2008, p.13). O crítico e curador paulistano reúne esse conjunto de curadores sob o estrato de “curadores aventureiros”. Sua análise prossegue com a contextualização imediata, no tempo e no espaço, quando afirma que “no Brasil e no exterior, assiste-se até hoje ao crescimento desse pseudoprofissional que, por meio de atitudes irresponsáveis, acaba por desprestigiar as funções de um verdadeiro curador” (idem).

Essas experiências sem nome, sem autores, cujas obras e artistas muitas vezes são absolutamente irrelevantes, fazem parte do grande caldo amorfo que dificultam a própria compreensão do conceito de curadoria. Mesmo sem nunca serem nomeadas especificamente, essas exposições são rapidamente preenchidas pelos equivalentes regionais ou temporais dos leitores. Nesses casos, já não se trata da autoridade ou do autoritarismo dos curadores, mas da aproximação com o espetáculo. De maneira que a curadoria ofusca a obra como decoração, cenografia ou como em um show televisivo. Não se trata do trabalho de uma artista, muito menos de uma aproximação das obras de arte, mas de promover o fechamento da possibilidade de se construir sentidos pela curadoria, e conseqüentemente pelo conjunto de obras. Seja pela falta de relação entre as obras, pela imposição de um sentido único, a voz do curador, nesses casos, se eleva sobre as demais.

56

Muito desta confusão advêm da transformação do conceito de curadoria no século XX, pois houve um alargamento de sua abrangência, uma multiplicação de suas formas de atuação e conseqüentemente uma ampliação de sua importância no sistema das artes. Antes ligado exclusivamente a um acervo, o curador era responsável tão-somente por realizar as funções que mantinham o próprio museu. A saber, preservação e ampliação do acervo, contribuição para a pesquisa e divulgação das obras. Vin-

culado a uma instituição, geralmente tratava-se de um historiador da arte, cujo trabalho se focava em um conjunto específico de obras. Este agrupamento se encontrava em constante transformação, seja pelo desgaste do tempo, pelas mudanças da história da arte, aquisição e perda de obras ou qualquer outro motivo. O curador mediava esse processo, operando em funções próximas do museólogo e do conservador. Esta forma de atuação precede a invenção dos museus modernos, existindo em coleções particulares, gabinetes de curiosidades etc. Mas também se mantém ainda hoje, cada qual com sua especificidade, em grandes acervos de arte, museus de ciências, arqueologia, história dentre outros.

No final da década de 1960 surge a figura do/da curadora independente. Desvinculada de instituições e acervos restritos, a curadoria passa a se dirigir à criação e divulgação de exposição em um processo mais autônomo e experimental. Marca uma importante transformação que se conecta à mudança do conceito de arte, pois a curadoria e a obra se desvinculam da relação estritamente institucional. A obra passa a operar em outros processos, optando por relações abertas e dinâmicas, materiais precários, flertando com sua efemeridade ou desmaterialização do objeto. De maneira que passa a exigir novas formas de relação com o público, com o espaço expositivo, a conservação e a comercialização. A curadoria, nesse sentido, se transforma em

função da nova realidade da obra.

As galerias ocupam um lugar de destaque nesta mudança, pois se confirmavam como um espaço de experimentação que os museus, mais tradicionais não possibilitavam. Obrist analisa que “nos anos 1960 e sobretudo, nos anos 70, a Kunsthalle [galeria de arte] europeia foi definida como uma espécie de laboratório, onde era possível experimentar, sem a pressão de sucesso de público e de milhares de quilômetros quadrados a ocupar” (OBRIST, 2010, p. 30). O curador independente trabalhava tanto para museus, como para galerias. Szeemann analisa que “como a Kunsthalle não tinha coleção permanente, era mais um laboratório que um memorial coletivo” (SZEEMANN in OBRIST, 2010, p.106). Aquilo que seria um problema, a princípio, se tornou uma possibilidade de experimentação mais radical.

A diferença entre a curadoria ligada a um acervo e a independente faz crescer uma indefinição com relação à própria abrangência do conceito, uma vez que parece denominar práticas que se colocam em rotas de afastamento. Pode-se supor que a prática independente se distancia das antigas classificações e compreensões de ordem ou história, passam a dialogar com a obra de arte, com o pensamento atual e urgente da arte e da sociedade. A curadoria ligada a um acervo, entretanto, se transfor-

ma de maneira significativa no último século, reflexo, em parte, da prática dos curadores independentes. Apesar de manter suas funções institucionais, opera muito próximo aos independentes, sobretudo no que tange às exposições. Apesar de sugerir uma ambiguidade, estas duas práticas se unem por muito mais que o nome.

Se existe uma dificuldade para a nomeação da curadoria, sua história se torna igualmente complexa. Obrist intitula seu livro de “Uma Breve História da Curadoria”, no qual faz entrevistas com diversos curadores das décadas de 1960 e 70. Esta opção de recorte e a denominação restrita aponta para uma compreensão do surgimento da curadoria como área autônoma. Já Alexandre Dias Ramos opta por verificar a abrangência da curadoria em diversos momentos históricos, como uma figura, que, por mais que não se assumisse como tal, estava presente ao longo da história da arte, o que ele chama de ‘Ofício do Curador’. No que se refere à história da curadoria é constante a insistência historicista, que vê a figura do curador ligada a diversas práticas e contextos, e sua transformação nas décadas de 1960 e 70. De maneira que se prefigura tanto uma compreensão de sua abrangência como uma afirmação sobre as especificidades da área em determinado contexto. Todavia, torna-se necessário uma tomada de posição sobre a sua compreensão, mesmo porque o historicismo nem

sempre corrobora para a compreensão das rupturas promovidas pelo pensamento artístico no século XX. Ou seja, assumir uma compreensão da história da arte, que não seja só o seu entendimento cronológico, que liga o passado ao presente por uma cadeia contínua de acontecimentos. Mas uma análise que não se furte à compreensão das rupturas da história da arte, das discontinuidades e os saltos. Como analisa Rosalind Krauss (1941 –):

O historicismo atua sobre o novo e o diferente para diminuir a novidade e mitigar a diferença. A evocação do modelo da evolução permite uma modificação em nossa experiência, de modo que o homem de agora pode ser aceito como diferente da criança que foi por ser visto simultaneamente como sendo o mesmo, através da ação imperceptível do telos. Ademais, nos confortamos com essa percepção de similitude, com essa estratégia para reduzir tudo que nos é estranho, tanto no tempo como no espaço, àquilo que já conhecemos e somos (KRAUSS, 2008, p. 128).

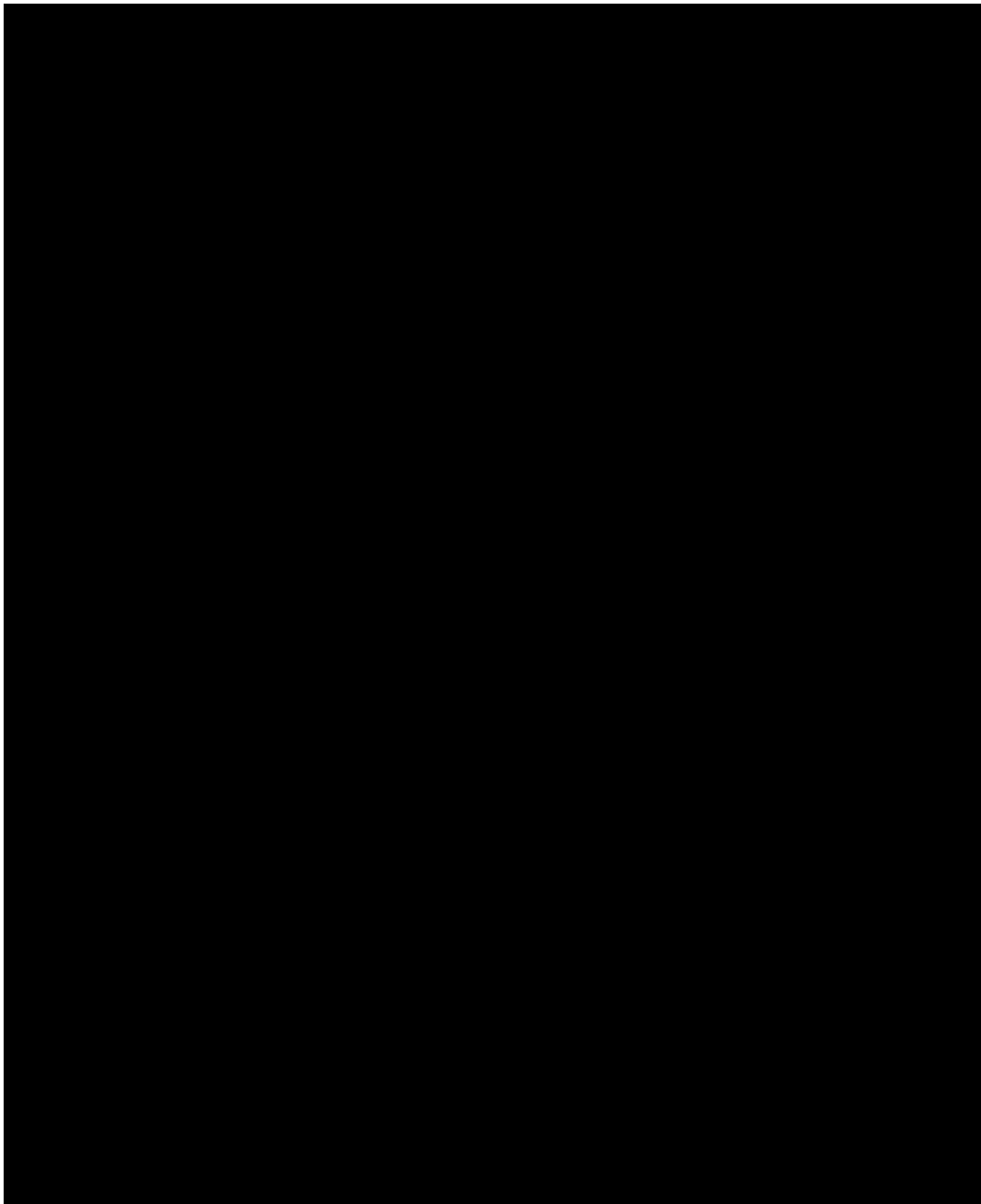
De certo a curadoria não cura os doentes, nem mesmo os acolhe e protege, a arte não é uma moléstia. Tão pouco a curadoria serve ao museu, ou aos desígnios da sociedade. Nem enciclopédica, muito menos uma coleção de artefatos. Aproxima-se, sempre de forma problemática, da obra de arte. Mas, acima de

tudo, deve assumir-se que ela se transforma de maneira radical, juntamente com a arte e as transformações sociais. Escrever a breve história a partir de curadores de 1960 e 70, é a opção por uma compreensão muito específica de curadoria, nascida no século XX, que se distancia de sua função histórica, que se afasta de seus ecos românticos e se compromete com um programa político e estético.

A nova realidade das obras e das curadorias solicitam uma transformação nos acervos e funcionamento dos museus. “Imaginava-se assim um museu não tão somente órgão receptor de obras e capaz de engendrar estímulos pelo que expunha em seu espaço ascético, mas como instituição capaz de compartilhar ideias artísticas (ZANINI, 2013, p.130). A atuação de Walter Zanini, como diretor de museu e como curador, é fundamental para se entender esta síntese. Szeemann atuava dentro e fora das instituições oficiais: “eu queria organizar exposições, mas dependia de instituições para mostra-las. Foi por isso frequentemente voltei para espaços de exposição não tradicionais” (SZEE-MANN *in* OBRIST, 2010, p. 24-25).

A compreensão da curadoria não se constrói como uma linha reta, nem histórica, nem espacial. A relação entre seu significado, construído historicamente e seus usos atuais, se enre-

dam por ramificações que multiplicam suas áreas de atuação, mas também apontam para sua crise. De maneira que qualquer concepção de curadoria deve ser entendida por sua multiplicidade, bem mais que por uma ambiguidade. Para além da compreensão que exalta a figura do curador ou das incisivas críticas, a curadoria abre possibilidades de relação entre a obra de arte, o artista e as exposições, elas próprias entendidas de acordo com as metodologias, processos ou estratégias condizentes com seu objetivo político ou ideológico. Muito mais que um conjunto fechado de práticas abusivas ou libertárias, curadoria é construção.



3.3. Curadoria, crítica e his- tória da arte

Por um lado, a curadoria é formatada pela realidade do museu, por outro, pela obra de arte. Entretanto esta relação não se satisfaz em um sistema binário, pois a curadoria ganha cada vez mais autonomia. Passa a se afirmar como um campo de conhecimento que se transforma em relação a sua própria história. Também se somam a esta constelação de problemas, a história da arte como disciplina, cada vez mais afastada da história geral, se estabelece como uma narrativa com problemas oriundos das especificidades de seu objeto de análise, a obra de arte. Trata-se de um campo específico, entretanto que ganha forma pela relação com outros campos, em um processo de definição relacional. Tanto deve ser entendida criticamente, como a construção crítica

de si.

A indefinição da nomenclatura, da história, mesmo os limites da prática curatorial não são pontos de acomodação. Lugares que, pela sua ausência de regras ou de um sistema universal, retiram a responsabilidade daqueles que o ocupam. Pelo contrário, a curadoria é afirmação, tanto de sua compreensão, quando da interpretação de sua própria história. Mesmo que uma afirmação aberta, porosa ou relacional, a prática curatorial é uma tomada de partido. Nesse sentido se alinha com a crítica e com a história da arte.

68

Para Barthes a crítica não se configura como uma “homenagem” ao passado, mas uma construção da inteligência do nosso tempo (BARTHES: 1982 p.163). Tem o propósito de atualizar a relação com a obra, ajustar sua compreensão sob os recursos de linguagem de cada época. Barthes se afasta da investigação dos sentidos ocultos, e se aproxima da construção de sentidos novos, uma novidade que acontece pelo encontro da obra com o leitor contemporâneo. A crítica não mais é pensada em função da relação verdadeiro/falso, mas por sua validade, “constituindo um sistema coerente de signos” (BARTHES, 1982. P. 161). A crítica se coloca à prova na fricção entre o passado e o presente, não mais se dirige ao pretérito somente, buscando reconstruí-lo

pelos seus ecos, mas ao tempo atual, passa a ser uma construção e não mais uma descoberta.

O ensaísta alemão Theodor Adorno (1903 – 1969) analisa a crítica a partir da relação entre a forma e o conteúdo, e pergunta: “como seria possível, afinal, falar do estético de modo não estético, sem qualquer proximidade com o objeto, e não sucumbir à vulgaridade intelectual nem desviar do próprio assunto?” (ADORNO, 2012: p. 18). Na reflexão que faz, Adorno propõe ‘o ensaio como forma’, uma alternativa para a burocrática, inexpressiva e pouco crítica escrita acadêmica. Em um ensaio sobre o ensaio aproxima a escrita crítica do próprio objeto analisado, no caso o conhecimento e a cultura do início do século XX. Para tanto reconhece o princípio de montagem, em voga na poesia, no cinema, no teatro, nas colagens e fotomontagens, como um princípio já participante dos processos críticos em Benjamin ou Lukács. “O Ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada (...) A Descontinuidade é essencial ao ensaio; seu assunto é sempre um conflito em suspenso (ADORNO, 2012, p. 35).

69

Adorno conclui que o ensaio é mais dialético que a dialética quando esta discorre sobre si mesma (idem, p. 39). Isso porque o ensaio é o princípio dialético aplicado a forma da escrita,

da mesma maneira que Eisenstein reconhece que a montagem intelectual no cinema é o princípio dialético aplicado às imagens. As ideias não se encontram fechadas ou já dadas, mas são construídas pelo leitor. A busca pelo máximo de exatidão é substituída pelo máximo de abertura sem se diluir. Adorno se aproxima, não sem consciência, do conceito de crítica proposto por Charles Baudelaire (1821 – 1876): “O pensamento não é poupado pela rebelião baudelaireana da poesia contra a natureza enquanto reserva social” (Idem, p. 40).

70 Baudelaire escreve que a crítica de arte deve ser divertida, poética, política e apaixonada. A crítica é também uma manifestação da inteligência e sensibilidade do crítico, não uma mensuração das qualidades da obra, como se isso fosse possível. “Como um belo quadro é a natureza refletida por um artista – aquela que seja esse quadro refletido por um espírito inteligente e sensível. Dessa forma, a melhor apreciação de um quadro poderá ser um soneto ou uma elegia” (BAUDELAIRE, 1988, p.20). Os problemas estéticos manifestos na obra se revertem nos problemas da própria crítica, em uma compreensão que unifica a função do leitor (crítico) com a do artista. A crítica para Baudelaire, gera problemas estéticos, não somente fala deles. Esta não se encerra em si mesma, nem enclausura a obra de arte em suas tramas, mas, assim como a obra, descortina novos horizontes. A com-

plexidade não se simplifica em um discurso liso e facilitador, mas prossegue em uma análise igualmente complexa.

Benjamin, em sua pesquisa sobre o conceito de crítica de arte no romantismo alemão, identifica um princípio similar a compreensão de Baudelaire. Para os românticos alemães, “a crítica é muito menos o julgamento de uma obra do que o método de seu acabamento” (BENJAMIN, 2002, p. 75). O que se desdobra em uma inevitável compreensão da crítica enquanto poética:

‘A poesia só pode ser criticada pela poesia. Um Juízo de arte que não é ao mesmo tempo uma obra de arte (...) não possui nenhum direito de cidadania no reino da arte.’ ‘Essa crítica poética (...) exporá novamente a exposição, desejará formar ainda uma vez o já formado (...), irá completar a obra, rejuvenescê-la, configurá-la novamente’ (Idem).

71

A relação entre crítica e obra de arte se origina na concepção da incompletude da obra, apenas o incompleto pode se igualar ao mesmo. Uma vez que a completude pode ser apenas desfrutada, o incompleto pode ser compreendido. Entretanto, a incompletude não é um valor negativo, como o positivismo nos faz acreditar. O caráter incompleto descortina a ampla prolifera-

ção de imagens e conceitos. Torna-se possível pensar em uma escrita por imagens, não apenas por palavras. Benjamin analisa que o interesse de Baudelaire pelas imagens não é somente linguístico, mas também ótico: “*les images, ma grande ma primitive passion*” (BENJAMIN, 2000, p.176). As imagens de Baudelaire são fruto do princípio dialético ou alegórico, como analisa Benjamin. A escrita crítica, orientada pela dialética, faz surgir imagens e conceitos a partir do ordenamento de fragmentos díspares.

Benjamin Buchloh (1941 -) destaca que “os inventores da estratégia de montagem eram conscientes de sua natureza intrinsecamente alegóricas” (BUCHLOH, 2000, p.197). Reconhece que as características dialéticas da montagem são as características da alegoria: “A montagem é um procedimento ao qual se aplicam todos os princípios alegóricos: apropriação e subtração do sentido, fragmentação e justaposição dialética dos fragmentos, separação do significante e do significado” (idem, 181). A análise de Benjamin sobre a alegoria em Baudelaire é expansível à colagem, montagem ou mesmo ao *ready-made*, segundo Buchloh. A transformação da mercadoria como emblema que Benjamin observa em Baudelaire se concretiza por completo apenas nos *ready-mades* de Duchamp. O teórico estadunidense resgata a análise feita por Benjamin sobre a alegoria em Baudelaire, onde se constata que o alegorista trabalha como um rearranjador de sen-

tidos, busca a combinatória entre objetos ou signos.

O alegorista pega uma peça aqui e ali no depósito desordenado que seu saber põe à sua disposição, coloca-a ao lado de uma outra e tenta ver se ambas combinam: aquele significado para esta imagem ou esta imagem para aquele significado. O resultado nunca pode ser previsto, pois não existe uma mediação natural entre os dois. (BENJAMIN, 2009, p.141)

Benjamin compreende a poética de Baudelaire pelo conceito de ‘imagem dialética’, a imagem oriunda do choque de dois tempos, o pretérito e o presente. “A imagem dialética é como um relâmpago. Portanto deve-se reter a imagem do passado, no caso de Baudelaire, como uma imagem fulgurante no agora do cognoscível” (BENJAMIN, 2000, p. 173). Este conceito é utilizado para a crítica da poesia e a história crítica, “a imagem dialética é a forma do objeto histórico que satisfaz as exigências de Goethe quanto a um objeto sintético” (BENJAMIN, 2000, 169). Ao localizá-la no discurso historiográfico, se opõe ao que chama de história universal. Pensa que a história universal não tem qualquer armação teórica, acontece meramente pela adição. Para Benjamin “a história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de “ago-

ras” (BENJAMIN, 1996, p.229). A imagem dialética se localiza no paradoxo temporal, capaz “de oferecer uma figura nova, e mesmo inédita, uma figura realmente *inventada* da Memória (DI-DI-HUBERMAN, 2010, p.114). As imagens dialéticas são tanto heterotópicas quanto heterocrônicas, se originam à margem do espaço e do tempo. Superam as determinações do tempo linear e contínuo e do espaço liso e regular. “Para que um fragmento do passado seja tocado pela atualidade não pode haver qualquer continuidade entre eles” (BENJAMIN, 2010, p.512).

A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido. (...) Pois irrecuperável é cada imagem do presente que se dirige ao presente, sem que esse presente se sinta visado por ela (BENJAMIN, 1996, p. 224).

Nesta síntese percebemos tanto a congregação da escrita imagética de Baudelaire quanto a construção imagética da história, seja em Aby Warburg (1866 – 1929) ou em Benjamin. Aqui já abandonando a separação entre a compreensão da imagem e a construção da imagem, sendo ambas parte do mesmo processo. A ambiguidade, que serve tanto ao objeto quanto a escrita

do discurso historiográfico se mantêm historiador e teórico da arte Georges Didi-Huberman (1956 –), tanto quando analisa as esculturas de Tony Smith (1912 – 1980), quanto ao analisar a própria disciplina. Esta correlação é sintoma da aproximação já posta por Benjamin na proposição dos livros das *Passagens*, ou seja, a utilização da estratégia artística da montagem para a construção do discurso histórico. O que torna possível “ler a famosa pequena história da fotografia como uma verdadeira pequena fotografia da história onde são discutidas as noções capitais para todo historiador” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 163).

Didi-Huberman usa a imagem dialética para compreender a superação temporal das imagens arcaicas na obra de Tony Smith em *O que Vemos o que nos Olha* (2010). “Poder-se-á dizer que os cubos negros de Tony Smith se oferecem a nós como imagens dialéticas” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 114), e prossegue, “o cubo negro de Tony Smith funciona como um lugar onde o passado sabe tornar-se anacrônico, enquanto o presente mesmo se apresenta reminescente” (*idem*, p. 115). Já no livro *Ante o Tempo* o historiador da arte francês propõe que a imagem dialética é o centro originário do processo histórico como tal (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 148). A inflexão das funções do historiador e do artista aparecem como a própria questão da construção de uma história da arte crítica, que possa superar sua linearidade

positivista, afastando-se do mero acúmulo de acontecimentos e datas. Não apenas a justaposição sequencial das obras, mas sua organização no espaço e tempo histórico.

A imagem dialética, com sua essencial função crítica, se tornaria então o ponto, bem comum do artista e do historiador: Baudelaire inventa uma forma poética que, exatamente enquanto imagem dialética — imagem de memória e de crítica ao mesmo tempo, imagem de uma novidade radical que reinventa o originário — transforma e inquieta duravelmente os campos discursivos circundantes; enquanto tal, essa forma participa da “sublime violência do verdadeiro”, isto traz consigo efeitos teóricos agudos, efeitos de conhecimento (idem, 2010, p.178).

76

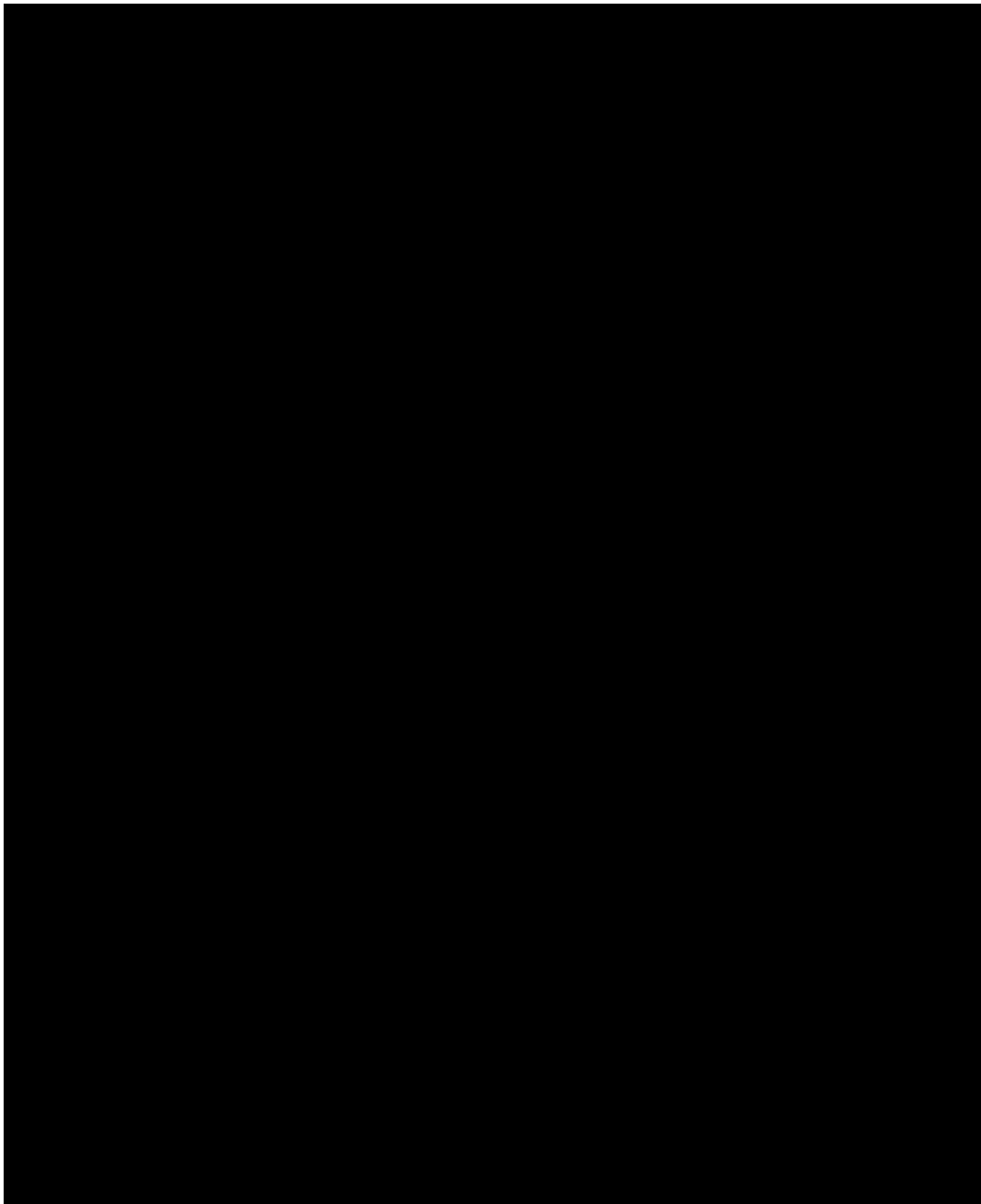
Trata-se de utilizar o pensamento plástico para a compreensão da história, e não de promover uma escrita bela. Sabendo-se que pensar poeticamente é pensar criticamente, objetiva-se tornar a forma da escrita uma estrutura de pensamento, propor a fusão entre forma e conteúdo, entender a imagem como conhecimento e o conhecimento como imagem.

O pensamento de Didi-Huberman conduz a uma revisão das bases para a escrita da história da arte. Esta revisão traz a

conciliação entre seus diversos campos, a partir de uma compreensão que se assemelha à que os artistas já realizaram na metade do século XX, em 1958 Allan Kaprow afirma que “Jovens artistas de hoje não precisam mais dizer ‘Eu sou pintor’ ou um ‘poeta’ ou ‘um dançarino’. Eles simplesmente são ‘artistas’. Tudo está aberto para eles” (KAPROW, 2006, p.45). Didi-Huberman faz esta revisão apoiado nos estudos de Benjamin e Warburg, e propõe uma radical recodificação dos modelos historiográficos. Não por um acaso um dos últimos trabalhos de Didi-Huberman é a exposição *Atlas: Como Levar o Mundo Nas costas?* Realizada inicialmente no Museu Nacional Centro de Artes Reina Sofia em Madri na Espanha entre 2010 – 2011. O historiador da arte francês trabalha como curador de uma exposição cujas obras questionam a escrita e a memória linear. Propõe um diálogo entre as funções do historiador, via Warburg e a atividade artística com Gerhard Richter (1932 –), Hannah Höch (1889 – 1976), On Kawara (1963 –) dentre outros. Trata-se de uma exposição monográfica, reconhecendo a importância do pensamento do historiador alemão para a construção de uma história das imagens. Tanto a compreensão teórica, quanto a seleção das obras apontam para o rompimento com a linearidade positivista, estruturando a memória plasticamente. Existe nessa exposição um processo dinâmico de compreensão das dimensões significantes, a obra de arte se organiza como o modelo teórico, que se orga-

niza como imagem, em um movimento vertiginoso cuja síntese é impossível ao mesmo tempo que inesgotável.

A congregação entre a escrita da história e a análise do objeto são diretrizes para a compreensão da crítica de arte e para a curadoria. Entender que a curadoria, a escrita teórica e histórica estão em consonância com a prática artística. Não como uma aproximação estéril, uma descrição ou um comentário, ‘falar sobre’, como muito se problematiza nos espaços acadêmicos, mas a destruição das hierarquias, das separações entre as disciplinas. A proposição de um pensamento estético e plástico para o discurso teórico, como a curadoria proporciona a espacialização do tempo. De maneira que se dilui as contradições presentes na própria localização do texto, nas categorias, em seus espaços de pertencimentos. Passa-se a jogar com a potência crítica de estar sem localização, de abandonar as antigas categorias, que restringem o pensamento. Pensar a curadoria poeticamente, a teoria e a história plasticamente.



3.4. Museus Utópicos

A ideia de museu traz consigo um componente fictício e, em alguma instância, utópico. Os museus se colocam fora do espaço e do tempo, acumulam em um local finito a amplidão da história e a diversidade dos territórios em um processo perpétuo, em uma sedimentação sem fim, nos quais “o tempo não cessa de acumular e de se escarapitar no cume de si mesmo” (FOUCAULT, 2006, 149). Guiados pela

ideia de tudo acumular, a ideia de constituir uma espécie de arquivo geral, a vontade de encerrar em um lugar todos os tempos, todas as épocas, todas as formas, todos os gostos, a ideia de constituir um lugar de todos os tempos que esteja ele próprio fora do tempo, é inacessível à sua agressão, o pro-

jeto de organizar assim uma espécie de acumulação perpetua e infinita do tempo em um lugar que não mudaria (*idem*).

Sua ordem abarrotada de objetos e saberes só pode se manter por uma ficcionalização de seus próprios processos, em um jogo coordenado pela elaboração de um conjunto regras, que suspendem o funcionamento das próprias coisas e das relações sociais. O museu não apenas guarda uma amostragem do mundo, ele também transforma e se transforma neste processo. Trata-se de um espaço específico de transfiguração, que é capaz de redefinir as origens, as funções e os valores de objetos, artefatos ou obras de arte. Este fato se torna possível por condições conceituais muito particulares. Os museus são lugares cujas especificidades atuam em um sentido de reordenamento do espaço e do tempo, os esvazia ou aglutina.

Trata-se, também de um espaço flexível ou moldável. O espaço do museu se convertem em um jogo de ilusões que se reordena, reorienta tanto pela curadoria, expografia, quanto pela realidade da obra de arte. Não apenas na reconstrução do espaço, mas na construção do tempo histórico e narrativo. Aspecto que Bernard Guelton compara à cenografia no teatro. “A teatralidade

inerente à exposição se confirma essencialmente como acontecimento” (GUELTON, 1998, p.140).

O museu, entretanto, é uma utopia localizada, demarcada e posicionada em relação a sociedade.

Há, igualmente, e isto provavelmente em qualquer cultura, em qualquer civilização, lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, e que são espécies de contra-posicionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis (FOUCAULT, 2006, p.415).

85

Na análise de Foucault, as heterotopias abrangem além dos museus, os cemitérios, o exército, os hospícios, as bibliotecas, os jardins zoológicos e botânicos, dentre outros. Estes espaços alteram a ordem de funcionamento da sociedade, pois exigem novas regras e condutas. Atuam de forma decisiva na compreensão do conhecimento, são espaços de descontextualização, que aproximam o heteróclito em um tempo fora das práticas comuns.

“Espécies de utopias efetivamente realizadas”, entretanto que buscam uma diferenciação dos lugares da utopia: “por serem absolutamente diferentes de todos os posicionamentos que eles refletem e dos quais eles falam, eu os chamarei, em *oposição às utopias*, de heterotopias” (IDEM). Diferem-se das utopias pela sua localização real, mas são avessas às demarcações sociais. Foucault enfatiza a diferença argumentando que “as utopias consolam: é que elas não têm lugar real, desabrocham, contudo, num espaço maravilhoso e liso; abrem cidades com vastas avenidas, jardins bem plantados e regiões fáceis, ainda que o acesso a elas seja quimérico” (FOUCAULT, 1995, p. XIII). Para o filósofo francês as heterotopias são lugares de crise, enquanto as utopias, de conformação.

As heterotopias inquietam, sem dúvida por que solapam secretamente a linguagem, por que impedem de nomear isto ou aquilo, por que fracionam os nomes comuns ou os emaranham, por que aruínham de antemão a ‘sintaxe’ (idem).

Em um primeiro momento as utopias se incorporam às heterotopias, mas logo depois são rechaçadas. Elas se desviam por sua excessiva idealidade. Sua análise comparativa explicita um problema no que se refere ao trabalho com as utopias, pois

são lidas, com frequência, como algo vão ou irreal, ou mesmo, pelo excesso de ordem. Georges Perec (1936 – 1982) afirma que as utopias são deprimentes, pois não deixam espaço para o azar, a diferença ou o diverso. “Tudo está posto na ordem e a ordem reina” (PEREC: 2008, p. 163).

Roland Barthes (1915 – 1980) não rechaça o idealismo das utopias e argumenta que “a Utopia – e aí está sua característica – é minuciosa, imagina horários, lugares, práticas”. Mas prossegue: “a Utopia é o campo do desejo, diante do político, que é o campo da necessidade (BARTHES, 2004a, p.291). Saindo da análise rígida da utopia como algo já pronto, ou da realidade como um dado impermeável às transformações do desejo, a utopia é um processo dinâmico de ruptura da separação entre o desejo e a necessidade (política): “o desejo consegue explodir no político” (Idem). De maneira que as utopias, segundo Barthes, podem ser entendidas como um esforço que se justifica e, principalmente, um esforço necessário.

Barthes entende que as utopias se relacionam com a prática política, bem mais que com a mera idealidade. O desejo se faz presente na vida. Uma leitura que retira a utopia do plano da transcendência a conduz para a imanência. Se para Barthes, a utopia é o elo que une o desejo à necessidade, para Gilles Deleu-

ze (1925 – 1995) e Félix Guattari (1930 – 1992), a utopia vincula a filosofia à política: “è sempre na com a utopia que a filosofia se torna política, e leva ao mais alto ponto a crítica de sua época (DELEUZE & GUATTARI, 2010, 120).

Edson Sousa propõe uma leitura inversa à de Perec, para ele as utopias não são lisas, ou perfeitas, mas uma respostas às demandas por perfeição, as utopias nascem do fracasso, da fratura. “é preciso buscar um pensamento que surja do precário, da insuficiência das categorias conceituais e que ainda se interesse pela dor do outro (SOUSA, 2007, p. 12). A utopia não é lida como o excesso de ordem, mas como a revolta contra a ordem estabelecida.

Portanto a utopia é a arqueologia do amanhã; o utopista é o arqueólogo do futuro. É este o sentido do filosofema de Ernst Bloch: “O amanhã vive já no hoje”. A Utopia tem, portanto sentido na insurreição, revolta; destruição da ordem, do lugar. Assim como também: subversão das relações de poder. A utopia como unarquia: negação do poder, práxis do antipoder; travessia; fronteira, passagem errância. A utopia: lugar não retificado (LIMA, 2008, p.16).

Michèle Riot-Sarcey (1946 –) argumenta que “a utopia incomoda e, sobretudo, as utopias desorientam o leitor preocupado em identificar um pensamento a partir de referências, signos e símbolos reconhecidos” (RIOT-SARCEY, 2008, p.14). O espaço da utopia ainda não existe, seu tempo ainda não veio, de maneira que tudo se projeta em um devir intenso. Carlos Lima afirma que “o que funda a utopia é o logos selvagem, a razão bárbara, o logos esquerdo, o logos descontínuo, o logos da transversalidade, o logos excêntrico” (LIMA, 2008, p, 16). Sua localização inicial é sempre uma não localização, a utopia é um lugar fora daqui, um lugar outro. Ou seja, a utopia descontinua o espaço, ao imaginar um outro lugar, que é eminentemente deslocado, mas também o tempo, fora da continuidade.

89

A utopia é sempre ambivalente: arruina o tempo presente, apoia-se o tempo todo no que não vai bem no mundo e, ao mesmo tempo, a igualdade; inventa imagens de felicidade: inventa-as com cor, precisão, variegações, absurdez mesmo. Tem a mais rara das coragens: a coragem do gozo (BARTHES, 2004, p. 291).

Nesse sentido, existem dois polos para a leitura das utopias, um marcado polo seu excesso de ordem ou idealidade, e

outro, pela possibilidade de uma liberdade maior e ação real no mundo. Esta polarização demarca a crise no interior do conceito. Deleuze e Guattari, optam por não continuarem com ele, “em razão de seu sentido mutilado que a opinião lhe deu” (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p.121). A utopia como uma palavra falha, um signo privado de seu significado. Todavia, uma privação que acontece por acréscimo e não por ausência. Ou seja, não se esqueceu o significado, mas este foi obrigado a conviver com outros sentidos, em uma relação problemática. Um conceito que traz consigo devires contraditórios:

Há sempre, na utopia (como na filosofia), o risco de uma restauração da transcendência, e por vezes sua orgulhosa afirmação, de modo que é preciso distinguir as utopias autoritárias ou de transcendência, e as utopias libertárias, revolucionárias, imanentes (DELEUZE & GUATTARI, 2010, p.120)

Ernst Bloch (1885 – 1977) faz uma distinção entre as utopias autoritárias e as libertárias, na contraposição de duas obras utópicas, uma delas a Utopia (1516) de Thomas Morus (1478 – 1535) e a outra, a Cidade do Sol (1602) de Tommaso Campanella (1568 – 1639). Bloch propõe que a Utopia tinha como

fundamento a alegria e a liberdade, “foi projetada para dentro do não realizado na terra, da tendência da liberdade humana – como um mínimo de trabalho e Estado, como um máximo de alegria” (BLOCH, 2006, p.77). A Cidade do Sol parte da prerrogativa da ordem, e impõe a ordem como sistema de igualdade: “Campanela utiliza a liberdade como recurso para o triunfo máximo da autoridade. (...) A subjetividade existe apenas na medida em que consente ser exterminada (idem, p. 82). As utopias estão sempre no exercício crítico, entre o excesso de ordem (autoritarismo) e a falta consciente de ordem (revolução), assim como os arquivos.

Adorno, propõe que a própria obra de arte se configura como um exercício utópico libertário. A utopia e a poética se congregam como um espaço/tempo de fuga, um tempo por vir, que escapa da norma. Para Adorno a obra de arte funciona como uma utopia: “a arte deve e pretende ser utopia, e tanto mais decididamente quanto a relação real das funções impede a utopia” (ADORNO, 2011, p.58). Não como utopia efetivamente realizada, como utopia em si, mas como utopia em suspenso, nunca realizada: “se a utopia da arte se realizasse, seria seu fim temporal” (IDEM). Tanto frustra sua conclusibilidade, quanto impede que se converta em consolação. “A arte, tal como a teoria, não está em condições de realizar a utopia; nem sequer negativamente. (...) só através da sua negatividade absoluta é que a arte expri-

me o inexprimível, a utopia” (IDEM). O argumento de Adorno opõe a utopia à consolação ou a reconciliação, como ele mesmo coloca “se conjuga num ponto extremo como a possibilidade da catástrofe total” (IDEM). Deleuze analisa que no conceito de utopia de Adorno se aniquilam a comunicação, a troca, o consenso e a opinião” (DELEUZE & GUATTARI, 2010, p.120).

A obra de arte como ponto nevrálgico desse pensamento. Obras que, como analisam Lucy Lippard (1937 –) e John Chandler, se forjam em um componente eminentemente utópicos:

Comprometido com a abertura em vez de com o estreitamento, os mais novos trabalhos oferecem um curioso tipo de utopismo que não deveria ser confundido com o niilismo salvo no que, como todas as utopias, indiretamente advoga uma tabula rasa; como a maioria das utopias, ele não tem expressão concreta (LIPPARD & CHANDLER, 2003, p. 155).

A obra que se coloca em um horizonte utópico por diversos fatores, e sobretudo. Quando a obra deixa de ser um objeto acabado, quando solicita a participação crítica e ativa do espectador, que a transforma. Quando abandona a necessidade de se consumir como objeto físico, na aceitação de sua efemeridade material. Estas e outras características solicitam uma nova arqui-

tetura do museu, baseado em propriedades dinâmicas e não mais na arquitetura e metodologia rígidas. A utopia da obra de arte solicita ao museu e a curadoria suas próprias revisões. Pensar a obra como centro do museu e da curadoria pressupõe entender que a obra antecipa alguma liberdade, um dado inclassificável, ainda inexistente. Prenuncia o que está fora do espaço convencional da representação.

De maneira que o caráter utópico dos museus não esgota as possibilidades de se pensar o museu como utopia. Uma vez que a obra de arte se configura como uma utopia dentro da utopia. Em um exercício de aprofundamento perpétuo, uma espécie de escape para dentro de si, como espelhos colocados na frente um do outro, com projeções infinitas e uma imersão que acontece na superfície plana refratária.

A utopia não se separa do movimento infinito: ela designa etimologicamente a desterritorialização absoluta, mas sempre no ponto crítico em que esta se conecta com o meio relativo presente e, sobretudo, com as forças abafadas neste meio (DELEUZE & GUATTARI, 2010, p. 120)

A obra de arte olha para o mundo, o museu se relaciona

com o espaço social que o cerca, nesse conjunto de forças, o museu toma consciência e transforma seus processos e limites. O museu sofre a solicitação de uma nova arquitetura, baseada em outra compreensão da obra de arte, não mais materializada, aurática ou inscrita na tradição antiga. Mas também as transformações oriundas de seu tempo.

Repensar a estrutura dos museus não é tanto a construção de prédios novos, ou a mudança do funcionamento dos museus. Mas a transformação da relação entre o público e o museu por um funcionamento reflexivo. Pensar o museu orientado pela liberdade e a transformação da obra de arte do século XX, que não se restringe apenas a um modelo europeu, mas é interpretada, revisada e construída por artistas e teóricos brasileiros, latino-americanos ou de diversas periferias. Torna-se possível, assim, propor uma compreensão utópica depois do museu e não apenas em seu seio. A reinvenção da ficção museal, entendendo-a pelos processos poéticos e críticos oriundos da obra, não mais regida apenas pelas leis da conservação, da história ou do comércio. O uso de materiais e processos subversivos possibilitam a existência de uma nova ideia de museu, ele mesmo desmaterializado, em fluxo, reproduzível.



figura 06

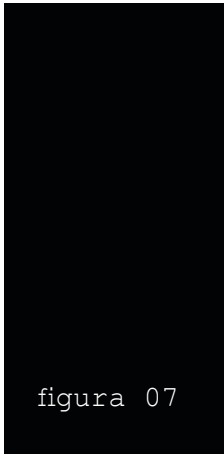


figura 07

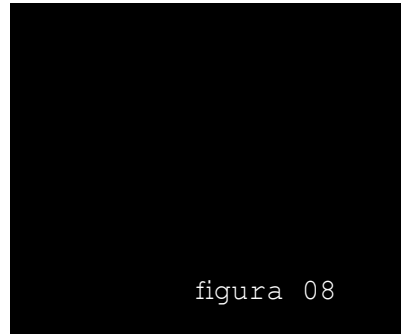
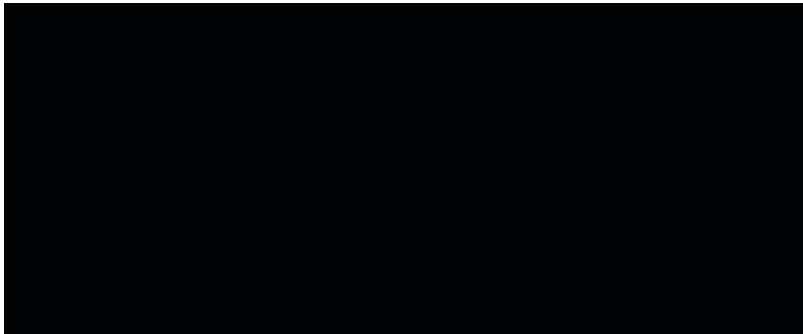



figura 08





figura 09



3.4.1. O Museu Imaginário de André Malraux

A arquitetura física e administrativa do museu encoraja 99 parte de seu funcionamento e as maneiras de ser ocupado, se impõe à obra. O romancista e político francês André Malraux (1901 – 1976) propõe uma arquitetura conceitual para o museu a partir das possibilidades reprodutivas da fotografia, um museu depois da fotografia, um museu depois da aura, o *Museu Imaginário* (1947). O projeto do escritor francês se nutre da reprodução da imagem, entende que sua multiplicação amplia as possibilidades de existência da obra, conseqüentemente, pressupõe um novo espaço para sua organização. “Ora, a história da arte nos últimos cem anos, desde de que escapa aos especialistas, é a história do que é fotografável” (MALRAUX, 2000, p.108). Ou seja, ele

concebe um museu formado por todas as obras que podem ser fotografadas.

no nosso *Museu Imaginário*, quadro, fresco, miniatura e vitral parecem pertencer a um domínio único. Estas miniaturas, estes frescos, estes vitrais, estas tapeçarias, estas placas citas, estes detalhes, estes desenhos de vasos gregos – Mesmo estas esculturas, tornaram-se *estampas*. Que perderam elas com isso? A sua qualidade de objetos. E, que ganharam? A maior significação do estilo que podiam assumir. (...) As figuras que perdem ao mesmo tempo na reprodução o seu caráter de objeto e a sua função, ainda que sagrada, mais aí não são do que talento; já aí não são mais obras de arte – quase nem seria excessivo dizer-se: instantes de arte. Mas estes objetos tão diferentes, com exceção daqueles que a centelha de gênio arranca da história, testemunham uma mesma procura: como se um espírito imaginário de arte pedisse a miniatura para o quadro, de fresco para o vitral, numa conquista, e, de repente, a abandonasse por uma outra, parente ou repetidamente oposta. (MALRAUX, S/D, p. 36)

100

De certo uma concepção de museu que pode ser colocada em paralelo com o conceito de aura, proposto por Benjamin, mas que chega a conclusões opostas ao pensador alemão. Como comenta Foster, “onde Benjamin via a ruptura definitiva do museu

forçada pela reprodutibilidade técnica, Malraux via sua expansão definitiva” (FOSTER, 2005, p.189). Para Benjamin a reprodução “retira do objeto seu invólucro, destrói sua aura” (BENJAMIN, 1996, p.101), afasta a imagem de sua reprodução, mas também rompe o vínculo com a tradição. Malraux, por sua vez, vê na reprodução as possibilidades de se pensar a tradição reordenada em um fluxo mais amplo, entretanto que não se restringe ao funcionamento a mesma, explora outros problemas.

Este museu não é uma tradição, mas uma aventura. Não apela para nenhuma hierarquia, sobretudo para a do espírito, pois engloba todas as outras. Ignora o diálogo maniqueísta que a Europa praticou durante tanto tempo. Os senhores se preocupam em eleger o museu de Dakar contra o da Acrópole, e não em descobrir o que os une na ação penetrante que todos os dois exercem, e que os senhores sabem mais complexa do que a admiração? A beleza implicava uma estética; o Museu Imaginário evoca uma problemática. (TOB, 234.)

101

A fotografia da obra de arte, para Malraux, opera em três aspectos distintos, ela indica a presença do original, ela o substitui e, por fim, se torna uma obra em si. De maneira que, em sua análise, a fotografia preserva um vínculo com a obra original,

como uma seta que aponta para a existência de um objeto real: “A reprodução não rivaliza com a obra-prima presente: evoca-a ou sugere-a” (MALRAUX, 2000, p.108). As propriedades reprodutivas possibilitam a expansão das possibilidades as obras serem vistas, “a reprodução técnica pode colocar a cópia do original em situações impossíveis para o próprio original” (BENJAMIN, 1996, p. 168). Malraux afirma que a fotografia “leva-nos a contemplar as obras-primas que nos são acessíveis, não a esquecer-las; e, sendo inacessíveis, que conheceríamos nós, sem a reprodução?” (idem). Possibilita, tanto sua leitura em um tempo prolongado, quanto uma movimentação espacial desvinculada de sua fisicalidade.

102

O museu imaginário, entretanto, não pode ser entendido como um museu de reproduções, um museu de imagens, um guia para visitação ou um catálogo das obras primas da humanidade, pois, para Malraux, a fotografia indica a existência de uma obra original, mas também a substitui.

A fotografia, inicialmente um meio modesto de difusão destinado a dar a conhecer obras primas incontestadas àqueles que não podiam comprar gravuras, parecia dever confirmar os valores adquiridos. Mas, reproduz-se um número cada vez maior de exemplares, e a natureza dos métodos de reprodução age sobre a seleção das obras reproduzidas.

A sua difusão é alimentada por uma prospecção cada vez mais sutil e cada vez mais extensa. **Muita vezes, substitui a obra tradicional pela obra significativa, o prazer de adquirir pelo prazer de conhecer.** (MALRAUX, 2000, p.77)

Assumindo o duplo posicionamento, algo coerente dentro de sua própria realidade, como um substituto, ou algo que indica a existência de um original, como um índice. Nesse sentido, a fotografia ora é tratada como a superação do original, ora como seu indício, localiza-se em jogo além e aquém da imagem original. Entretanto Malraux avança na compreensão da relação entre a imagem e o original, propondo uma terceira relação, a fotografia de uma obra como outra obra. A imagem fotográfica não registra apenas, mas proporciona a sobreposição da obra à visão do fotógrafo. Ou seja, há um acréscimo de experiência e não uma igualdade (substituição), ou redução (indicação) diante do original. A fotografia instaura uma nova realidade, outrossim deixa de ser avaliada pela sua fidelidade ao que representa, e passa a ser analisada pelos seus valores estéticos. O que François Soulages chama de *arte ao quadrado*: “ao fotografar uma obra de arte, o fotógrafo a interpreta e assim cria, por sua vez, através dessa recepção criadora” (SOULAGES, 2010, p.327). De maneira que

a fotografia possibilita novas condições para a leitura da obra de arte, essas mesmas estéticas.

Substituindo o álbum pela sala do museu, introduz o lirismo algo toldado que nasce das aproximações de obras separadas por metade da terra, quando chegam até nós com vestígios de floresta, deserto ou montanhas – e que nasce também do contributo do ângulo, da distância, da hora escolhidos pelo fotógrafo. A aurora e o crepúsculo fazem da Esfinge um ator que desempenha o papel de Esfinge. (MALRAUX, 2000, p. 140-141)

104

Bem mais que um museu de imagens reproduzíveis, o museu imaginário diz respeito a uma compreensão conceitual de museu. Uma rede de significações que conecta todas as obras de arte que possam ser registradas. “o museu como lugar mental”, como analisa Edson Rosa e Silva. A reprodução da obra se torna o ponto de partida para a construção de uma arquitetura imaterial e indefinidamente expansiva. Esta se erige pelo ordenamento de uma característica que Malraux entende como fundamental no museu: a metamorfose. “O museu é um confronto de metamorfoses” (MALRAUX, 2000, p.12). O conceito se torna bastante amplo na discussão de Malraux, pois este se dirige a diversas instâncias da arte: a transformação de objetos comuns em obras de

arte; a transformação dos valores estéticos em diversos períodos da história da arte; ou mesmo, a transformação que uma mesma obra sofre, quando ‘ressurge’, ou seja, é lida por outro tempo, ou em outro contexto.

A evolução dos museus, o nascimento do Museu Imaginário seriam mais inteligíveis se compreendêssemos que estão ligados a uma metamorfose da obra de arte, que não se baseia apenas no desenvolvimento dos nossos conhecimentos: o Ocidente conhecia a muito os fetiches e os ídolos, quando descobriu a arte negra e a arte mexicana. A força da metamorfose da obra de arte sucede ao que se chamou o poder da imortalidade, mas assim como nossa Ressureição dos milênios sucede ao Renascimento de alguns séculos antigos. (idem, p.162)

105

Trata-se de um conceito histórico e cultural, que Malraux usa para compreender a gênese do museu, de maneira geral, todo museu se basearia na metamorfose, entretanto, ignoraria essa ideia. O museu imaginário o desloca para seu centro fundante.

Que nosso Museu Imaginário se baseia na metamorfose da presença das obras que contém. É a ignorância desta metamorfose que tantas vezes conduz a classificar os museus de necrópoles. A vida que as obras de ali perdiam era precisamente

a sua presença ao santuário ou ao palácio; e é por isso que muitos museus continuam a ser palácios, e o Louvre não pode acolher arte africana”. (idem, p.215)

A metamorfose, pode ser lida, desta maneira, como um processo de transformação das imagens quando descontextualizadas, quando deslocadas de seus espaços de origem, seja física ou fotograficamente. Um processo que se relaciona com o ordenamento ou encadeamento das imagens em uma sequência ou grande conjunto epistemológico, que Malraux chama de *estilo*:

106

Na metamorfose fundamental que conduziu o nascimento do nosso mundo da arte, convergem muitas metamorfoses menores. Se a escultura africana já não é, nos nossos museus, a máscara de dança que foi na origem, uma estátua das grutas chinesas, na qual nunca ninguém tocou e que talvez nunca vejamos, já não o era, depois da guerra de 1914. A sucessão banal de descobertas basta para inflectir os grandes estilos (idem, p.216).

A metamorfose é observada tanto no deslocamento de artefatos para os museus europeus, quanto na relação entre as

obras de arte da tradição europeia. “Toda a aproximação capital exige, também ela, a sua metamorfose do olhar, sobretudo quando os quadros já não rivalizam com espetáculos imaginários” (idem, p.218). Não só a boa ordem, preestabelecida pela tradição europeia, mas as ordens exógenas e impuras, fruto da desterritorialização das imagens.

A possibilidade de contraposição entre obras de arte é, para Malraux, uma transformação fundamental gerada pelos museus. A metamorfose se relaciona ao deslocamento, mas, sobretudo, ao choque entre as imagens. Sabe-se que Malraux era amigo de Eisenstein e que as ideias do cineasta russo são consideradas no projeto do novelista francês. O museu imaginário se abre a um jogo relacional entre imagens de diversos territórios e culturas. As obras poderiam se relacionar de forma mais livre, desafixadas da arquitetura ou do território, destituída de suas condições de obras únicas e irrepetíveis. Qualquer um poderia ter acesso as esculturas soterradas em catacumbas medievais, ou em florestas tropicais, os grandes monumentos se aproximariam em uma rede de confluências.

As obras são destituídas de sua materialidade, de sua presença física, de sua imobilidade, ou mesmo de sua escala. A fotografia, não apenas garante a circulação, mas também a aproxima

o heteróclito por um meio deshierarquizado e deshierarquizante. A fotografia elimina as diferenças e transforma o espectro de relações entre as obras de diferentes períodos, diferentes culturas ou mesmo linguagens. Tudo aquilo que pode ser considerado um problema para a boa leitura da imagem ocidental, Malraux converte em um acréscimo de complexidade para a construção de seu museu. A falta de escala em fotografias de artesanatos, escultura ou arquitetura, a falta de cor nas fotografias de pintura ou mesmo o ponto de vista único da fotografia de escultura, tudo corrobora para uma transformação da relação entre o espectador e a obra de arte por um novo meio. O que transforma o museu imaginário em um espaço conceitual que se relaciona com outras culturas de forma diferente do museu europeu.

O Museu Imaginário propõe uma nova forma de se relacionar com a obra e as contraposições podem acontecer a partir de outros critérios. A metamorfose reconduz a obra a uma vida, pulsante pelo jogo relacional que pratica a montagem, no sentido eisensteiniano. Amparada pela possibilidade de uma existência móvel, com a fotografia, mas também por uma abertura conceitual, a metamorfose se realiza com o choque crítico entre as imagens, no tempo e no espaço. Destrói a geografia como ponto fixo, promovendo a relação entre as obras “nasce das aproximações de obras separadas por metade da terra”. A metamorfose é

a base para compreensão do museu imaginário, e dois princípios lhe conferem coerência, a fotografia, que ao mesmo tempo que registra instaura uma nova realidade, e o *estilo*.

A problemática levantada pelo museu imaginário é exatamente a da abolição da dicotomia e da hierarquia, e a possibilidade do estabelecimento de um diálogo que reúne Oriente e Ocidente, pintura e escultura, filme e pintura, e até mesmo as mais modernas técnicas audiovisuais que permitem a difusão da arte, como aponto em *L’Homme Précaire et la Littérature*, remetendo para o futuro. É nesse sentido que posso interpretar o museu imaginário como uma “aventura”, aventura, aquilo que vai acontecer, ainda e sempre em processo de enunciação, o que o participio futuro ativo latino me leva a compreender (SILVA, E. R. 2011, s/p).

109

“O museu era uma afirmação, o Museu Imaginário é uma interrogação” (MALRAUX, 2000, p.154), “uma aventura”, uma aposta no desconhecido, lança-se além das fronteiras estabelecidas, um convite a ultrapassagem de limites, como diz Thierry de Duve (1944 –). Malraux, tanto cria um museu ficcional, quanto pensa os limites do museu por seu avesso, um espaço que não mais exclui, não mais seleciona, não cria um lugar separado, mas reordena no espaço da arte toda sua temporalidade singular. Um

tipo de superarquivo que não pode encontrar os limites de si, por não impor um limite ao que lhe escapa. O museu imaginário é fruto das novas possibilidades de pensamento artístico, tanto o cubismo, quanto o construtivismo russo, se veem entrelaçados pelos seus processos de expansão. Entretanto, a anexação e a ordenação do museu imaginário não se orienta pela filiação ou por conseqüências cronológicas, mas pela irrupção da memória.



figura 10





figura 11

Marcel Duchamp.
Caixa Valise
(1936 - 41).
Série F.



figura 12

Marcel Duchamp.
Caixa Valise
(1935 - 1940).
Série A. Localizada no MoMA,
Nova York.



figura 13

Marcel Duchamp.
Caixa Valise
(1941). Série
A. Localizada
no museu Gugge-
nheim de Vene-
za. Edição de-
dicada à Peggy
Guggenheim.



figura 14 e 15

Marcel Duchamp. Caixa Valise (1941). Série A.



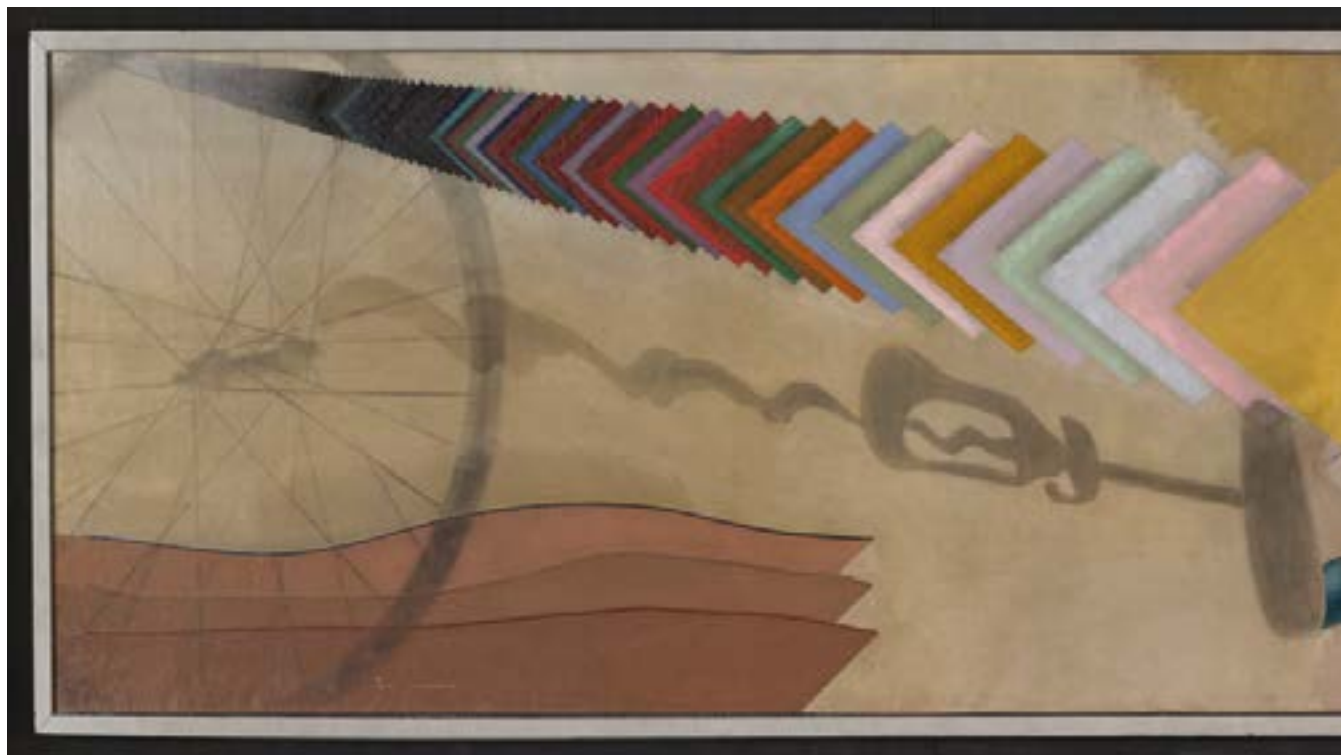


figura 22
Marcel
Duchamp.
Roda de
Bicicleta
(1913).



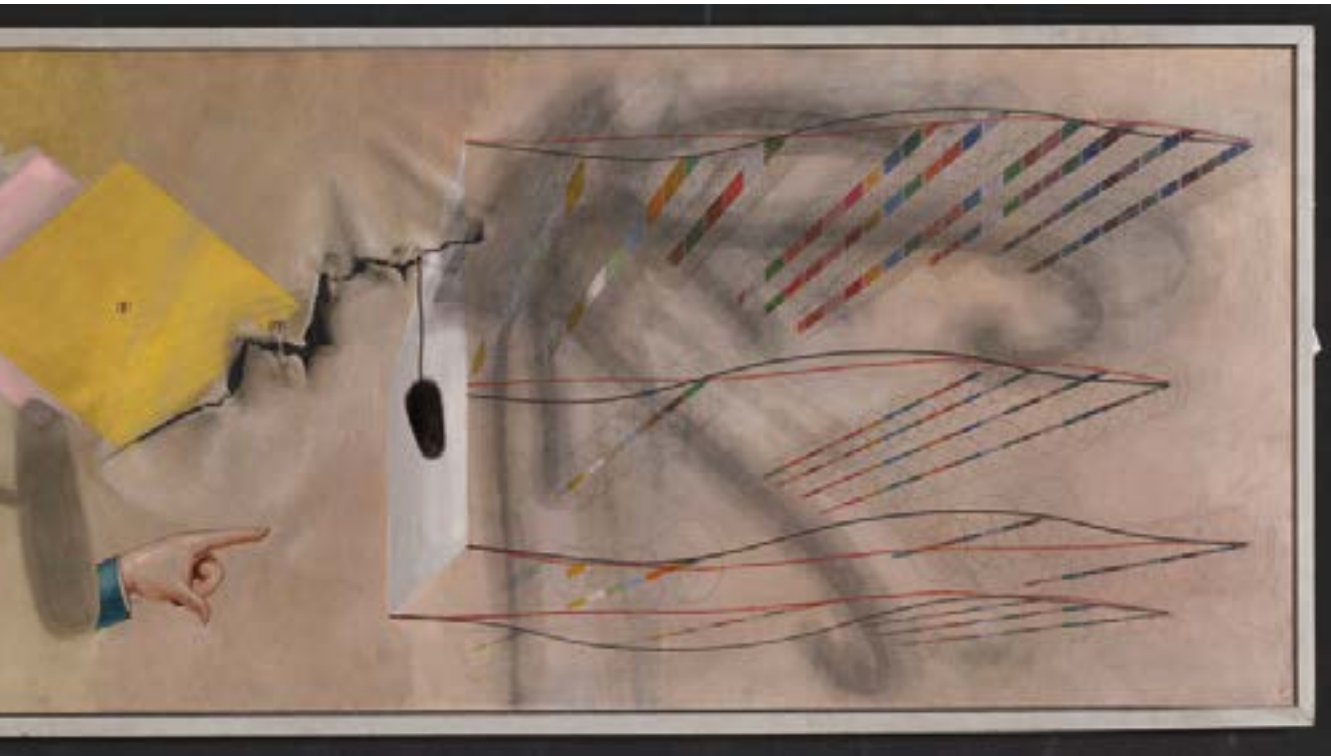


figura 25: Marcel Duchamp. Tu m' (1918).

figura 24
Marcel Du-
champ. Por-
ta-Chapéu
(1917).



figura 23
Marcel Du-
champ. 3
Stoppages
Padrão (1913
-14).

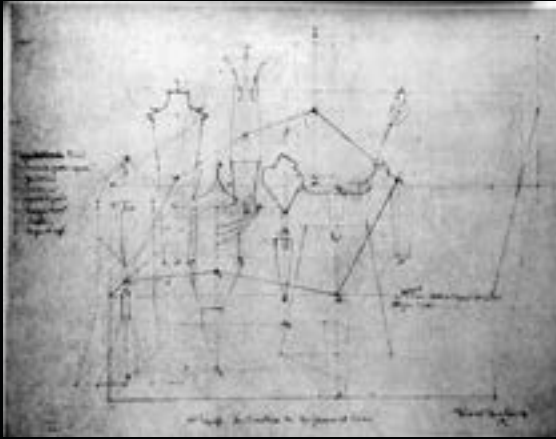


figura 26

Marcel Duchamp.
Cimetière des Uniformes et Livrées
(1913).



figura 27

Marcel Duchamp.
9 Moldes Mágicos
(1914).



figura 28

Marcel Duchamp e
Man Ray. Criação do
Pó (1920).

figura 29
Marcel Duchamp.
Paisagem Ofensiva
(1946).

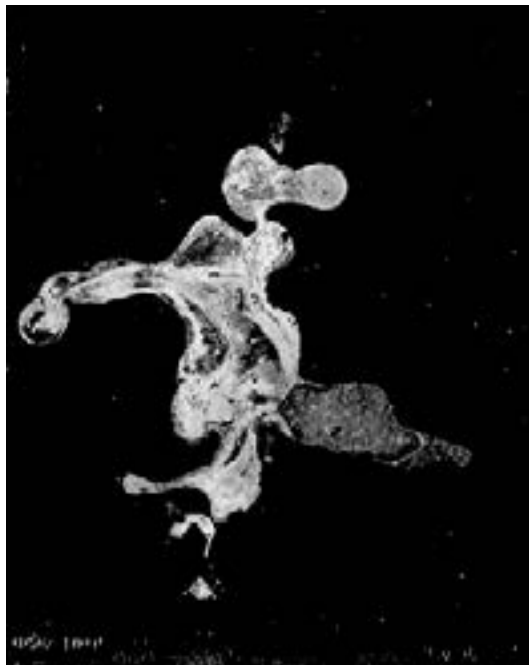


figura 30
Retrato de Rose Sé-
lavy (1921/1924-25).



figura 31
Marcel Duchamp.
Com Barulho Se-
creto (1916).
Reprodução con-
tida na Caixa-
-Valise

figura 32
Marcel Duchamp.
Apolinère Es-
maltado (1916
- 17). Reprodu-
ção contida na
Caixa-Valise.





figura 33

Marcel Duchamp.
Com Barulho Secreto (1916) (verso).
Reprodução contida
na Caixa-Valise.

figura 34

Marcel Duchamp.
West 67 th (Estú-
dio em Nova York).
Fonte: Ecke Bonk.
Marcel Duchamp. The
Box in a Valise.
1989.





figura 35

Marcel Duchamp.
Ready-Made Infeliz
(1919).



figura 36

Porta Garrafa
(1914). Reprodução contida na
Caixa-Valise.

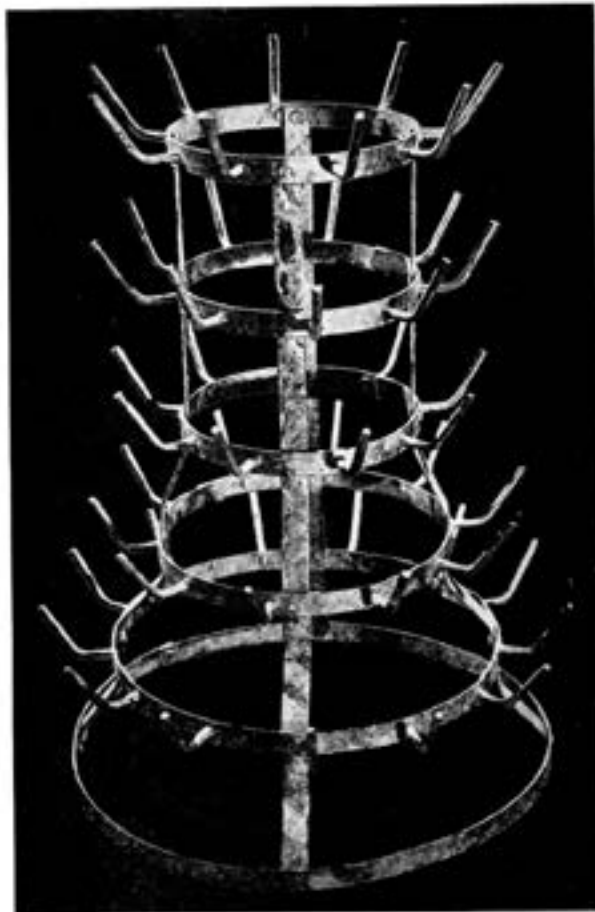
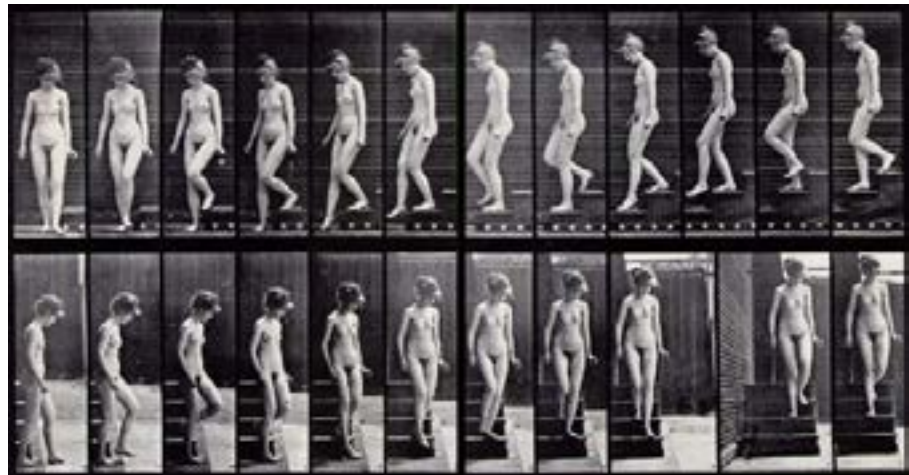




figura 37: Marcel Duchamp. O Rei e a Rainha Rodeados por Nus Rápidos (1912).

figura 38: Marcel Duchamp. O Nu Descendo uma Escada nº 2 (1912).

figura 39
Eadweard
Muybridge.
Mulher des-
cendo as
escadas.
(1887).



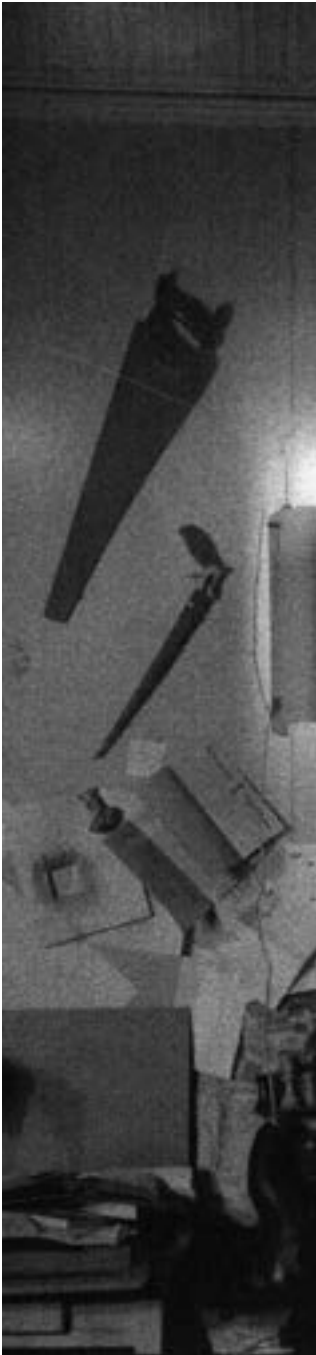


figura 40
Jogo de xadrez
no Pasadena Art
Museum, realiza-
do em 18 de Ou-
tubro de 1963,
durante a re-
trospectiva das
obras de Du-
champ.



figura 41
Duchamp em
seu estúdio
(1945).



figura 42
Maurizio Cat-
telan. All
(2012).

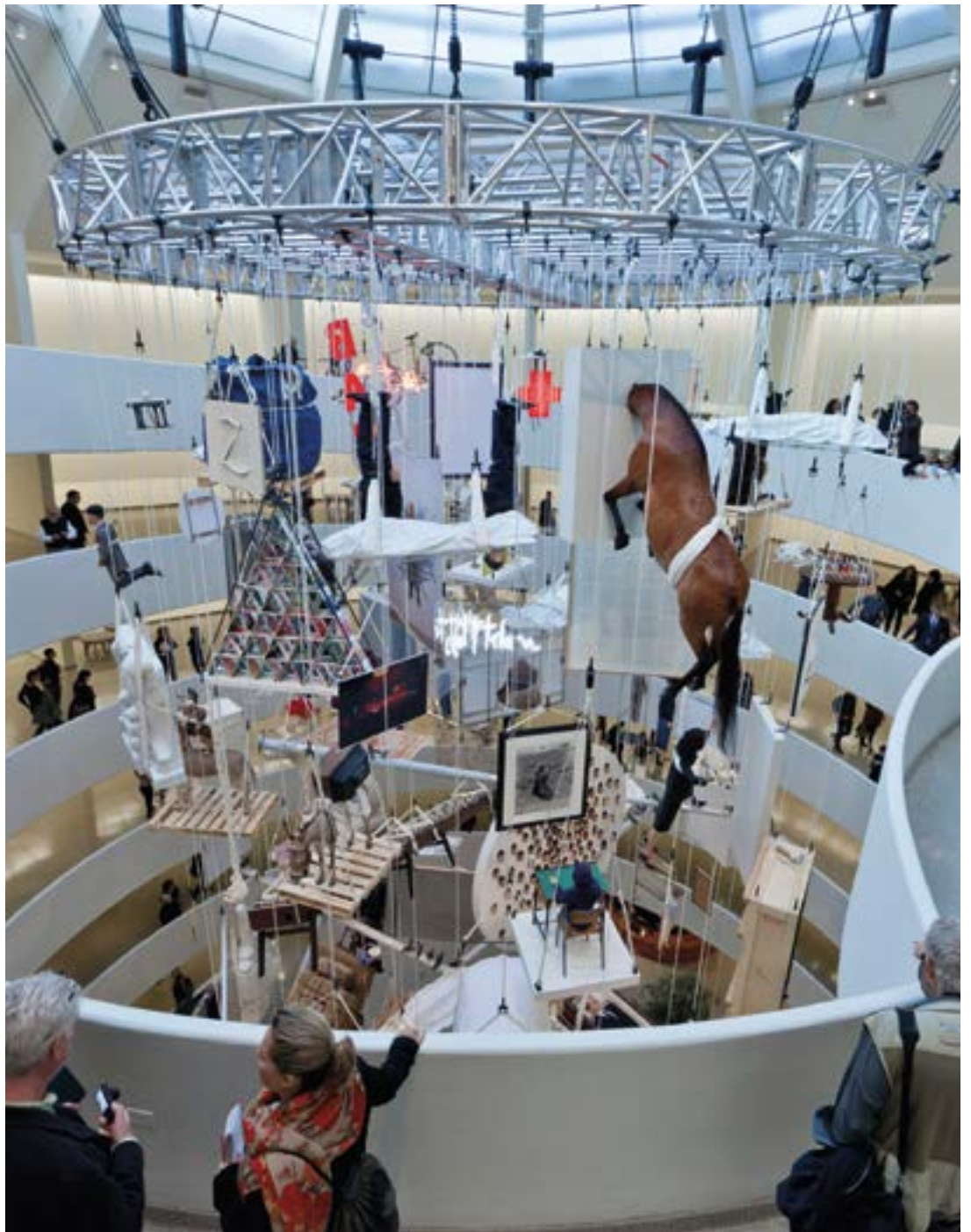




figura 43

Maurizio Cattelan.
Galeria Errada
(2005).

figura 44
Joseph Cornell.
Museu (1942).





figura 45
Herbert Distel.
Museu das Gavetas
(1970-77).

figura 46
Marcel Broodthaers.
Museu de Arte Moderna
Departamento das Águias
(1968-1972).





figura 47

Marcel Duchamp apresentando a Caixa Valise em agosto de 1942.

3.4.2. Caixa-Valise

O *Museu Imaginário* transforma as relações culturais em um plano, que tanto anexa, quanto contrapõe tudo aquilo que pode ser uniformizado idealmente pela reprodução fotográfica, Malraux caminha por seu museu disposto no chão. Enquanto este projeto de museu congrega todas as obras de arte em um único espaço imaginário, o artista visual francês Marcel Duchamp (1887 – 1968) reordena o espaço museal por uma ficcionalização que agrupa suas obras em um museu portátil e reproduzível, *Caixa-Valise* (1935–1941) (figs. 10, 11, 12,13,14,15).

133

Inicialmente o projeto se assemelhava ao museu imaginário de Malraux, pois Duchamp pensava em fazer um álbum foto-

gráfico suas obras. Um livro que contivesse “aproximadamente todas as coisas produzidas (por ele)” (Duchamp apud FILIPOVIC, 2008, p.90).

meu objetivo era reproduzir as pinturas e objetos a meu gosto e os juntar no menor espaço possível. Eu não sabia como conseguir isso. Primeiro pensei em um livro, mas não gostava tanto da ideia. Então ocorreu-me que poderia ser uma caixa, na qual todos os meus trabalhos seriam colecionados e montados como em um pequeno museu. Por assim dizer, um museu portátil...”(DUCHAMP em entrevista gravada para o Museu da Filadélfia).

134

Ao optar pela caixa, o pequeno museu desloca a reflexão dos espaços de reprodução da imagem por meios técnicos, para a reprodutibilidade da obra em um circuito mais complexo. Pois assume tanto a representação do objeto, como seu deslocamento e acomodação no espaço de determinação de sua realidade crítica, por conseguinte mantém a dinâmica relacional problematizada pelas obras. Duchamp já havia trabalhado com caixas, que compilavam e reuniam processos e anotações em *A Caixa* de 1914 e *A Noiva... (a caixa verde)* (figs. 16, 17, 18 19) de 1934, além de utilizar a reprodução fotográfica e objetos reproduzíveis nos *ready-mades*. *A Caixa-Valise* sintetiza as questões que atravessam

toda sua produção poética, não apenas pela compilação panorâmica de seus trabalhos, mas pelas problemáticas que lhe são inerentes.

a perda de imanência e rigor do *Ready Made*, pois uma vez rompido o discurso da grande arte e seus objetos exclusivos e auráticos, dobrando-os com o discurso de objetos reproduzidos tecnicamente está agora literalmente encarnada em sua reduzida existência como as que foram submetidas a processos culturais de recepção e de institucionalização (BUCHLOH *in* BRONSON, 1983, p.46)

135

A caixa é um múltiplo, uma obra com 320 cópias/versões, das quais, vinte são edições de luxo, e trezentas cópias. Inicialmente gerida por diretrizes próximas às da gravura, buscavam o máximo de similitude entre a cópia e a sua matriz. Entretanto a produção em larga tiragem, o trabalho artesanal e a própria mudança de pensamento durante o processo, transformam todo o modo de produção, gerando uma obra diferente a cada nova cópia. Havia a presença de obras originais em algumas caixas. Uma edição exclusiva foi feita para a escultura brasileira Maria Martins (1841 – 1973) e inclui um desenho abstrato intitulado

Paisagem Defeituosa (1946) (fig. 29). Dentre as várias edições, a caixa já apresentou obras que haviam sido feitas e expostas, mas também obras que não tinham sido realizadas. Ou seja, o artista não apenas reproduz as obras, mas produz novas obras. Neste processo transforma a realidade de algumas obras, estabelece novos parâmetros para sua leitura e multiplica a variedade de processos envolvidos na realização de cada versão. Como observa a curadora estadunidense Elena Filipovic (1970 –), não é possível, dessa maneira, entender a reprodução das caixas como cópias mecânica meramente.

136

Duchamp opta por apresentar apenas 69 obras em cada valise. Provavelmente o número foi escolhido pelo trocadilho sexual, completado pelo título “De ou para Duchamp e Rose Selavy”, assumindo uma troca recíproca das relações masculinas e femininas, dar e receber ao mesmo tempo. Tanto em um jogo com a realidade histórica, quanto com a ficcional de seu museu, o valor marcadamente documental e eminentemente inventado do trabalho. Cujos elementos de ficção são reconhecidos nos componentes e no conjunto geral.

‘De ou para Marcel Duchamp ou Rose Sélavy’ inscrito na capa da caixa indica também uma problematização da autoria. Nesse sentido, tanto a construção da autoria, quanto a defla-

gração da ficção como algo que toca, ou provoca o real. Rose Sélavy não é um personagem, mas uma identidade alternativa. Sendo que esta segunda identidade recebeu uma atenção especial em seu processo de ficcionalização. Rose assina obras, tem suas roupas expostas, além do registro de sua figura feita pelo amigo, Man Ray (1890 – 1976) – *Retrato de Rose Sélavy* (1920 -21) (fig.30), se converte em outra pessoa, outra autora. O posicionamento ambíguo da personagem, cuja presença se manifesta em diversas evidências, se prolonga em uma série de trabalhos, diferente de Richard Mutt, que assina apenas a *Fonte* (1917). Não funciona apenas como um ‘nome próprio’, alternativo, mas como outra identidade, diferente do próprio Duchamp.

137

Desejava, com efeito, trocar de identidade e a primeira ideia que me veio foi a de adotar um nome judeu. Eu era católico e seria uma mudança passar de uma religião para outra! Não encontrei um nome judeu que me agradasse, ou que me tentasse, e, de repente, tive uma ideia: por que não trocar de sexo? É muito mais simples! Então veio o nome Rose Selavy (DUCHAMP & CABANNE, 1989, p.110).

Rose Selavy se provou, ao longo de sua existência, uma fragmentação ou um espelhamento da identidade de Duchamp.

‘Sélavy’ adiciona uma nova duplicidade da relação entre a ficção e a realidade, quando se percebe que se trata de um anagrama alterado de ‘valise’. Uma ficção dotada de uma força pungente, que extrapola o espaço ideal e abstrato da existência ficcional e provoca o real em uma sucessão de bifurcações, de desdobramentos ou duplicatas.

138 A duplicidade é sugerida em diversas obras de Duchamp, como “um tipo de indecisão quanto a localização do sujeito” (KRAUSS, 2002, p.86). Rosalind Krauss analisa que em *A Noiva Despida por seus Celibatários, mesmo* (1915-27) (fig.21), a noiva e os celibatários não estabelecem uma oposição entre dois elementos, mas dão forma à relação de um único sujeito cindido. “Estas duas metades coexistem em um ser único (...). O *Grande Vidro* é portanto um auto-retrato em que o sujeito se percebe como duplo e clivado. Contudo, trata-se de um autorretrato que não diz seu nome” (idem, p.87). O que converte a relação de troca recíproca de Rose Selavy e Duchamp, uma relação masturbatória.

Esta relação estaria presente também em *Tu m’* (1918) (fig. 22), cujo título reforça a ideia de duplicidade ao juntar o pronome “tu” à forma pronominal “eu”. Uma obra que traz uma síntese crítica da produção de Duchamp em uma composição pictórica. A representação das sobras de três *ready-mades*, a *Roda*

de Bicicleta (1913) (fig. 23)– à esquerda – e o *Porta-Chapéu* (1917) (fig. 25)– à direita –. Uma representação de dois dos três *Stoppages* de *Três Stoppages Padrões* (1913 – 14) (fig. 24)– no canto inferior esquerdo –. A pintura de uma mão – ao centro –, realizada por um desenhista publicitário, a pedido de Duchamp, que aponta com o indicador para linhas, vermelhas e pretas, feitas a partir dos contornos dos *Stoppages* – à direita –. Quadrados coloridos que se sobrepõem como um catálogo de cores em perspectiva. Estes elementos se contrapõem a objetos reais: uma escova de garrafa, um parafuso, e pinos de segurança. Tanto a representação de objetos, representações feitas a partir das coisas, quanto os objetos em si. Uma discussão sobre o vínculo entre as coisas e suas representações, seus diversos valores e transformações em processos variados. Entretanto Duchamp se refere a esta obra pelo seu valor indicial, como “um sumário de suas primeiras ideias” (TOMKINS, 2005, p. 357).

139

A diferença entre a coisa e o que se representa, mas também entre os diferentes tipos de representação aparecem amplamente discutidos na *Caixa-Valise*. Tanto pela ligação aos catálogos de fotografia, pela miniaturização dos objetos, a produção de fac-símiles, como pela legendagem das obras, expandindo a problemática da representação, para a sua cópia, catalogação e institucionalização.

No interior da caixa, as obras são identificadas por etiquetas em que constam o título da obra (em alguns casos aparece apenas *Ready-Made*); o material ou técnica e as dimensões; onde e quando foi feito (em alguns casos é indicada a hora em que a obra foi feita); e, por fim, o nome da coleção que continha a obra ou o local em que ela se encontrava. Observa-se que existem autorias diversas nas etiquetas, Richard Mutt responde pela *Fonte*, se localizam colaborações, como a realizada com Man Ray, em *Cobertura* (1921). Também existem os créditos à foto de Man Ray, sem que se configure como uma efetiva colaboração em *Criação do Pó* (1920) (. (fig. 28) As etiquetas contemplam toda a problemática do museu, mas também a circulação da obra de arte. Desde seu espaço de produção (Ateliê) aculturação (Museu), a aquisição pelo colecionador (Coleção particular), inclui diversas formas de existência da obra de arte (obra, registro e projeto).

Caixa de Combate (1913) (fig. 20) é um desenho esquemático de uma obra nunca realizada por Duchamp. Um projeto no qual constam medidas, cálculos matemáticos e anotações à mão. Pensado como uma seção não realizada para o Grande Vidro: “um desenho que eu nunca usei de fato, para o Vidro... eu senti que não era o que eu queria” (DUCHAMP *apud* BONK, 1989, p.232). *Porta-Garrafa* (1914) (fig. 36) é apresentado como um registro fotográfico feito por Man Ray. *Readymade Infeliz* (1919) (fig.

35) apresenta um registro fotográfico que se difere de *Porta-Garrafa*, por se tratar da documentação de um objeto efêmero em sua realidade, que se destruiu intencionalmente no processo de sua existência. Duchamp fala sobre ele em uma entrevista a Pierre Cabanne (1921 – 2007):

Era um livro de geometria que deveria ser pendurado com barbantes sobre a sacada de seu apartamento na Rue de La Condamine; o vento deveria virar o livro, escolher ele mesmo os problemas, folhear suas páginas e as despedaçar (DUCHAMP e CABANNE, 1989, p.103).

141

Duchamp conta que sua irmã, Suzanne Duchamp (1889 – 1963), fez uma pequena pintura da obra, em 1920, também recebeu uma fotografia e estes são os poucos registros de sua existência, não vista pelo próprio artista. Na *Caixa-Valise*, consta uma cópia da fotografia, sua inclusão acrescenta uma categoria distinta de registro, ou mesmo de situação para a existência da obra. Um objeto despedaçado, que satisfaz sua existência poética pela incorporação do tempo e a destruição de si. Uma instrução lançada a sua irmã, cuja evidência última é outra obra feita por ela. A fotografia se apresenta como um registro do objeto cuja existência acontece em um átimo.

As condições de registro de *Com Barulho Secreto* (1916) se revelam igualmente problemáticas. Consiste em um cordel com suas extremidades fechadas por duas placas de metal. No interior da obra se encontra um objeto que Walter Arensberg (1878 – 1954) introduziu a pedido de Duchamp, sem que o artista soubesse do que se tratava. Um objeto cuja fruição se dá pela inter-relação entre a percepção tátil, chacoalhar, e auditiva, escutar. Ademais, assim como *Readymade Infeliz*, parte de sua constituição é desconhecida pelo próprio artista. Entretanto, no museu portátil é exposto como duas fotografias, frente e verso. Assume dois pontos de vista em duas composições. Uma delas (fig. 31) disposta ao lado de *Apolinére Esmaltado* (fig. 32) e outra (fig. 34) ao lado de uma foto do ateliê de Duchamp na rua West 67 em New York (fig. 33). Na foto do Ateliê constam dois *ready-mades*, *Roda de Bicicleta* e *Armadilha* dispostos ao lado de tabuleiros de xadrez (na parede), mesas e cadeiras. Não estão localizados em museus, ou espaços de exposição, mas no espaço de produção das obras, o ateliê.

A fotografia assume um papel decisivo no museu de Duchamp, a exemplo do museu de Malraux e do atlas de Warburg, entretanto aqui se transforma tanto pelo que representa, quanto pela maneira que representa. Rosalind Krauss, sugere que a fotografia está presente em toda obra de Duchamp, mesmo que de

forma não reconhecível ou anunciada. Krauss inicia este raciocínio por *A Noiva Despida pelos seus Celibatários, Mesmo*, como uma “fotografia que dissimula a si mesma” (KRAUSS, 2002, 87). Ou seja, a fotografia atravessa construção do museu em sua condição de registro, como a indicação do original, como a evidência da existência efêmera do objeto, no registro do espaço, a construção de uma realidade ou como um princípio conceitual, uma armação teórica.

Duchamp não utiliza fotografia em cores, ainda insipiente na época da realização das caixas. Opta pela colotipia, um processo fotográfico que imprime a imagem a partir de três matrizes, o que lhe permitiu escolher áreas de cor para enfatizar determinados aspectos da imagem. Processo que dá a aparência de manipulação para muitas fotos.

As fotografias também adicionavam um elemento de estranhamento proveniente de sua escala. Algumas imagens tinham o tamanho equivalente aos objetos que representavam, outras se equiparavam às imagens originais – que as converte em fac-símiles –, umas eram menores, outras muito maiores. O tamanho não era determinado pela importância da obra na trajetória do artista, pelo valor monetário, ou mesmo pela relação com o original. As miniaturas tridimensionais sofrem da mesma aleatorie-

dade aparente. A redução de escala não apresenta padrão algum: *Fonte*, um urinol de porcelana com 23,5x 18x 60 cm é representada com aproximadamente 6 cm x 3 cm x 12cm. A miniatura de *O Grande Vidro* mede aproximadamente 36 x 23 cm quando a obra original mede 275,5 x 175,8 cm.

São feitas miniaturas de algumas obras tridimensionais como *Ar de Paris* (1919), entretanto, outros tridimensionais são representados por fotografias, como o *Porta-Garrafas* (1914) ou *Com Barulho Secreto* (1916). Obras transparentes são representadas em celuloídes como *O Grande Vidro*, ou em materiais opacos como *Para ser Olhado...* (1910 - 1925). Algumas pinturas são representadas por fotografias preto-e-branco pintadas por ele mesmo e outras em fotografia preto-e-branco sem nenhuma alteração.

144

Entretanto o processo de produção das imagens, réplicas e miniaturas era rigoroso. Elena Filipovic conta que Duchamp listou todas as suas obras e os proprietários das mesmas. Solicitou fotografias em preto-e-branco, fez viagens intercontinentais para apurar a paleta de cores. Comprou de volta ou pediu emprestado ao proprietário obras que demandavam observações mais detalhadas. As obras produzidas para o museu portátil são mais difíceis de se produzir que os originais. O gesto de escolha

dos *ready-mades* é substituído por um laborioso processo de produção artesanal.

Em função da busca pela precisão, poder-se-ia supor que seria possível encontrar um padrão de redução ou de abstração, como em um mapa, cujas simplificações são determinadas por uma norma que padroniza a relação entre a representação e o que é representado. “Parece bastante óbvio que a motivação de Duchamp por trás do projeto “para ou por Marcel Duchamp ou Sélavy Rrose (Caixa Valise)” não foi o resultado preocupações pragmáticas” (BUCHLOH in BRONSON, 1983, p. 48).

Entretanto, as réplicas, reduções, registros ou ampliações são orientados por um conjunto de estratégias que não consola o espectador, mas cria uma crise de representação. A fotografia, ao mesmo tempo que ‘neutra’, ou não artística, é problematizada enquanto portadora de uma neutralidade uniformizante. Se transformando a cada obra, a cada processo.

a “documentação” anônima de Duchamp é frequentemente dúbia, uma vez que aceita e recusa sua função como prova ou portadora da verdade. Além do mais, dado que algumas fotos “representam” obras de arte que no período da produção da *Caixa* não existiam mais, a linguagem fotográfica – e a desconfiança que Duchamp incorporou a ela –

torna-se ferramenta perfeita e um emblema para a falta de base sólida própria da cópia (FILIPOVIC, in DUCAMP, 2009, p.93).

146

Como observa Krauss, o interesse de Duchamp pela fotografia já era percebido em *Nu Descendo uma Escada n2* (1912) (fig. 37), que o artista vincula à cronofotografia de Étienne-Jules Marey (1830 – 1904) (fig. 39). Ou seja, o registro do corpo dinâmico, da sua transformação pelo deslocamento. Da mesma maneira que entende que a documentação não é um dado estático, mas o registro de um movimento em repouso, pronto para ser executado, uma notação, no sentido que se atribui no xadrez.

No xadrez, as partidas são eventos efêmeros, situações muito particulares que congregam uma infinidade de variantes. Tem-se como hábito, o registro das partidas pelo uso das notas, para o estudo. O objetivo das notações é a demarcação dos movimentos na sequência em que acontecem no jogo. Assim jogos históricos são registrados para a análise outros jogadores espalhados no espaço e no tempo. Hoje podemos acessar as partidas disputadas por Duchamp, por exemplo, executar seus mesmos movimentos, e de alguma forma reanimar aqueles jogos. Apesar

de parecer que o objetivo é apenas um registro frio, trata-se de um processo projetivo, analítico e intensamente imaginativo. A execução das partidas anteriores, permite que se elabore novas estratégias, que se pense alternativas para aquele jogo. São documentos do passado, mas, acima de tudo, projeções que possibilitam a construção do futuro.

Sabe-se que Duchamp era um exímio jogador de xadrez, tendo obtido o título de Mestre em 1925 e disputado as olimpíadas de xadrez em 1933 como representante da França. Quando realizava grandes intervalos entre uma produção e outra, justificava por sua dedicação ao xadrez. Por vezes utilizava referências visuais e o pensamento do xadrez em suas obras. Em pinturas como *O Rei e a Rainha* (1912) (fig. 38), faz referência às peças do jogo. Em 1968 em uma série de desenhos eróticos, faz outra obra com o título de *Rei e Rainha*, nesta é possível perceber tanto o desenho característico das peças, como o espaço geometrizado do tabuleiro. Em *Nove Moldes Málícos* (1915 – 1923) se percebe uma similitude visual entre os moldes e os peões. Em *A Noiva Despida por Seus Celibatários, Mesmo* (1915-23) esta referência se repete, havendo ainda a associação visual e uma aproximação funcional entre a noiva e a dama. *O Grande Vidro* é pensado como uma estrutura em movimento, uma máquina que descreve a mudança de estado da noiva – vestida/despida. Esta transição é também um

aspecto do xadrez, e este movimento de transformação é a própria maneira como Duchamp relacionava o jogo a sua produção artística. Na entrevista que confere a Pierre Cabanne comenta:

uma partida de xadrez é uma coisa visual e plástica e, se não é geométrica no sentido estático da palavra, é um mecanismo por que as peças se movimentam. As peças não são mais belas do que a forma do jogo, mas o que é belo – se é que a palavra ‘belo’ pode ser empregada – é o movimento. Então, há uma mecânica no sentido, por exemplo, de um Calder. Existem certamente, no jogo de xadrez, coisas extremamente belas no domínio do movimento, mas não no domínio do visual. É a imaginação do movimento e do gesto que, nesse caso, faz a beleza (DUCHAMP & CABANNE, 1987: 28).

148

Os movimentos da noiva são escrutinados pela *Caixa Verde* (1932), um conjunto de notas. Desenhos, cálculos e textos escritos compilados, organizados e reproduzidos que se referem ao processo de produção do *Grande Vidro*. Reproduzidos mantendo a similitude do formato do papel, tanto se vinculam ao objeto final, a pintura em superfície transparente, quanto às ramificações e conflitos do próprio pensamento durante sua produção. As notas, nesse caso, funcionam como um documento do processo,

cujos objetos finais se configuram como pontos de partida para a produção de novos sentidos, de outros movimentos. Uma espécie de apêndice, cuja função irônica é a explicação. “Porém serve mais para criar um mistério do que para resolvê-lo” (KRAUSS, 2002, p. 81). Fazendo coabitar informações contraditórias, fruto do próprio processo de criação, caracterizados por sua confusão e ebulição próprias do pensamento. A nota se torna tão complexa quanto a obra, demandando um exaustivo esforço interpretativo. Trazem, um novo movimento para vidro e não encerram sua leitura.

O Grande Vidro traz consigo um teor fortemente erótico. Rosalind Krauss a descreve como uma máquina enorme de masturbação. As notas não o explicam, não descrevem seu funcionamento. “Não comentam e nem nos dizem que tipo de elo narrativo o artista tinha para os elementos do Grand Verre, nem em nos oferecer algo parecido com um libreto das diversas operações libidinais”. Trata-se de um convite à masturbação, uma máquina que pode ser usada por outra pessoa, sem a presença do artista. Assim como as notações no xadrez possibilitam o jogo solitário, jogar sozinho. Um diálogo anônimo que acontece no tempo. As principais obras de Duchamp versam sobre a relação dinâmica entre o espaço e o tempo, além do *Grande Vidro*, o *Nu Descendente uma Escada*; e mesmo os *ready-mades*. A *Caixa Valise*

se converte, assim, em um registro do movimento, uma nota. O movimento nunca cessa nessas obras, se mantêm como devir constante, como dialética em suspenso. “O espectador pinta o quadro”, como afirma Duchamp. Da mesma maneira, os *ready-mades* são um encontro, um rendez-vous.

Na valise, tanto as fotografias, quanto as miniaturas respondem a coordenadas lógicas, cuja eficácia, enquanto movimento, se processa por projeções mentais, a “arte como ideia”. A recusa em manter uma coerência visual, um código para o reconhecimento imediato da natureza das transformações das obras reais em artefatos participantes do museu portátil, se dá pela aceitação de sua arbitrariedade. A operação mimética, neste caso, acontece por similitudes de outra ordem. Buchloh assume que se trata de uma linguagem ficcional, uma segunda língua à qual as obras são submetidas:

o museu portátil de 1941, em sua miniaturização e ênfase na reprodução técnica tanto de pinturas original artesanal como de objetos tecnicamente produzidos, os ready-mades, na assimilação do objeto de arte à caixa de amostra de vendedor ambulante. Constitui um exemplo primitivo da prática mimética na qual uma construção secundária fictícia da linguagem mítica está inscrita dentro da concepção variada da própria obra para antecipar e “vencer o mito de dentro” no processo de aculturação (BU-

A composição, nas obras de Duchamp, acontecem por um jogo entre a transparência e a opacidade, tanto nos registros, como do próprio museu. Contudo, um jogo diferente da tradição da janela renascentista. Decorre da problemática situação de habitar a superfície, de potencializar o meio e a passagem. Tanto uma engrenagem que se move no interior da obra, como a movimentação na superfície dos objetos e da mente do espectador, o trabalho mental.

151

A transparência aparece de forma evidente pelo uso do vidro, mas também está presente como estratégia conceitual nos *ready-mades*, onde se coloca em questão tanto a opacidade do objeto, quanto a transparência ideológica do museu. O jogo realizado no Grande Vidro se repete no museu portátil, pois há uma falsa sensação de que seus elementos estão dissociados do mundo. Rosalind Krauss descreve que diante do *Grande Vidro* há a sensação como se “os objetos reais estivessem suspensos no interior do quadro por um efeito de magia” (KRAUSS, 2002, p.80). A transparência faz parecer que seus elementos estão isolados da realidade, flutuando no espaço etéreo e imaterial, entretanto seu

efeito é o contrário, pois nunca cinde sua relação com o que a circunda. A obra está em constante transformação pela interação com o que a cerca.

Descobrimos enfim, que a transparência do vidro não garante em caso algum a existência de um lugar abstrato onde esses objetos pudessem ser secretados e cortados de qualquer vínculo com objetos reais, mas, ao contrário, que é esta própria transparência que abre a superfície para o contato ininterrupto com o real e que acentua nossa percepção dos objetos como constituintes cativo e imobilizados deste mundo (IDEM)

152

A obra se encontra em transformação por diversos fatores. A notação apenas garante uma estabilidade inicial para a continuidade de seu movimento por novas vias, determinadas pelo contexto e pelo espectador. A valise também atua como uma notação, como um registro em/do movimento, em uma miríade de possibilidades de existência. Mas também existe em um plano transparente, em um campo que oscila e faz cintilar o jogo de percepção entre o que atravessa, que faz correr livre, mas também que refrata, reflete e impede a penetração. Buchloh comenta sobre o funcionamento da valise:

A valorização do objeto, a extração do contexto e função, a preservação e, finalmente, a divulgação do seu sentido abstrato. É especialmente no processo que a forma requer objetos se movendo dentro e fora da extração do contexto, que vemos o destino da língua antecipação do último destino da linguagem primária. Ela é preservada através de um recipiente que permite a sua deslocação arbitrária no tempo e no espaço, e uma multiplicidade de proprietários, da posse da atribuição do sentido (BUCHLOH *in* BRONSON, 1983, p.47-48).

O processo de miniaturização, se afasta da imóvel documentação da verdade e atua como um componente ficcional. Retira o realismo das relações perceptíveis, mas opera também como uma problematização do espaço e tempo da arte. Em uma dupla articulação, consistente em uma percepção mais próxima do objeto, e em uma compreensão problemática de sua própria realidade.

153

As características mais notáveis do museu portátil de Duchamp são a miniaturização e a versatilidade espacial e temporal do recipiente ou do enquadramento de seu museu. Como na escrita de Lewis Carroll, os objetos com os quais pareciam conhecer – por exemplo a *Fonte*, os *Ready-Mades*, *Dobrável para Viagem* e *Ar de Paris* – retornam em sua apresentação no museu em um formato encolhido

que induz uma visão de espaço-temporal distância,
a reminiscência de objetos que afetam sua escala
(*idem*)

154

A miniaturização permite uma relação de posse simbólica, os objetos podem ser tomados à mão. Também a disponibilidade de conter uma vasta diversidade de espaços em um objeto manuseável, móvel e articulável, o que incorre na existência de um espaço determinado que condensa vários outros espaços. Sua multiplicação acontece por dobrar-se sobre si, pois são diversos compartimentos encaixotados, roldanas e dobradiças que alargam o espaço reduzido. Duchamp cria um labirinto portátil, um labirinto espacial e conceitual. Uma sucessão vasta de condições, de localizações e ideias que se entrecruzam.

Novamente o funcionamento análogo ao xadrez, cujas peças se recombinaem no tabuleiro cartesiano em uma ampla e diversa rede de articulações, potencialmente infinitas. O fato do tabuleiro ser dobrável, fixo, das peças serem de ouro ou barro, nada interfere em sua natureza conceitual complexa. A *Caixa Valise* enseja a recombinação das obras, a criação de novas relações entre as mesmas, mas também a reconfiguração do espaço, por

consequência a própria recombinação dos fatores constituintes da ideia de arte.

Porque ele previu o destino final do objeto pela definição estrutural da obra, Duchamp também transformou o papel do artista-criador no colecionador e curador, que é encarregado da alocação e do transporte, da avaliação e da institucionalização, da apresentação e da manutenção do trabalho de arte. Esta mudança do papel do artista para o do colecionador, consistente com a definição original do artista como *flâneur*, que - como parece - seleciona aleatoriamente com um gesto de desinteresse divino, objetos da totalidade da reprodução técnica e os escolhe como o *ready made* (BUCHLOH in BRONSON, 1983, p. 48).

155

A opção pela valise, que permite o deslocamento de uma porção do espaço. Tanto uma estratégia que guarda memória, quanto facilita a movimentação. Duchamp, assim como Benjamin, opta pela valise por questões conceituais, mas fortemente influenciados pelo temor de guerra e a eminente necessidade de fuga. Ambos estavam de malas prontas. Uma imagem fruto da crise, uma imagem em crise.

As *Caixas-Valise* começam a circular apenas em 1941,

quando Duchamp tinha 54 anos. Apesar de sua estratégica escassez de produção, ainda viria a produzir algumas obras, inclusive para a própria caixa. O que significa que não se tratava de uma retrospectiva decretando o fim da carreira, como fez Maurizio Cattelan (1960 –) com a exposição *All* (2011) (fig. 42). Mesmo porque, Duchamp não expos todas as suas obras, como tinha intenção de fazê-lo, mas optou por um número específico de trabalhos, 69. Nesse sentido, existe a consciência de que o arquivo ganha sua forma e sua coerência pelo que exclui. Não como o corriqueiro e violento processo de exclusão social ou do discurso da história, mas pela problematização desse processo. Todo arquivo, toda coleção e toda curadoria se forma pelo que exclui.

156

O espaço de exposição é sempre finito, o tempo sempre determinado. Duchamp opta por uma seleção restrita, que deixa de fora muitos de seus trabalhos, nesse sentido escapa da frustrante incompletude de muitos arquivos utópicos. O Atlas de Warburg, o livro das Passagens de Benjamin, o Livro de Mallarmé são todos projetos inconclusos, que flertam com o infindável processo de compreensão do mundo, como a enciclopédia de Plínio o Velho (23 d.C – 79 d.C), todos vítimas de sua abrangência total. Malraux escapa dessa armadilha ao unificar todas as obras de arte pelo meio, apenas o que cabe em um determinado meio e assumir o caráter processual do projeto, mas não o faz

de forma impune. Apenas o escritor argentino Jorge Luis Borges (1899 – 1986) foi capaz de concluir sua extensa enciclopédia de um mundo alienígena, sua biblioteca infinita ou seu livro interminável. Uma vez que opta pelo comentário, pelo resumo, e não pela abrangência totalizante. No prefácio de *Ficções*, Borges comenta:

O desvario laborioso e empobrecedor o de compor vastos livros; o de explicar em quinhentas páginas uma ideia cuja exposição oral cabe em poucos minutos. Melhor procedimento é simular que estes livros já existem e apresentar um resumo, um comentário. Assim procedeu Carlyle em *Sartor Resartus*; assim Butler em *The Fair Haven*, obras que tem a imperfeição de serem também livros, não menos tautológicos que os outros. Mais razoável, inepto, ocioso, preferi a escrita de notas sobre livros imaginários (BORGES, 1986, s/p)

157

O que transforma *Ficções* em um livro dos livros, o índice de uma biblioteca utópica. Duchamp, próximo a Borges, tem uma produtividade restrita, tanto no que concerne aos *ready-mades*, que o artista entende que não deveriam ser produzidos em excesso, quanto em relação a outros projetos. Seu museu seleciona, por consequência exclui. De maneira que a *Caixa-Valise*,

assim como suas obras, foi minuciosamente pensada como uma miniatura tanto espacial, como conceitual do museu. Mimetiza seu funcionamento, e localiza as problemáticas que sua própria produção já prenunciava sobre a ideia de museu. A fragmentação, e reconstrução tanto da trajetória de Duchamp, como do emaranhado sistema das artes: produção, registro, documentação, exposição, circulação e posse.

158 A *Caixa-Valise*, abrange a figura do diretor de museu, que se congrega as facetas de artista e curador, que Duchamp já havia praticado na *Exposição Internacional do Surrealista* (1938). A qual já se manifestavam, tanto a problemática da ocupação crítica do espaço, choque entre o ordenamento das obras e a produção poética, fazendo eclodir um evento crítico. A curadoria de Duchamp e seu museu tomam o espaço de maneira maleável e infinitamente dobrável.

Com a *caixa-valise* o artista cria um museu sem paredes, sem local seguro, sem obras de arte ‘autênticas’, isto é, um museu com a mais tênue retenção da *musealidade*. Mas não recupera nem destrói a instituição museológica com seu projeto. Mais precisamente, Duchamp sujeita suas ideias, regras e dados operacionais a uma série de perguntas e tensões (FILIPOVIC, 2009, p.94).

Duchamp introduz a reflexão sobre o museu optando pela representação de suas engrenagens. Ao mesmo tempo em que as mimetiza, as problematiza. Um museu ficcional que pensa sua própria realidade, uma utopia. Nesse sentido, flerta com as Utopias clássicas pelo seu isolamento aparente, uma territorialidade marcada pela separação. Uma porção de terra cercada de água, inacessível às práticas correntes. Como pondera Mário Pedrosa (1900 – 1981) “a utopia positiva, diferente da crítica, cria um mundo em miniatura, embora completo. O grande papel que sempre desempenharam as ilhas na formulação da utopia provém justamente do fato de constituírem um mundo fechado” (PEDROSA, 1981, p.319).

159

Mas o isolamento das ilhas não significa que as utopias pecam pela falta de vínculo com a realidade, como gostam de propor. Assim como a transparência do Grande Vidro não faz com que os elementos da pintura flutuem sem espaço, mas se choquem com o todo que o cerca. Mesmo a portabilidade ou o espaço fechado da Caixa Valise não a impede de se vincular à ideia mais tradicional de museu ou às problemáticas da instituição arte. As utopias se fundam na aguda análise da realidade, partem do pressuposto de que a realidade como se apresenta é

inaceitável (SOUZA in SEXTA-FEIRA, 2001, p.20) como analisa Maria das Graças de Souza .

Há uma mudança no conceito de utopia de Duchamp, pois funda uma utopia portátil. Mantém uma estrutura utópica, mas se dirige a uma compreensão seccionado do mundo, uma pequena parte de um todo. Algo que Maurizio Cattelan comenta em uma entrevista a Hans Ulrich-Obrist:

são mais utopias portáteis. É como admitir que você não pode realmente criar uma utopia; você não pode imaginar um Novo Mundo. Nós estamos limitados a trabalhar em sistemas menores. (...) É um teste para saber o quanto somos flexíveis. Talvez isso seja a utopia hoje. As margens de liberdade são cada vez menores, e nós temos que nos adaptar (CATTELAN *in* OBRIST, 2006, p.25).

As utopias portáteis, como sugere Cattelan, se orientam para táticas, como a guerrilha, se desvinculando de uma estratégia abrangente. Concentram-se em um espaço reduzido, e fazem com que aquela realidade pequena e isolada vaze, ecoe ou exploda. Cujos fragmentos se transformem em outras utopias, igualmente pequenas e portáteis. Sua mobilidade e maleabilidade são estratégias de sobrevivência. As utopias contemporâneas não

podem se dar ao luxo de apenas existir, elas devem conter em si, os mecanismos para manter sua breve sobrevivência.

Cattelan cria a *Galeria Errada* (2002) (fig. 43) uma pequena galeria em escala 1/6. Localizada na 516A1/2 West 20th Street em Chelse, New York, se afirmava como o menor espaço expositivo da cidade, com apenas 1m². Na qual foram realizadas mais de 30 exposições com artistas como Lawrence Weiner, Elizabeth Peyton, Paul McCarthy. Hoje (dezembro de 2016) é possível comprar por cerca de U\$ 2.000 uma réplica da galeria no site da *Amazon*. Ou seja, o lugar funcionava como um espaço de exposição efetivo, mas também como uma obra ou um produto, cujas réplicas podem ser comercializadas, inclusive fora do circuito das artes.

Galeria Errada é um dos muitos museus, galerias e espaços de e exposição que propagam as ideias, formas e práticas iniciadas por Duchamp com a *Caixa-Valise*. Cujo gesto inaugural lança a reflexão sobre a problemática dos espaços de exposição, mas também de todo o complexo sistema das artes. Duchamp propõe uma revisão da arquitetura museau pela transposição da indicação de seus elementos para um espaço remontável, uma utopia portátil. Inaugura um campo muito profícuo na arte contemporânea, o museu de artista. Solicita uma autonomia para os

processos poéticos, desvinculados da força opressiva das instituições, ele próprio é seu curador, diretor de museu e proprietário.

O museu é pensado pelos seus erros e seus desvios, seu tempo é dissociado de uma continuidade cronológica, seu espaço separado de um território geográfico. Nesse sentido, um grupo significativo de artistas do século XX e XXI, optam por criar seus museus, bem mais que ocupá-los ou fugir dos mesmos. Artistas que fundam suas próprias utopias, nas quais os museus são pensados fora de seus espaços de representação e legalidade. A obra se torna o museu, um espaço utópico de transfiguração dos valores aos quais ela própria estava submetida. As leis, as ordens, os lugares demarcados, os tempos instituídos são sobrescritos por ficções críticas, que ao mesmo tempo em que subvertem a ordem de pertencimento, descortinam a possibilidade de pensar o museu fora do museu, por uma extrema interioridade.

Utopias/obras de arte nas quais o museu se converte no tema, na forma e na estrutura conceitual. Um conjunto de museus poéticos ou museus utópicos: *Museum* (1944-48) de Joseph Cornell (1903 – 1972), um museu caixa; *Museu das Gavetas* (1970-77) (fig. 45) de Herbert Distel (1942 –), um museu armário, com diversas gavetas com compartimentos; *Museu de Arte Moderna, Departamento das Águas* (1972) (fig. 46) de Marcel Broodthaers

(1924 – 1976):

Este museu é um museu fictício. Ela desempenha o papel de, por um lado, uma paródia política de exposições de arte, e, por outro lado, uma paródia artística de eventos políticos. Que é na verdade o que museus e instituições como documenta oficiais fazer. Com a diferença, no entanto, que uma obra de ficção permite-lhe captar a realidade e, ao mesmo tempo que ela esconde (BROODTHARS apud KERN, 2014, p.370).

A proposta de Broodthaers evidencia algo que se expande para a compreensão de diversos museus de artista, inclusive a *Caixa Valise*, pois se refere a uma revisão da arquitetura conceitual do museu. As relações administrativas e políticas das instituições se transfiguram em novos processos e formas para a constituição de realidades museais alternativas. Trata-se de reordenar complexo e emaranhado jogo de relações que determinam a constituição do museu enquanto lugar específico no sentido que se refere Miwon Kwon (1961 –)

Ser ‘específico’ em relação a esse local (site), portanto, é decodificar e/ou recodificar as convenções institucionais de forma a expor suas operações ocultas mesmo que apoiadas – é revelar as maneiras pelas quais as instituições moldam o significado da Arte para modular seu valor econômico e cultural, e boicotar a falácia da Arte e da autonomia das

instituições ao tornar aparente sua imbricada relação com processos socioeconômicos e políticos mais amplos da atualidade. (KWON, 2008, p.169)

A construção do museu de artista se investe de diversas estratégias de subversão da hierarquia, tanto no interior das instituições, como na relação dos museus com o mundo. O papel do artista se imiscui com do curador, com o museólogo, o diretor e o arquiteto. Os pequenos e portáteis museus, galerias e espaços de exposição rearranjam o funcionamento dos museus em função das problemáticas das próprias obras. São museus pensados em função das obras, de sua realidade fluida, crítica e desconstrutivista, eles mesmos obras de arte.





figura 48 e49
Sandra Gamarra.
Loja de souvenirs do LiMAC.

figura 50
Gerhard Rich-
ter. October
18 (1977).



figura 51
Sandra Gamar-
ra. Milagres II
(2010).

A construção de museus utópicos ou de curadorias poéticas passa pela problematização das hierarquias que se estabelecem entre os originais, as cópias, a autoridade do autor, ou mesmo o peso da tradição e seus ritos anacrônicos. Na 29ª Bienal de São Paulo (2010), os curadores Agnaldo Farias (1955 –) e Moacir dos Anjos (1963 –) abordaram questões ligadas à arte e à política. Uma das obras selecionadas foi a série de pinturas *October 18* (1977) (fig.49) feita por Gerhard Richter (1932 –), não obstante, o MOMA recusou seu empréstimo. A Bienal, então, recorreu ao *LiMAC*, o Museu de Arte Contemporânea de Lima, um projeto da artista peruana Sandra Gamarra (1972 –). Foram feitas cópias das pinturas de Richter, com uma tarja branca na parte inferior

da tela, como única diferença entre estas e os originais, sob o novo título de *Milagres* (fig.50). A série original se refere à morte de integrantes do grupo guerrilheiro Baader-Meinhof, que supostamente cometeram suicídio durante sua prisão. A curadoria, dessa maneira, abordou três questões bastante distintas com uma única obra: 1) os conteúdos políticos ligados ao original; 2) as relações atinentes à reprodutibilidade e a falsificação; 3) a problemática localização e circulação dos grandes acervos. Expandindo seu problema inicial a um questionamento sobre sistema das artes. A mesma imagem congrega o lapso temporal, mas também geográfico, social e político.

170

O LiMAC é um museu com identidade visual, marca, site, projeto arquitetônico, entretanto que não ocupa um espaço físico na capital peruana. Um museu virtual, mas também um museu cujo acervo é universal e expansível, como o Museu Imaginário de Malraux. Constituído de cópias feitas por Sandra Gamarra, suvenires plagiados de grandes museus como o MOMA ou Pompidou. No site consta o texto de apresentação:

O LiMac, inaugurado em 2002, se estabeleceu como um museu em movimento, trabalhando em diferentes locais e sua base é, em cada caso, a cidade que o abriga.

LiMac é apresentado como um museu de projetos e, ao mesmo tempo como um projeto de museu. LiMac é um projeto cujo objetivo é, precisamente, o de projetar. Este museu oferece a exposição, em vez dos objetos em si mesmos, as relações entre eles.

LiMac não quer ser um museu diferente, só quer ser reconhecido como tal. LiMac é um projeto de museu, entre muitos outros. Ao imaginar o LiMac, deve-se concebê-lo como um museu como qualquer outro. As suas características são as mesmas: ele tem uma imagem que representa, uma coleção, um catálogo, um website. É, portanto, um tipo de museu ideal. Longe de ser um museu imaginário ou um museu pessoal, o museu quer ser o reflexo do que seria um museu de arte contemporânea em Lima, com todas as suas pretensões e falhas.

171

LiMac é apresentado como um verdadeiro museu através das várias maneiras pelas quais os museus reais chegam a Lima; ou seja, lembranças, catálogos e impressos. Museu de mentira ou a mentira do museu, as lembranças e os catálogos gerados pelo LiMac conduzem a falsas recordações futuras, falsas futuras visitas. Objetos e recordações do LiMAC, ao mesmo tempo, se projetam, ironicamente, em duas direções: vindo de uma experiência do passado que não existe e, se dada a sua presente e constante construção, dirigem a uma futura experiência de concreção inalcançável¹.

O museu problematiza as relações entre a cópia e seus

originais, trabalhando com processos próximos à falsificação. A reprodução da obra é investida de um conjunto de ações mais agressivo que a reprodução mecânica, pois os processos manuais de cópia das pinturas envolvem questões legais mais severas. Diferente das imagens fotográficas, cujo uso do maquinário libera a mão da produção da imagem, como diria Benjamin. Ao optar por processos manuais para a produção das cópias, a artista estabelece que seu museu não entende o fluxo das imagens reproduzíveis como um processo neutro por si. Rejeita uma visão da reprodução feita do centro para as margens.

172

Ao operar no limite da falsificação, a artista desvela aspectos da exclusão das periferias, não apenas do sistema das artes, mas da cadeia de consumo global. Uma vez que assim, como no Brasil e em outros países pobres ou subdesenvolvidos, a pirataria, a falsificação está presente de forma incontrollável. Camisetas, tênis, produtos eletrônicos, filmes, música, tudo passa por um processo de produção com materiais e processos mais baratos. O LiMAC, oferece obras de arte e souvenirs (fig. 47 e 48), expondo que a circulação da obra de arte é regida pelos mesmos processos econômicos que garantem a distribuição de grandes marcas capitalistas. “Logo, este museu-porvir não é somente um gesto na linha da Crítica Institucional mas também um reflexo crítico da distância entre o centro e a periferia global, que resulta

num constante ‘atraso’ na chegada de ideias, movimentos e produtos aos países marginais” (ALMEIDA, 2016, s/p),

Deflagra que são necessárias outras ações para a constituição de um museu imaginário localizado nas periferias do mundo. Toda sua arquitetura é crítica, todos os elementos de seu museu se forjam pelo embate entre o museu tradicional, como modelo europeu, e as adaptações feitas em realidades periféricas, fruto da impossibilidade de atender as expectativas do centro. Sua estratégica não-localização, transforma o museu em um espaço móvel, quase que instituído em um campo conceitual. Sobrevive como projeto, sempre por vir, como uma promessa nunca cumprida de forma permanente. Tanto torna patente a falta de um espaço para arte, faz uma exigência de que exista, como transforma esta falta em um processo intimamente social.

O museu de Sandra Gamarra se assume como projeto e promessa pela própria dinâmica de colonização e globalização na qual as periferias se convertem em espaços a serem construídos, entretanto cuja construção nunca acontece. As periferias encontram-se eternamente por vir, como dizem Deleuze e Guattari, as minorias são o devir do mundo. Para eles, “não existe devir majoritário, maioria não é um devir. Só existe devir minoritário” (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p.52). Para os filósofos fran-

ceses a maioria é sempre ninguém, um sujeito anônimo, enquanto as minorias são o potencial desvio da norma.

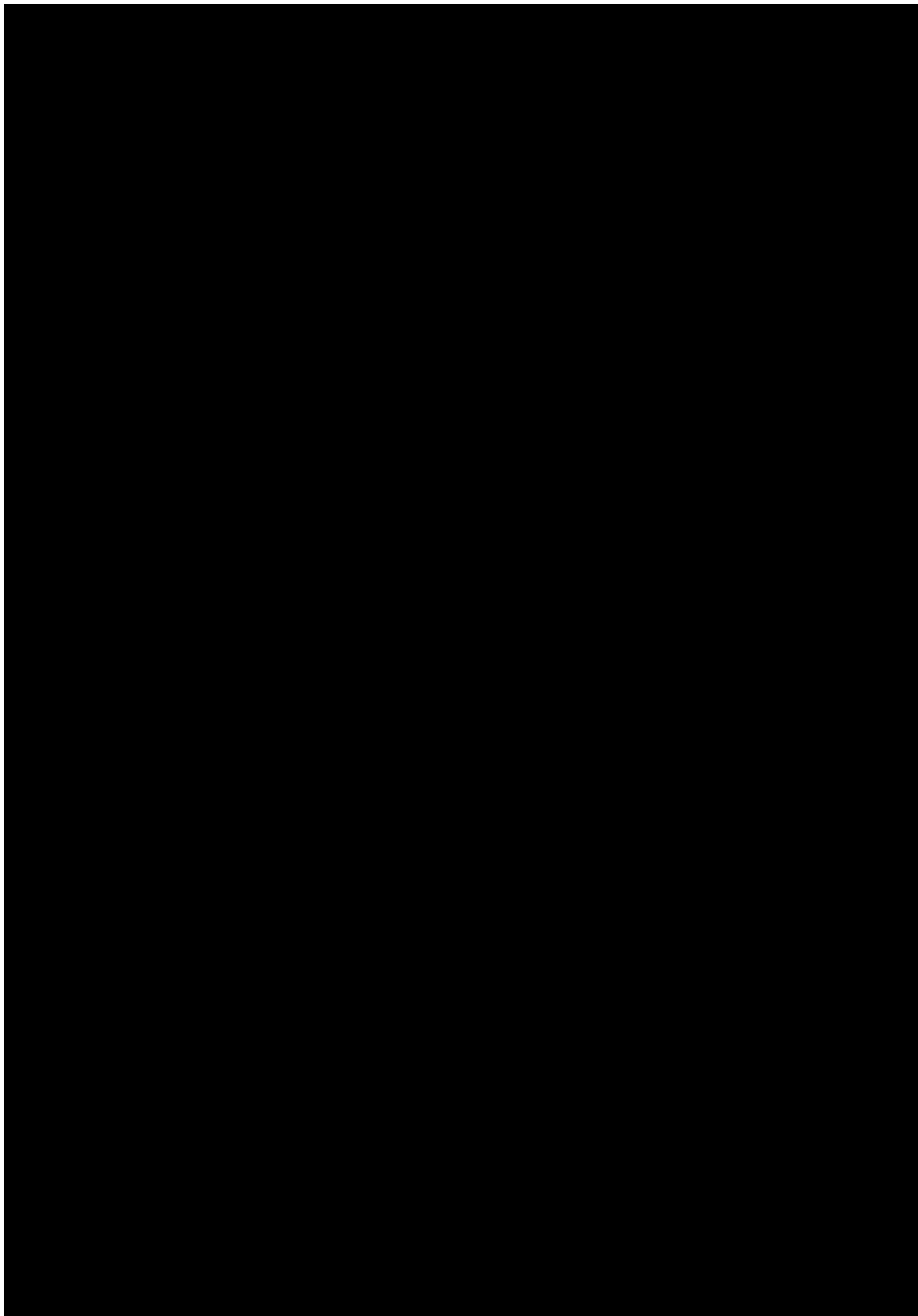
A geografia excludente do circuito artístico transformou o periférico LiMAC em um centro de distribuição de arte contemporânea. Capaz de difundir, tanto a produção local, como potencialmente as obras que podem ser copiadas pela artista. Nesse sentido, o museu imaginário de Malraux ou a Caixa Valise de Duchamp revelam um aspecto pouco relevante para o contexto europeu, são projetos que destituem a centralidade geográfica do museu da Europa. Abre-se a possibilidade de se desenvolver novos museus, que contemplam a obra de arte pela sua reprodução, mas também pela sua nova realidade crítica, não mais baseada na imagem, ou na relação com o único, o sagrado, mas com a tomada de atitude de diversos produtores. O museu como um projeto, um código aberto e reproduzível.

figura 52

Cildo Meireles. Desvio para o Vermelho (1967).







3.5. C u r a - d o r i a s p o é t i - c a s

A aproximação entre curadoria e obra de arte se tornou um problema relacionado à própria coerência do conceito. Entretanto dizer ‘curadorias poéticas’ não significa entender a curadoria como uma obra de arte, mas utilizar as estratégias e os procedimentos artísticos na organização das mostras. O que significa que a os processos curatoriais podem se tornar críticos de si mesmo e dos sistemas que possibilitam sua existência. “Uma forma que questiona e investiga o próprio conceito de curadoria e todo o sistema subjacente à produção de exposições” (HOFMANN, 2004, p.20). A problemática desta relação se intensifica ao se levar em consideração que, assim como o museu, a curadoria oscila entre sua existência reflexiva – mais próxima da histó-

ria, da crítica ou da obra de arte —, e a espetacularização de seus processos. Isto posto, a aproximação com a obra pode se tornar um campo ambíguo, que sinaliza uma ênfase crítica que corrobora para a liberdade criativa, ou seu esvaziamento, que implica na própria supressão do artista.

Assumindo que a curadoria, como a conhecemos hoje, nasce entre os anos 1968 e 72, como uma disciplina muito mais próxima das artes visuais do que das questões museológicas. O que se chamou de curadoria de autor, ou de curadores independentes. Ela ganha seus contornos por questões orientadas por formas e processos políticos. Tanto o espaço, quanto o tempo expositivo são problematizados pelas práticas artísticas. A curadoria surge juntamente com a instalação e a crítica institucional, em um momento de contestação das hierarquias e dos limites das artes em relação à tradição.

As atividades de seleção, deslocamento e ajuntamento são o cerne da prática da instalação, já em voga desde as colagens, fotomontagens, escultura, *objet trouvé* e o *readymade*. Os artistas montam a obra pelo deslocamento de objetos para a galeria, mas também ocupam o espaço expositivo, criam um ambiente. A galeria é povoada por um único trabalho, cujo arbítrio recai exclusivamente ao artista. A relação entre os objetos e materiais são

determinadas por valores ligados à realidade das artes. A obra *Desvio para o Vermelho* (1967) (fig.51) de Cildo Meireles (1948 –) é um exemplo desse funcionamento. A instalação congrega diversos objetos agrupados pela cor vermelha, cria um ambiente doméstico, com geladeira, sofá, televisão etc. Além de constituir um significativo acervo de obras, ou versões de obras, todas elas vermelhas. Na montagem feita em Inhotin, consta um pequeno inventário, com o nome dos artistas. A instalação, por algum tempo recebeu doações de objetos/ obras, mas teve que interromper seu processo de crescimento.

As obras no interior de *Desvio para o Vermelho* fazem parte do trabalho de Cildo, entretanto a instalação não se constitui como uma curadoria. O propósito do artista no momento de sua concepção, ou mesmo durante seu processo não se destinava à relação singular de cada obra ali presente. O artista se preocupava em agrupar visualmente uma ampla diversidade de artefatos com a cor vermelha, dentre os quais, obras de arte. O efeito buscado por Meireles era a dispersão dos objetos e não sua singularidade.

A proximidade desses processos fez com que o filósofo russo Boris Groys (1947 –) levantasse a problemática questão: Curador e artistas não são papéis similares, estes procedimentos não seriam os mesmos? Seu argumento se embasa, sobretudo no

gesto de seleção duchampiano.

Hoje um autor é alguém que seleciona, que autoriza. Desde que Duchamp o autor se tornou um curador. O artista é principalmente o curador de si mesmo, porque ele se seleciona. E ele também seleciona outros: outros objetos, outros artistas. Pelo menos desde os anos 60, os artistas criaram instalações para demonstrar suas práticas pessoais de seleção. As instalações, no entanto, não são nada além de exposições curadas por artistas, em que objetos por outros podem ser - e são - representados tão bem como objetos pelo artista (GROYS, 2006, s/p)².

184

Existe, nessa interrogação, uma lógica perversa, pois se baseia na quebra da hierarquia promovida pela obra de arte, para suprimir a necessidade do artista. Uma de tomada de poder se valendo do espaço vago, deixado pelo abandono da técnica, da manipulação dos materiais ou do controle do sentido. Como se críticos e curadores se encarregassem de tomar o controle da situação. Clair Bishop analisa que “há uma importante diferença entre a autoria curatorial e a artística, e é imprudente – inclusive perigoso – confundir os dois (BISHOP, 2007, p. 270). Barthes comentou em 1968, “hoje apenas o crítico executa a obra (admito o jogo de palavras). A redução de leitura a simples consumo

é evidentemente responsável pelo ‘tédio’ que muitos experimentam diante do texto moderno (‘ilegível’), do filme ou do quadro de vanguarda: entediá-lo quer dizer que não se pode produzir o texto, jogar com ele, *dar-lhe partida*” (BARTHES, 2004, p.74).

Este processo é visto de maneira corriqueira na expografia corrente, em que o texto curatorial ocupa espaço privilegiado nas mostras, como uma preparação para a experiência. Mas de maneira mais complexa, é percebido na alteração de sentido da obra pela relação com suas vizinhanças, tanto outras obras, como textos explicativos ou diversos tipos de artefatos culturais. Em uma miríade de estratégias de controle dos fluxos de movimentação dos corpos dos espectadores, a curadoria pode reordenar e transformar o próprio sentido da obra. Dentre as diversas ações há o poder de unificação promovido pelo título ou tema.

Claire Bishop atenta para a polêmica gerada na *Documenta V* (1972), organizada por Harald Szeemann (1933 – 2005), em que o curador agrupou um conjunto de obras em um panorama temático intitulado “Mitologias Individuais”. Nesta ocasião, o curador foi acusado de suprimir os sentidos das obras por uma leitura já pronta e destoante da preocupação dos artistas. Foram expostas performances, instalação e arte processual, sob a égide das mitologias individuais. O curador postula por esta jun-

ção classificatória, que “toda atividade artística, incluindo suas formas mais políticas e críticas, se relaciona com uma mitologia interior” (BISHOP, 2007, p. 272).

Diversos artistas se manifestam contra a leitura de seus trabalhos feita pela curadoria, com cartas abertas, com a retirada de obras etc. Robert Morris (1931 –) afirmou que seus trabalhos não deveriam ser usados para ilustrar ‘princípios sociológicos’ ou ‘categorias históricas fora de moda’. Os artistas entraram em conflito com o curador por discordarem dos sentidos que suas obras adquiriam sob esta organização. Nem tanto pelas obras que se avizinham, mas pela ordem de leitura imposta pelo organizador da mostra. Neste caso, a curadoria assumiu para si a responsabilidade de conduzir a produção de sentido para caminhos que tanto divergem dos artistas, como obscurecem a experiência diante da obra.

Isto é importante, porque desenvolve um tema que emerge quanto mais avançamos na comparação entre os papéis de artistas e curadores: este último tem uma obrigação ética que é consideravelmente diferente da estética da apresentação artística do artista. O que está em jogo aqui é uma consciência de que os curadores deveriam respeitar os desejos dos artistas, comunicar-se com clareza, e estar acessível para negociações (idem, p 274).

A curadoria, dessa maneira, deve ser entendida como um espaço de construção colaborativa de sentidos, em uma relação entre artistas, curadores e o público. Uma parceria, que transforma a exposição em um texto novo, em que a obra participa, mas não abre mão de si. Obrist enfatiza a filosofia de Edouard Glissant (1928 – 2011) para compreender a curadoria. O pensador antilhano forja o conceito de crioulização: “que é um dos modos de emaranhamento – e não apenas uma resultante linguística (GLISSANT, 2011, p.89). Baseado na constituição da cultura e da língua do arquipélago das Antilhas, este conceito se opõe à ideia de continente ou à globalização, enquanto grandes blocos estáveis constituídos por uma anulação das diferentes. Ademais caracterizados pela imposição de uma cultura mais forte sobre outras mais fracas, influenciando inclusive nas variações da língua. “Continentes rejeitam as misturas, ao passo que o pensamento arquipelágico possibilita dizer que nem a identidade de um indivíduo nem a identidade coletiva estão fixadas e estabelecidas de uma vez por todas” (GLISSANT apud OBRIST, 2014, p. 26).

187

A crioulização, como contraponto ao continente e à globalização, mantém as diferenças, faz delas uma força. Glissant entende que “o que nos move não é apenas das nossas identida-

des, mas também a sua relação com todo o possível: as transformações mútuas que este jogo de relações gera. As crioulizações introduzem à Relação, mas não para universalizar” (GLISSANT, 2011, p.89). Formada por uma estrutura descentralizada, os arquipélagos se constituem pela relação de trocas, muito menos que pela unidade. De maneira que cada ilha se mantém, ao mesmo tempo isolada e conectada. Preserva sua identidade e a tem transformada pela relação com o outro. “Posso mudar por meio da troca com outros sem perder ou iludir minha noção de eu” (GLISSANT apud OBRIST, 2014, p. 26).

188

Uma exposição, antes de mais nada, é a construção de um espaço de trocas entre os diversos agentes do sistema das artes: o artista, o curador, o público, o educativo etc. Propõe-se pensar as mostras por uma série de descentramentos como um caminho para compreender a função autoral da curadoria. Entender a curadoria pela dinâmica do arquipélago permite que seus agentes fujam da relação de poder atinente à outras áreas do conhecimento, e outros setores da sociedade. O que transforma a exposição em um terreno propício para os múltiplos decentramentos.

Considerando parte da produção de arte recente, a obra se abre para outro tipo de relação com o espectador, o museu busca sua transformação, da mesma maneira que se torna necessário,

tanto uma curadoria diferenciada e um público ativo. A abertura da obra de arte, sua ruptura com um sistema hierárquico imposto pelo comércio ou pela violência cultural, corrobora para a conexão entre as obras e o público. A curadoria poética só pode ser entendida como uma obra de arte ou feita por um artista se ‘arte’ e ‘artista’ forem entendidos no sentido buscado nas décadas de 1960 e 70, um ativo participante da obra. Como quem manipula *os Bichos* (1960 – 64) de Lygia Clark (1920 – 1988) ou veste *os Parangolés* (1964–79) de Hélio Oiticica (1937 – 1980). A curadoria poética não objetiva se sobrepor à obra de arte, mas aprender com ela. Hans Ulrich-Obrist propõe que “os curadores seguem os artistas, não o contrário” (OBRIST, 2014, p.47). A curadoria poética busca entender-se como a prática da leitura e não como a produção de uma super-obra, constituída de pequenas obras.

189

Esta forma de pensar a curadoria considera o curador como um leitor, mas não um leitor privilegiado, que impõe sua leitura aos desprivilegiados. Mesmo porque a leitura da curadoria deve buscar se aproximar da obra, pela compreensão de seus processos, e pelo respeito a sua multiplicidade. Deve se fazer poética pela relação que mantêm com a obra. Uma leitura que não se encerra em si, mas que se abre à outras leituras, que tanto a apoiam como divergem ou a contestam. Obrist afirma que “na curadoria, há uma necessidade de estratégias flexíveis. Cada

exposição é uma situação única e idealmente se aproxima ao máximo do artista” (OBRIST, 2010, p. 29). De forma que a prática curatorial se baseia na fragmentação e não na estabilidade. Sua compreensão também é fragmentária e amparada pela diferença.

A curadoria poética, por estas características, pode ser entendida como ‘Texto’ no sentido que Barthes atribui:

O Texto é plural. Isso não significa apenas que tem vários sentidos, mas que realiza o próprio plural do sentido: um plural *irredutível* (e não apenas aceitável). O texto não é a coexistência de sentidos, mas passagem, travessia; não pode, pois, depender de uma interpretação, ainda que liberal, mas de uma explosão, de uma disseminação (BARTHES, 2004, p. 70).

190

Um texto constituído de pelas vozes de outros e aberto à outras vozes. O Texto “não pode ser ele mesmo senão pela sua diferença” (ibidem) a sua leitura é “inteiramente tecida de citações, de referências, de ecos” (ibidem). O curador busca sua morte, como o autor barthesiano, o apagamento desde sua origem. Se perde nas vozes que lhe são anteriores e também nas que o sucedem.

A curadoria se aproxima da obra, contudo não para se

tornar obra, ou para usurpar seus valores ou espaços no sistema das artes. A curadoria busca estabelecer relações com a obra para que esta possa circular em seu próprio fluxo de espaço e tempo, um fluxo dinâmico e em constante transformação. O processo curatorial se torna tão crítico quanto a obra que arranja. Organizar-se pelo que organiza, assume a desordem produtiva da obra. “Um conhecimento nômade como este, desterritorializado, que nos convida a impureza fundamental das imagens, e sua vocação para o deslocamento, a sua intrínseca natureza de montagens” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.25).

A aproximação entre a curadoria e a obra de arte oferece novas formas de expor a obra, diversifica e alarga o campo da curadoria. Tanto no que se refere ao desenho de expografia, quanto à abrangência conceitual e política da mesma.

questionamento crítico e investigando o próprio conceito de curadoria e o sistema evolutivo da na construção de exposições. Aproximando-se de estratégias conhecidas da arte conceitual, o objetivo é um entendimento e engajamento mais profundo com esta forma particular de apresentar a arte, de modo a formular e encorajar uma ampla diversificação dos modelos curatoriais (HOFFMAN, 2006, p.20).

A busca pela modificação dos modelos de curadoria é a busca por modelos menos autoritários, mais flexíveis e, sobretudo, modelos nos quais a obra possa existir em sua complexidade. Tanto os formatos herdados da curadoria, quanto do museu tradicional impõem uma forma de leitura, que atravessa seus processos e formas. As regras, as normas, as leis que regulam a ocupação dos espaços expositivos, as boas maneiras e todo o conjunto de ações esperadas dos artistas, do público e dos curadores. O pensamento poético se coloca como uma rota de fuga para as formas e processos determinados, as leituras que já se encontram enclausuradas sob os domínios da lei.

192

Barthes escreve que toda língua é fascista, “A língua como desempenho da linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer” (BARTHES, 2015, p.15). O pensador francês propõe que a língua está a serviço do poder, que suas regras impõem, bem mais que o lugar de compartilhamento dos códigos, mas as restrições e proibições que aprisionam o pensamento, tolhem a liberdade. Para Barthes, “não pode haver liberdade senão fora da linguagem (Idem, p. 17). Propõe como possibilidade de escape, a literatura: “só resta, por assim dizer, trapacear a língua. Essa trapaça salutar que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da

linguagem, eu a chamo, quanto a mim: *literatura*. Barthes entende a literatura como a busca por uma linguagem-limite, “porque ela encena a linguagem, em vez de simplesmente utilizá-la, a literatura engendra o saber no rolamento da flexibilidade infinita” (idem, p.20)

O pensamento poético, no que concerne à curadoria, é muito mais um desvio dos processos autoritários das formas instituídas, do que a invenção de formas novas como exercício da vaidade. A forma da curadoria, se reinventa em função do conjunto de obras que agrupa.

Se falarmos sobre criatividade da curadoria hoje, acho que está muito relacionada a um diálogo constante com os artistas e é influenciada de maneira significativa por seus trabalhos e processos de trabalho. É uma proposição para uma multidão de vozes que exemplifica as interconexões entre indivíduos a fim de encontrar uma dimensão na arte que mostre que ela não é um sistema fechado, mas uma configuração de relacionamentos em constante mudança entre arte e realidade (HOFFMANN, 2006, p.20)

193

Como os museus utópicos, a crítica de arte ou a história da arte, a curadoria se torna poética. Não pela aproximação da esté-

tica tradicional, uma pintura realizada com a pintura dos artistas, mas o funcionamento desconstrutivista da obra contemporânea, que se coloca no limite de sua própria existência. Não se posiciona de forma hierárquica no sistema das artes, mas como um personagem em crise.

figura 53

Joseph Kosuth.
Pintura ... A
arte como ideia
(1966).

paint'ing, n. 1. the act or occupation of covering surfaces with paint.
2. the act, art, or occupation of picturing scenes, objects, persons, etc. in paint.
3. a picture in paint, as an oil, water color, etc.
4. colors laid on. [Obs.]
5. delineation that raises a vivid image in the mind; as, word-painting. [Obs.]



figura 54

Douglas Hue-
bler. Peça
de Duração #
7 (1968).

figura 55
Robert Barry.
1600 kc
Carrier Wave
(AM), 1968.
Vista da ins-
talação.



figura 56
Lawrence Wei-
ner. Dois Minu-
tos de tinta de
spray direto no
chão enquanto o
spray puder

3.5.1. January 5-31

198

O curador estadunidense Seth Siegelaub (1941 – 2013) oferece um interessante exemplo da transformação da curadoria em função da nova realidade da obra de arte na exposição *January 5-31* que aconteceu em 1969 em Nova York. A mostra era composta por nomes ligados à arte conceitual, os artistas Robert Barry (1936 –), Douglas Huebler (1924 – 1997), Joseph Kosuth (1945 –) e Lawrence Weiner (1942 –). O título se refere à data do evento e não ao seu conteúdo, seja ele crítico ou poético. O endereço foi escolhido pelo curador como um espaço que não tivesse qualquer vínculo com o circuito das artes, ou mesmo referências culturais, nenhuma galeria ou museu conhecido. Já no convite da mostra, publicado no *New York Times*, se percebe a

aproximação com algumas estratégias frequentes da arte conceitual, como as listas e enumerações, a linguagem fria e informacional, distante de qualquer apelo emocional ou excitação. No objeto promocional já constam o número de obras, trinta e duas, e a indicação de que foram impressos 2000 catálogos. Esta informação aparentemente irônica ou como exercício de excessiva enumeração, revela a inversão fundamental dessa exposição, assumir o catálogo como material primário da mostra.

0 OBJECTS / 0 PAINTERS /
0 SCULPTORS / 4 ARTISTS / 1 ROERT
BARRY / 1 DOUGLAS HUEBLER / 1 JOSEPH
KOSUTH / 1 LOWRENCE WEINER / 32 WORKS
/ 1 EXHIBITION / 2000 CATALOGS / 44° 52st
NEW YORK/
5-31 JANUARY 1969 / (212) 288-5031

SETH SIEGELAUB

A obra de arte conceitual, com frequência, se vincula ao caráter eminentemente informacional, à reprodução do objeto de arte ou mesmo à falta de necessidade de sua materialidade.

Neste caso, a curadoria assume todas essas premissas e abre mão da especificidade ideológica dos espaços expositivos, da obra única e, em alguma medida, da necessidade de exposição das obras.

O catálogo é bastante conciso, cada artista dispunha de 4 páginas. Apresenta algumas imagens de obras, como o verbete “painting” (fig. 52) de Joseph Kosuth, que se configura como uma reprodução do texto exposto, uma fotografia com a vista da instalação 1600 kc Carrier Wave (AM), 1968 de Robert Barry (fig. 54), dentre outras. Apresenta uma lista com trinta e duas descrições ou instruções de como realizar as obras. O número 27 descreve o processo para a realização do trabalho de Lawrence Weiner: *Dois Minutos de tinta de spray direto no chão enquanto o spray puder, 1968* (fig.55). *Coleção: Mr. Sol Lewitt, NY*. O número 11 descreve a obra de Douglas Huebler, como em uma ficha catalográfica: *Peça de Duração #6, 1969, Sawdust, 3 1/2' x 18', New York, 6 horas. Coleção : Sr. And Sra. Manual Greer. N.Y.* No final do catálogo constam três apontamentos de Lawrence Weiner:

1. O artista pode construir a peça
2. A peça pode ser fabricada
3. A peça não precisa ser feita

Cada um sendo igual e consistente com a intenção do artista a decisão sobre a condição repousa com o receptor na ocasião da administração judicial³

Como analisa Ana Maria Guasch, “a intenção de S. Siegelaub era fazer uma exposição em um catálogo, não catálogos para vender ou promover a obra, mas catálogos que eram a obra, o que manteriam uma relação com a obra diferente do habitual até então” (GUASCH, 2009, p.207). O espaço da obra era o espaço de circulação e permanência do livro. A própria obra era entendida como um evento momentâneo, cuja configuração formal se arranjava, de maneira efêmera, naquela situação. Segundo Siegelaube “a apresentação material era algo acessório e inclusive inútil, na medida em o trabalho existia como informação prévia” (SIEGELAUBE *apud* GUASCH, 2009, p.207). A exposição escapa do espaço condicionado pelos museus, pelas galerias e também da forma convencional de compreender o objeto de arte. Dispensa, tanto o espaço quanto sua realidade material. A exposição é um objeto desmaterializado, como a obra.



figura 56

Anúncio da Não Exposição
na Rex Gallery & Sons



figura 57

Imagens do público antes
da abertura das portas
da Rex Gallery.

3.5.2. Exposição-Não-Exposição

Uma breve reinvenção do espaço de exposição foi a *Rex Gallery & Sons*, que aconteceu em São Paulo entre 1966 e 67. Idealizada por um grupo de artistas, Nelson Leirner (1932), Wesley Duque Lee (1931-2010) e Geraldo de Barros (1923 – 1998), Carlos Fajardo (1941 –), Frederico Nasser (1945 –) e José Rezende (1945 –) que projetaram o local e também um periódico *Rex Time*. Suas atividades incluíam exposições, palestras happenings, exibição de filmes, edições de livros etc. Fazia uso da ironia e do humor, se colocava em oposição ao mercado de arte, ao circuito oficial e a crítica. O manifesto/regulamento (que deve ser considerado como bem flexível) publicado na terceira edição do *Rex Time* confere o tom do projeto:

- 1) Laizer-Passer (não furar a bola);
- 2) Laizer-faire (deixa a gente jogar);
- 3) Acreditar piamente na imortalidade da Alma (por uma questão de conforto);
- 4) Acatar a autoridade construída (a unidade REX)
- 5) Manter o Bom-Humor a todo pano. (... o Bom-Humor nosso, não dos outros);
- 6) A Pena e a Espada dominam o Mundo, a Vaseline supera as duas;
- 7) Eu sou um cavalo velho, que venho de todas as guerras e batalhas, e não estou ligando para mais nada;
- 8) Nós vemos tudo, ouvimos tudo, falamos tudo e eles não veem nada, não ouvem nada, e não dizem nada (a não ser o que todo mundo sabe);
- 9) A vida é feita de detalhes (ou nuances, como queira);
- 10) Uma coisa puxa a outra;
- 11) Toda guerra é uma festa. Toda festa é uma guerra.
- 12) Quando todos estão brincando, nós estamos trabalhando, e quando todos estão trabalhando nós estamos dormindo;
- 13) Nada se cria, nada se perde, e dá tudo sempre na mesma, e vamos acabar com esta conversa, seu convencido!

A Exposição-Não-Exposição (1967) de Nelson Leiner realizada na Galeria Rex marca o fechamento da galeria com uma

exposição *Happening*. Pensar a relação entre um processo artístico imaterial e efêmero como o happening e a mostra sinaliza a radicalidade da relação entre obra de arte e sua exposição. O artista anunciou que as obras poderiam ser levadas pelo público, como consequência a mostra durou apenas oito minutos. Wesley Duke Lee relata que a exposição foi invadida pelos visitantes, que arrancaram violentamente as obras da parede e as comercializaram na calçada na frente da galeria.

As vinte obras expostas na galeria e em seu jardim estavam presas por correntes, ao lado das mesmas haviam serras. Depois da entrada do público, às 21 horas, a exposição duraria o tempo que o público levasse para esvaziá-la, a partir de então, a galeria seria fechada para sempre. Os jornais repercutiram sobre o excêntrico evento:

O público que compareceu à loja da rua Iguatemi já sabia com antecedência que poderia levar os quadros (vinte) colocados nas paredes. O interesse foi tal que às 19h já havia uma fila. Quando, lá dentro, Nelson deu ordem para abrir as portas da galeria, a invasão foi um estouro: em cinco minutos, não sobrou um só quadro ou objeto nas paredes. Acorrentados, presos em blocos de cimento ou dificultado pelas águas num reservado especial, mesmo assim todos os trabalhos foram arrancados ou arrastados em tempo recorde.

E quando ainda era grande a combustão no interior da galeria, na ânsia de apanhar obras à vista alguém acabou por arrebentar os fios espalhados pelo chão e tudo ficou às escuras (...). Na rua, com o trânsito todo emperrado, os “coleccionadores” exibiam sorridentes o que haviam apanhado, enquanto Nelson demonstrava satisfação com o resultado obtido: “Houve reação do público. Isso é muito importante”.

206 A *Exposição/Happening* delineia aspectos do perfil da galeria Rex, um espaço provocador e polêmico, que ataca o sistema das artes por seus protocolos e pelo sistema de comercialização da obra. Desestruturou o sistema de valores e da mercantilização, abriu ao público a participação no processo de construção do jogo reflexivo. Se demonstrou, nesta ação, todo o sistema de pertencimento da obra, sua produção, exposição, aquisição e comercialização. O público é incentivado a destruir a exposição, usando serras para retirar as obras da galeria. Sua programação pressupõe seu próprio fim.



figura 58

figura 59



figura 60

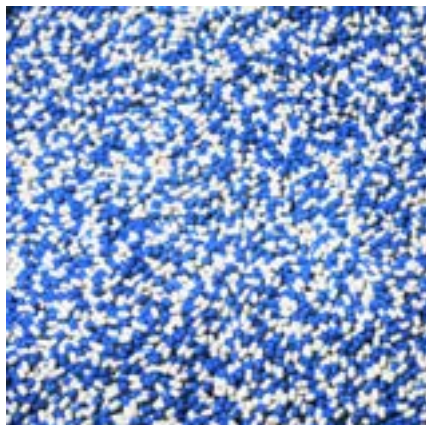


figura 61





figura 62

figura 58: Chistian Boltanski. Dispersão (1991 - 2015).

figura 59: Hans-Peter Feldmann.

figura 60: Carsten Höller. Pill Clock (2015).

figura 61: Felix Gonzalez-Torres. Sem Título (1990).

figura 62: Gilbert & George. THE BANNERS (2015).

figura 63: Rirkrit Tiravanija. Cortesia do Artista (2012).



figura 63

3.5.3. TAKE-ME I'M YOURS

210

Entre 16 de setembro e 8 de novembro de 2015, aconteceu a exposição *TAKE-ME I'M YOURS* com curadoria assinada por Christian Boltanski (1944 –), Hans Ulrich Obrist e Chiara Parisi (1943 –) na *Monnaie* em Paris. Esta exposição traz questões que se aproximam da exposição brasileira, a mostra trazia uma série de obras que podiam, pelo menos em alguma parte, serem levadas pelo espectador. O projeto é um retorno à uma exposição que aconteceu 20 anos antes, com a curadoria de Obrist e Boltanski apenas, na Serpentine Gallery. A nova exposição reúne os participantes da versão anterior: Maria Eichhorn, Hans-Peter Feldmann, Jeff Geys, Gilbert & George, Douglas Gordon, Christine Hill, Carsten Höller, Fabrice Hyber, Lawrence Wei-

ner, Franz West; mais artistas novos: Etel Adnan & Simone Fattal, Pawel Althamer, Kerstin Bratsch & Sarah Ortmeier, James Lee Byars, Heman Chong, Jeremy Deller, Andrea Fraser, Gloria Friedmann, Felix Gaudlitz & Alexander Nussbaumer, Jonathan Horowitz, Koo Jeong-a, Alison Knowles, Bertrand Lavier, Charlie Malgat, Angelika Markul, Gustav Metzger, Otobong Nkanga, Ondak Roman, Yoko Ono, Philippe Parreno, point d'ironie (Agnès b.), Sean Raspet, Ho Rui An, Takako Saito, Daniel Spoerri, Wolfgang Tillmans, Rirkrit Tiravanija, Amalia Ulman, Franco Vaccari, Danh Vo.

Muitas obras eram constituídas de partes reprodutíveis, deslocadas da indústria de massa ou múltiplas. Fazendo uso de impressos, materiais variados e tecnologia de reprodução. O público podia trocar, construir, interagir ou recolher partes das obras, como roupas amontoadas na instalação de Boltanski, as cartolinas empilhadas organizadamente no trabalho de Feliz Gonzalez Torres, que também expos as emblemáticas balas azuis. Máquinas automáticas que vendiam obras da Yoko Ono por 5 Euros. Cartões postais e miniaturas da torre Eiffel na instalação de Hans-Peter Feldmann. A exposição tratou de questões ligadas ao valor da obra de arte, sua possibilidade de troca, substituição e efetiva comercialização. Uma vez que se os objetos, ali apresentados, tivessem seus valores aferidos pelo comércio cor-

riqueiro, não custariam 1 Euro. Na instalação de Boltanski estavam disponíveis sacolas de papelão, como em lojas de shopping, que convidava o público a se apropriar de forma sistemática dos objetos disponíveis. Saindo da exposição com um amplo acervo de arte contemporânea internacional, ao mesmo tempo que com um enorme volume de quinquilharias com pouco valor que se confundem com suvenires vendidos logo à frente da galeria.

212 Diferente da exposição/*happening* de Nelson Leiner, TAKE-ME se manteve por vários dias, marcada pela transformação do espaço expositivo pelo constante esvaziamento e exposição das obras. A transformação foi incorporada aos processos da própria mostra, pensada no tempo. Incorporando ferramentas digitais como aplicativos da *google* e um relatório diário sobre a exposição no *instagram* (*#kikerikidide*) feito pelo escritor Frederico Nicolao. Intensificando o senso de transformação e a necessidade de registro por processos mais velozes e participativos. Também ocorrendo diversas oficinas conversas e workshops.

O distanciamento do espectador, marcado pelo comando ‘não toque’ é completamente destruído, a exposição coloca-se em risco de não ter material suficiente para sua conclusão. A conservação é feita pela reposição de materiais, como em uma loja ou lanchonete, muitas vezes sendo distribuidores comerciais que

fazem o serviço. O espaço de exposição se torna um espaço dinâmico, cujo fluxo de pessoas é constante, incentivado também a um retorno ao espaço expositivo sempre em transformação. A duração das relações se expande por outras formas e processos de conexão e ocupação. A exposição se afasta dos etéreos espaços da arte e se converte em um espaço secular, marcado pela incorporação do movimento e pela pluralidade de processos, não apenas a contemplação. Um espaço de circulação como um centro comercial, com a equivalência dos processos de aquisição, um espaço de convívio, troca, leitura, aprendizado, debate etc. As funções tradicionais do museu/galeria são revistas durante a mostra. As obras circulam pelos espaços da arte, mas se expande para outros tempos e espaços, existe em outros circuitos, em outros lugares e se mistura o fluxo da vida. A exposição se coloca em um entre-lugar, uma mediação entre diversos circuitos.

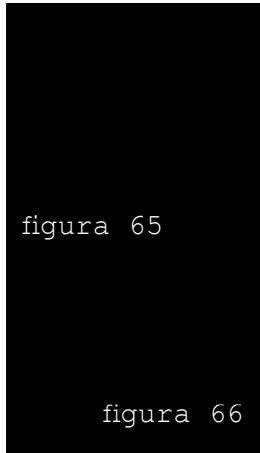


figura 65

figura 66

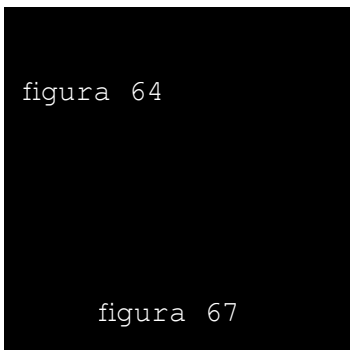


figura 64

figura 67



RICHARD LONG MARCH 16-27 1984
A WALKING TOUR IN THE SUMMER GARDENS

214

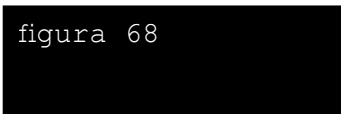
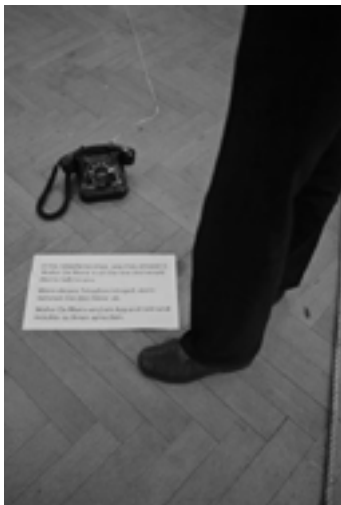


figura 68



figura 64

Lawrence Weiner. A Remoção de 36 "X 36" Reboco, Estuque ou Gesso de uma Parede" (1968).

figura 65

Michael Heizer. Depressão de Berna (1968).

figura 66

Richard Long. Caminhada em Berner Oberland (1969)

figura 67

Vista da montagem da exposição.

figura 68

Walter de Maria. Arte por Telefone (1969).

3.5.4. Quando Atitudes se Tornam Forma: Obras, Conceitos, Processos, Situações de Informação

216

Na exposição *Quando Atitudes se Tornam Forma: Obras, Conceitos, Processos, Situações de Informação* (1961) que ocorreu na cidade de Berna na Suíça, sob a curadoria de Harald Szeemann (1932 – 2005), as obras fazem uso das especificidades do museu ou da galeria para questioná-los de dentro, no interior de seu funcionamento, fazendo eclodir seus problemas estruturais. O pertencimento, por esta razão, não se converte em uma aceitação passiva e ingênua de seus preceitos ideológicos ou políticos

Nesta exposição, um grupo de artistas contemporâneos de diversos movimentos (arte conceitual, *land art*, *arte povera* etc.) é convidado a propor obras a partir da diretriz “assumam a ins-

tuição”. Assim, eram relativamente livres para contribuir com a constituição da exposição, que foi revolucionária em diversos aspectos. Foi uma das primeiras exposições que compreendeu o curador como um autor, cujo processo criativo era, também, um processo artístico. O espaço de exposição foi ocupado por obras que surgiram das especificidades do local, como *Depressão de Berne* (1968) de Michael Heizer (1944 –) (fig. 65), que consistia na destruição das calçadas próximas à galeria utilizando uma bola de ferro. Lawrence Weiner apresentou uma obra feita em outra ocasião, em uma exposição sua curada por Seth Siegelaube em New York (1968): “*A Remoção de 36 “X 36” Reboco, Estuque ou Gesso de uma Parede*” (fig. 64). O resultado é um quadrado com 1 m² na parede, fruto da retirada de material. Esta obra dialoga de diversas formas com a tradição pictórica, mais especificamente com a pintura mural, pela planaridade, pela utilização da parede como suporte. Todavia, mais que uma relação com a pintura tradicional, a obra propõe uma reflexão sobre o próprio espaço expositivo.

217

Ao retirar material da parede, revela a estrutura física da galeria, o material usado para construí-la. Os fundamentos da galeria determinam o aspecto final da obra. Trata-se de um gesto político, que não apenas torna visíveis as bases arquitetônicas do espaço institucional, mas desencarna o ambiente expositivo. A

obra surge do contraste entre a neutralidade das paredes lisas e brancas das galerias e a obtenção de diferenças de texturas ocultas pelo gesso, estuque ou reboco. A retirada de material atua contra o valor econômico da obra, atua contra a sua comercialização, como comenta Benjamin Buchloh:

O ato de retirada perceptiva opera ao mesmo tempo como uma intervenção (simbólica) física no poder institucional e nas relações de propriedade subjacentes à suposta neutralidade de “meros” dispositivos de apresentação. A instalação e/ou aquisição de qualquer uma destas obras exige que do futuro proprietário aceitar uma instância de remoção física / revogação / interrupção tanto no nível da ordem institucional quanto na propriedade privada (BUCHLOH, 1990, p.135, tradução nossa).

Esta obra não poderia se desvincular do contexto expositivo, uma vez que seus atributos físicos são determinados pela ideologia que rege sua construção arquitetônica, bem como suas características conceituais atuam em contraposição às ideologias que mantêm o seu funcionamento. Este jogo de contrastes é determinante na leitura da obra, seu lugar, assim sendo, é o interior do espaço institucionalizado a Arte. Não se pode separar a obra do espaço de exposição, pois se perderia por completo em outro

contexto.

Foram apresentadas diversas obras ou eventos efêmeros, sinalizados durante a exposição, ou que constavam apenas no catálogo. Richard Long (1945 –) fez uma caminhada de três dias pelas montanhas suíças, no local da exposição ficou afixado a etiqueta: “Richard Long Março de 18-22 1969 | Uma Caminhada em Berner Oberland” (fig. 66). Sobre a exposição, Szeemann comenta:

A principal característica da Arte apresentada hoje não é mais o tema e conteúdo, mas a atividade do homem, do artista. É a partir daí que se deve entender o título (uma frase e não um slogan) da exposição [quando as atitudes se tornam forma]: nunca antes a atitude interior do artista havia sido tão diretamente exposta. (SZEEMANN, 1998, p.372)

219

A curadoria faz o convite para a ocupação da galeria de forma livre, tornando possível tanto a tensão dos seus limites físicos, paredes, calçadas etc., como a expansão de seu campo conceitual. A ideia de entender o museu como casa da arte, se afasta de qualquer princípio enclausurador da obra, o museu não se fecha sobre a mesma, como um proprietário. Mas, ao contrá-

rio, um espaço de liberdade experimentado em um meio em que a obra pode assumir suas próprias características. O museu e a curadoria se formatam pelas propriedades da obra, uma vez que passa a ser entendido como sua terra natal, o local no qual a obra pode existir em sua complexidade. A curadoria se constrói a partir de um dado imprevisto, de ações e materiais não estabelecidos em um acordo prévio.

220 A própria curadoria tomava para si a responsabilidade de se colocar diante da instituição, ela própria praticava a crítica institucional. Szeemann afirma que a arte era uma forma de desafiar a propriedade/posse (SZEEMANN *in* OBRIST, 2014, p.106). Sendo assim, transformou a precariedade de sua instituição em um potencial crítico. A galeria se transforma com a ocupação, muda suas propriedades e seus limites. “A Kunsthalle se tornou um laboratório real e um novo estilo de exposição nasceu: um caos organizado” (idem, p.113). De maneira, que não entendia que o museu era um espaço físico, mas um lugar mental:

O único museu no qual Szeemann se interessava, segundo ele, era o de sua própria cabeça: uma entidade imaginária, de outro mundo, uma espécie de esfera utópica que as exposições reais só podiam ser sugeridas. Era, insistia ele, um museu de obsessões: “Onde não há obsessões a serem discernidas, não tenho motivos para me demorar” (BIR-

A exposição fundou um ponto de resistência, um foco de combate às determinações do museu. Ela mesmo se converteu em um espaço de suspensão da violência das instituições da arte, e converteu a galeria no local ao qual a obra retorna e habita. O caráter experimental das obras, mas também a liberdade dada aos artistas, permitiu que a galeria fosse ocupada, mas também contestada em sua estrutura física e conceitual.



figura 70

Cildo Meireles.
Tiradentes: Totem
Monumento ao Preso
Político (1970).

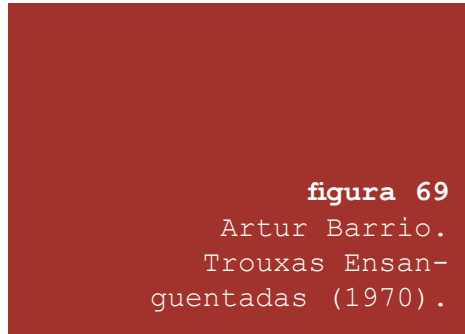


figura 69

Artur Barrio.
Troupas Ensan-
guentadas (1970).



3.5.5. Do Corpo à Terra

Frederico Moraes (1936 –), em 1970, escreve o ensaio *Contra a Arte Afluente: O Corpo é o Motor da Obra* no qual afirma que o artista é um guerrilheiro, que atua na contramão da “arte afluyente”. Ironicamente, o crítico não cita a obra de Leirner em seu texto, apesar de citar estratégias muito similares à que o artista utilizou.

223

O artista, hoje, é uma espécie de guerrilheiro. A arte é uma emboscada. Atuando, imprevisivelmente, onde e quando é menos esperado, de maneira inusitada (pois tudo pode transformar-se, hoje, em arma ou instrumento de guerra ou de arte) o artista cria um estado permanente de tensão, uma expectativa constante. Tudo pode transformar-se em arte,

mesmo o mais banal evento cotidiano (MORAIS, 1975, p.26).

224

O texto do curador apresenta a leitura que ele faz da cena artística brasileira, tanto em relação à transformação do conceito de arte, quanto à oposição da arte à situação política brasileira. Entendendo que a arte era, também, uma arma política. Em 1970, Moraes coloca em prática sua teoria com o evento *Do Corpo à Terra*, realizada em Belo Horizonte. Como o próprio curador atenta, apesar de ser frequentemente entendido como um único evento, aconteceram duas situações integradas, a mostra *Objeto e Participação* (17 de abril) e a manifestação *Do Corpo à Terra* (17 e 21 de abril), que aconteceu no Parque Municipal de Belo Horizonte. Atua na esfera das experimentações artísticas mais radicais, como, também, em um intenso e combativo posicionamento político. Nesse sentido, há uma confluência entre o projeto de abertura da obra e a instauração de um gesto de resistência política. Frederico Moraes afirma em uma entrevista que

Nós somos mais pretensiosos: se a nossa civilização está apodrecida, voltemos à barbárie. Somos os bárbaros de uma nova raça. Os imperadores da velha ordem que se guardem. (...) Trabalhamos com fogo, sangue, ossos, lama, terra ou lixo. O que fa-

zemos são celebrações, ritos, rituais sacrificatórios. Nosso instrumento é o próprio corpo - contra os computadores. Usamos a cabeça - contra o coração. E as vísceras, se necessário. Nosso problema é ético - contra o onanismo estético. (...) Vanguarda não é atualização dos materiais, não é arte tecnológica. É um comportamento, um modo de encarar as coisas, os homens e os materiais, é uma atitude definida diante do mundo. É o precário como norma, a luta como processo de vida. Não estamos preocupados em concluir, em dar exemplos. Em fazer História – ismos (MORAIS, 2004, p. 119)

A curadoria se aproxima das estratégias artísticas, que o próprio curador assume, como guerrilheiras. Morais também participa como artista, entretanto o componente poético da mostra não se esgota nisso, pois a exposição se abre para a experimentação em seu próprio interior, a utilização do tempo e espaço problemáticos da obra na organização da mostra. Trata-se de uma poética em consonância com a política, uma curadoria utópica. 225

O entrecruzamento entre a curadoria, a poética e apolítica acontece em diversos aspectos constituintes da mostra. Os artistas foram convidados a realizar as obras no espaço de exposição, criando um objeto/situação novo, específico para aquele lugar/

momento. Os trabalhos aconteceram fora do espaço de exposição, em lugares diversos e momentos distintos. Muitas obras eram de caráter efêmero e utilizando materiais perecíveis, nem todos os artistas nem mesmo o curador, presenciaram todas as ações. Os objetos perecíveis permaneceram no Parque até seu desaparecimento. Vinte e cinco artistas participaram da exposição e do evento: Alfredo José Fontes, Artur Barrio, Carlos Vergara, Cildo Meireles, Décio Noviello, Dileny Campos, Dilton Araújo, Eduardo Ângelo, Franz Weissman, George Helt, Lee Jaff e Hélio Oiticica, Ione Saldanha, José Ronaldo Lima, Lotus Lobo, Luciano Gusmão, Luiz Alfonsus, Manoel Serpa, Manfredo de Souza-netto, Orlando Castaño, Yvone Etrusco, Teresinha Soares, Thereza Simões, Umberto Costa Barros e Frederico Morais.

A exposição aconteceu no período de ditadura militar no Brasil, um contexto de crise política e censura cultural. A mostra recebeu, entretanto, patrocínio de uma companhia Hidroelétrica do estado, a Hidrominas. O patrocinador enviou uma carta aos artistas que autorizava o uso dos espaços públicos do Parque para a execução das obras. O curador e os artistas fizeram uso desta permissão para realizar uma ampla gama de ações críticas, inimagináveis para os financiadores. Utilizaram os aparatos financeiros e administrativos do estado para atacá-lo. Frederico de Morais comenta que a autorização oficial, em verdade, incitou

a subversão das obras: “Suprema ironia: esse apoio oficial iria estimular mais ainda a radicalidade dos trabalhos. Afinal, como lembrou Luiz Alphonsus, ‘foi esta carta que permitiu ais artistas transgredir as regras’”. (MORAIS, 2004, p.119). Alphonsus, se valendo do apoio institucional, ateou fogo em quinze metros de plástico colocado sobre o gramado. O plástico queimou por horas. Para o artista a “atuação no evento *Do Corpo à Terra* mexeu não só com a capital mineira, mas com a arte brasileira. Aquela faixa que eu estendi e depois queimei era um acontecimento poético-panfletário (marcar o chão, deixar o rastro de arte no planeta)” (ALFONSUS *apud* FREITAS, 2013, p. 233).

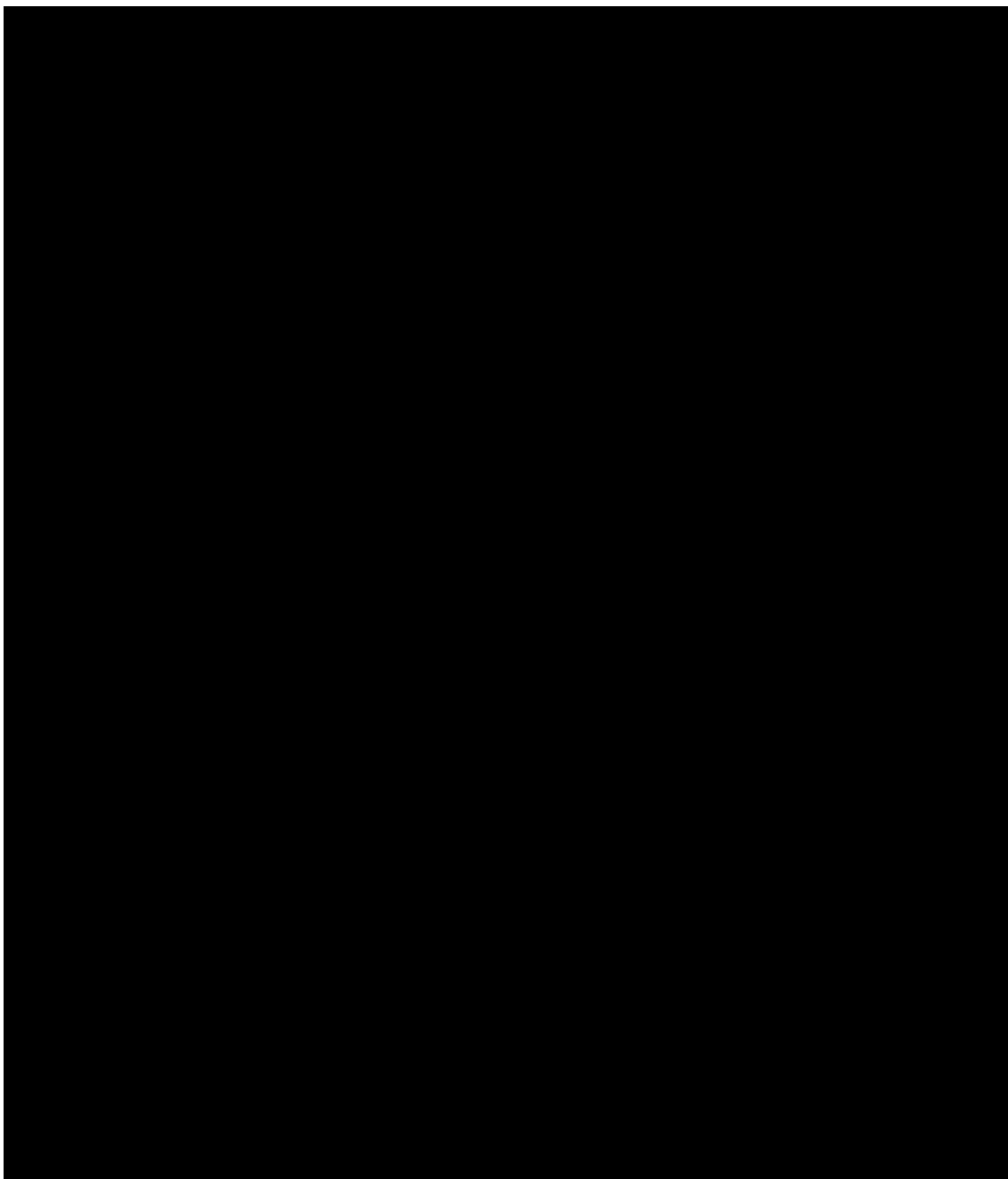
A discussão política se apresentava na matéria ou no tema de diversos trabalhos. Assim como a utilização do lugar específico da mostra, se fazendo valer da espacialidade do Parque, mas também de seus usos sociais e do contexto político. A exemplo de Décio Novielo, que explodiu granadas de uso exclusivo das forças armadas. *Trouxas Ensanguentadas* (fig. 69) de Artur Barrio se encontram no limite entre a ação artística e o terrorismo. O artista espalha objetos que se assemelham a corpos esquartejados pelo Ribeirão Arruda, nas proximidades da mostra. Trouxas feitas de tecido e restos de lixo e dejetos, com tinta vermelha, se assemelhando a sangue. A obra se refere à prática da ditadura militar brasileira, que torturavam, esquartejavam e descartava os

corpos de presos políticos. A população, desavisada dos processos artísticos ou mesmo da radicalidade da exposição, se relacionou diretamente com os objetos, sem a mediação do espaço ou do discurso expositivo. Travando o inevitável conflito entre a representação dos corpos esquartejados e a ciência das práticas ditatoriais. A tensão criada pela ação fez com que a população acionasse o corpo de bombeiros e depois a polícia.

228 Cildo Meireles realiza a ação *Tiradentes: Totem Monumento ao Preso Político* (fig.70), na qual o artista prendeu dez galinhas a uma estaca de madeira e depois ateou fogo nas mesmas enquanto ainda estavam vivas. Trata-se de um monumento cruel, um ritual bizarro que faz referência direta à prática tortura na ditadura. Tomando o lugar e a data da exposição, Minas Gerais em 21 de abril, terra de Tiradentes no feriado que lhe homenageia, Cildo se confronta com a importância histórica que se tentava aferir ao inconfidente, ressignificado pela narrativa militar. De preso político, torturado e esquartejado passa à mártir de um sistema político que realiza as mesmas práticas. Cildo analisa que “a figura de Tiradentes estava sendo usada pelo regime militar de maneira cínica. Ele representava a antítese do que defendiam os militares” (MEIRELES in HERKENHOFF, 2002, p.64). Morais comenta que “o ritual de queima de galinhas vivas executado por Cildo Meireles foi condenado por deputados, em discursos infla-

mados, durante o almoço que precedeu à entrega de Medalhas da Inconfidência, em Ouro Preto, durante o qual, aliás, se serviu frango ao molho pardo” (MORAIS, 2004, p. 120).

Os artistas e o curador da mostra se colocavam no limite entre a arte e o enfrentamento com a sociedade e as autoridades. Se valem de uma autorização oficial, notoriamente equivocada, para tensionar os limites da experiência artística. Atuam como guerrilheiros, invasores do espaço convencional que pervertem seu uso para fins políticos e estéticos. Atacam tanto o estado como os espaços destinados à arte. A obra já acontece no limiar entre os espaços oficiais e os espaços proibidos da arte.



Nesse sentido se demanda uma curadoria que se manifeste pela própria constituição crítica da obra de arte. Um projeto curatorial, que se iniciou em 1993, que as vezes aparece com a simples designação de *Do It* ou *Do It Museum*. Ganhou forma pela solicitação de um espaço dinâmico e imaterial para uma parcela da produção artística a partir da década de 1960. Com curadoria de Hans-Ulrich Obrist em parceria com os artistas visuais Bertrand Lavier (1949 –) e Christian Boltanski, propõem uma exposição que acontece de forma contínua, sempre em transformação e incorpora o espaço e o tempo da experiência do espectador em sua constituição. O projeto contempla um site no endereço eletrônico www.e-flux.com, a publicação de edições impressas, bem

como diversas exposições ou experiências que podem ocorrer em sua decorrência. O projeto agrupa obras de arte contemporânea constituídas pelo princípio de continuidade, execução, finalização ou participação em alguma instância de um intérprete diferente do propositor. Os idealizadores do projeto assinalam a aproximação entre o princípio de funcionamento dessas obras às instruções de montagem e partituras musicais. São sugestões de obras em uma ampla variedade de compreensões.

desde 1970 Lavier tem feito alguns trabalhos que contêm instruções escritas para observar os efeitos de tradução em uma obra de arte enquanto se move para dentro ou para fora de várias perturbações da linguagem. Boltansky, como Lavier, se interessava pela noção de interpretação como princípio artístico. Ele pensou suas instruções de instalações como análogas a uma partitura musical as quais, como em uma ópera ou sinfonia, passam por diversas transformações quando executadas e interpretadas por outros. A partir desse encontro surgiu a exposição do *do-it-yourself* descrições ou instruções processuais que, até que o local de reunião seja encontrado, existe em uma condição estática⁴.

O site e as publicações apresentam as indicações de como construir artefatos, realizar ações ou criar ambientes. As indica-

ções, por sua vez, estão abertas à interpretação e execução de qualquer um que tenha acesso ao material. O projeto prevê a produção de exposições oficiais “*Do It*”, que também integram o projeto e são divulgados no site. Entretanto para a produção de uma exposição ‘*Do It*’, os realizadores devem seguir algumas regras assinaladas por Obrist na introdução do projeto no site e na edição impressa:

1. Cada Museu deve refletir e criar ao menos trinta ações/obras de arte em potencial; O processo de seleção garante que não somente obras individuais divergem devido à interpretação (como as traduções de Lavier), mas também surgiria um novo grupo cada vez que a exposição é apresentada.

2. As Instruções devem ser feitas pelo pessoal do Museu e pela comunidade como um todo. Nem eu nem os artistas participantes devemos ser envolvidos na organização da exposição. Não Haverá nenhum, “original” criado por artista.

3. As descrições *do-it-yourself* a partir das quais a exposição é recriada toda vez deve ser tomada por um espírito de livre interpretação. Não haverá a tradicional “assinatura do artista” e isso garante que os trabalhos de ‘*Do It*’ não adquiram o caráter estático.

4. Ao final de cada exposição ‘*Do It*’, a instituição que a apresenta é obrigada a destruir as obras de arte e as instruções das quais elas foram criadas, dessa forma se remove a possibilidade destas obras ‘*Do It*’ se tornarem peças permanentes de exposição ou fetiches (#Veja o item 6 para expli-

cações).

5. Os componentes com os quais as obras são feitas devem retornar ao seu contexto original, tornando ‘*Do It*’ quase completamente reversível. O mundano é convertido no incomum e isso é convertido de volta no dia-a-dia. ‘*Do It*’ aparece em função de sua desapareição.

6. Diversos artistas propuseram uma alternativa para a reversão total e destruição da exposição ‘*Do It*’ – uma “economia” ‘*Do It*’ – na qual as obras de arte feitas de acordo com as instruções dos artistas podem ser “autorizadas” como “originais” e, dessa forma, tornam-se propriedades dos visitantes ou eventualmente se institucionalizam como parte da coleção do museu, mediante o pagamento para o artista.

7. Cada artista participante do ‘*Do It*’ recebe a documentação fotográfica completa de seu trabalho.

(OBRIST, 1997, p. 14-15.)

O site ainda apresenta os avisos:

Esclarecimento: pontos de vista religiosos e políticos expressaram neste site são apenas aqueles do autor(es) convidado(s), eles não representam o ponto de vista ou opiniões do e-flux.com. Execução de qualquer das instruções deste site é inteiramente por sua conta e risco.

Condições: Condições: Se você decidir fazer esta instrução, envie-nos uma foto, seu nome e número da instrução de referência, e provavelmente será adicio-

nado a esta página.

As regras determinam as estruturas de funcionamento, a dinâmica de seus efeitos e localizam os conceitos abordados por ‘*Do It*’ enquanto processo. O projeto enfatiza a inexistência de obras originais, ou obras realizadas pelos artistas ou propositores. Ao final de um evento, as obras devem ser destruídas, revertidas ou devolvidas ao seu contexto original, o que torna os eventos ‘*Do It*’ efêmeros e irreplicáveis. O tempo de exposição determina a existência daquela interpretação em específico. O funcionamento das exposições, nesse sentido, se aproxima de um jogo, que tem sua existência marcada pela a ação de jogar.

235

Este jogo se realiza tanto pelo intérprete, que realiza as obras, mas, também, pelos organizadores da mostra. Pois eles devem selecionar até 30 obras para compor aquele evento específico. A curadoria da exposição também está em aberto, também precisa ser ‘feita’ por um intérprete, que seleciona e organiza. Trata-se, em primeira instância, do agrupamento de obras por um critério de seleção, entretanto o que se apresenta nas publicações ainda não é uma exposição, mas as indicações da construção de outras exposições. O mesmo raciocínio presente

em muitas das obras que compõe o projeto se apresenta em sua estrutura de funcionamento.

Os idealizadores do projeto destacam, sobretudo, as transformações que ocorrem a partir da sugestão, as mudanças na forma, que por sua vez geram mudanças no conteúdo da obra. As obras propostas nem sempre podem ser compreendidas e executadas com a objetividade de uma prescrição médica, ou de um projeto arquitetônico, muitas obras enfatizam, justamente, as impossibilidades de se executar uma instrução com clareza. Esta impossibilidade, estes desvios são o foco da discussão.

236

Mesmo que os idealizadores do projeto prefiram se aproximar das partituras musicais, e por vezes as obras são referidas como instruções, o conjunto de obras em *'Do It'* dá conta de diversas categorias de relações entre texto (proposições) e sua efetivação. Algumas aferindo a uma liberdade maior de deslocamento semântico ou sintático, ou garantindo espaços de criação poética para o executor, ou mesmo a simples execução de ações claramente descritas. Não obstante esta vasta qualidade de categorias enriquece uma das discussões fundamentais do projeto, “a interpretação como princípio artístico”. A incorporação de desvios provenientes de diversos fatores torna o resultado final sempre inesperado, de maneira que também incorpora o acaso

em sua base.

Rirkrit Tiravanija em *Untitled* (1994) propõe a execução de uma receita culinária. Nesse exemplo as possibilidades de criação ou coautorias se manifestam pela própria dinâmica da culinária. Sendo aceitas substituições de ingredientes de acordo com o gosto do cozinheiro, ou as possibilidades disponíveis em sua região. A quantidade de tempero, sua qualidade e intensidade apresentam grande variação dependendo de quem cozinha, de onde se localiza, mesmo do clima, e da qualidade do fogão. Cada vez que se cozinha, se realiza uma interpretação específica daquela receita, sujeita a uma ampla variedade de possibilidades.

237

RIRKRIT TIRAVANIJA

[T-001A]

sem título

- 1994

ingredientes:

1/2 xícara de cebola picada

8 dentes de alho

10 pimentas jalapenho secas

100 gramas de gengibre fresco picado

2 colheres de sopa de salsa chinesa

1/2 colher de chá de cominho

1 colher de chá de pasta de camarão

1 colher de chá de sal
3 colheres de óleo

equipamentos:

Elétrica liquidificador ou processador de alimentos

frigideira pequena

fogão Elétrico ou a gás

Frascos de vidro com boas tampas (muitos)

Combine todos os ingredientes excepto o óleo em um misturador eo processo até que liso.

Aqueça a frigideira pequena em fogo médio e adicione o óleo. Lentamente, fritar a massa por 5 minutos até que ele é perfumado.

Retire e guarde em frascos para distribuição.

Repita se necessário.

As execuções das obras podem variar de acordo com o sujeito que lê as proposições, a língua para a qual é traduzida antes de ser executada, o local onde a obra é construída. Estas mudanças ocasionam também mudanças no sentido que a obra

executada pode aferir, favorecendo a existência de obras radicalmente distintas formal e conceitualmente a partir de uma mesma proposição. Na obra proposição *Spare Museum* (1996) de Jason Rhoades (1965 – 2008), instrui aos organizadores do evento no museu em que o evento aconteceria a escolher um funcionário que tenha carro, o museu deve remover o estepe e o macaco do carro e colocá-los em exposição. Este mesmo funcionário deve comprar o tênis da marca Nike® mais caro que encontrar e este tênis deve combinar (ou não) com sua personalidade. As instruções orientam o funcionário a usar os tênis para dirigir enquanto estiver no museu.

Jason Rhoades

Spare Museum, 1996

1. Em primeiro lugar, o museu deve voluntário um funcionário que tem um carro.
2. Em seguida, o museu deve remover o pneu de reposição e jack do carro e colocá-lo no espaço de exposição com um mínimo de 10 metros de cada lado.
3. Esta mesma pessoa deve agora ir comprar os sapatos mais caros da Nike que se adequam a sua personalidade (ou não se adequar a sua personalidade)
 - a) Os sapatos devem ser usados ao diri-

gir e quando estão no museu, e o pneu de reposição deve permanecer no museu pela duração da exposição.

Se APROVADO tomar uma possibilidade um deve sempre ser preparado para andar

240

Observa-se, nesta proposição, que se abre aos organizadores do evento a opção de escolher o funcionário, segundo os critérios que lhe forem interessantes ressaltar. Também abre ao funcionário do museu a escolha do tênis Nike ® que combine ou não com sua personalidade. Serão objetos de exposição o estepe e o macaco em espaço de exposição, os tênis que serão usados pelo funcionário, que poderá ser identificado pelos espectadores ocasionalmente. Leituras políticas diversas poderiam ser realizadas conforme o contexto em que a obra seja realizada. Nesse sentido, o contexto social, político e econômico em que a obra é apresentada constituem seu corpo sintático, e alteram por completo seus aspectos semânticos. O que geraria leitura políticas e críticas diferentes se a obra fosse realizada na China, onde os tênis Nike® são produzidos a baixíssimos custos por meio da exploração do trabalho, e que grande parte da população não tem acesso a um carro; ou se a mesma obra fosse realizada nos Esta-

dos Unidos, que importam, vendem e divulgam a mesma marca.

Public Works (2002) de Minerva Cuevas (1975 –), prevê a reforma e manutenção de áreas públicas próximas ao evento; *Untitled* (1989) de Liam Gillick (1964 –) instrui ao intérprete realizar desenhos a partir do sistema de tubulação atrás das paredes; Gilbert (1943 –) & George (1942 –) com o trabalho *Ten Commandments for Gilbert & George* lançam seus dez mandamentos (para a vida, talvez);

- I. Tu combaterás o conformismo
- II. Tu serás o mensageiro das liberdades
- III. Tu farás uso do sexo
- IV. Tu reinventarás a vida
- V. Tu criarás arte artificial
- VI. Tu terás um senso de propósito
- VII. Tu não saberás exatamente o
que tu queres, mas tu o farás
- VIII. Tu darás o teu amor
- IX. Tu pegarás a alma
- X. Tu darás algo de volta |

A ironia dos mandamentos de Gilbert e George torna as instruções espécie de diretrizes abstratas, ou mesmo algo a se praticar no cotidiano. O que se escreve não se presta ao cumprimento imediato das ações, mesmo em um tempo dilatado, mas a uma mudança das relações cotidianas. Mesmo por que não é possível aferir a conclusão dessas ações, não existe uma comprovação eficaz.

242 Lygia Pape (1927 –) propõe uma ação para duas pessoas, na qual os dois participantes devem sentar-se um na frente do outro e segurar uma pedra de gelo vermelho, até que derreta. Quem segurar o gelo que derreter primeiro será o “sage bom”. A instrução, consta nos livros e no site escrita em inglês, apesar da absoluta impossibilidade da expressão ‘good blood’ fazer sentido em outro idioma que o português do Brasil.

Marina Abramovic (1946 –) propõe uma série de ações que flertam com rituais de magia, mas também com a mistura entre conceitos abstratos e objetos concretos: “Com uma faca afiada corte profundamente o dedo médio, da mão esquerda, coma a dor”. Propõe que se realize em circunstâncias específicas, que não podem ser previstas, “noites de terremoto”. De certo,

não podem ser encaradas de forma literal, como comandos ou prescrições, mas como a perturbação do estado de espírito comum. Faz com que o intérprete se localize em outro espaço de representação, não mais aquele em que obedece, que se garante pela estabilidade dos saberes, pelas habilidades de tradução, ou a força motora para responder às ordens.

Misture leite fresco do peito
Com leite fresco do esperma
Beba em noites de terremoto
Em seus joelhos, limpe o assoalho
Com sua respiração
Inspire a poeira
Lave seus lençóis em suco de limão
Cubra o travesseiro com folhas de sálvia
Com uma faca afiada
Corte profundamente o
Dedo médio, da mão esquerda,
Coma a dor
Enfrentando a parede
Coma nove pimentas encarnados
Tome Uncut 13 Folhas De Repolho Verde
Com 13.000 gramas de ciúmes

Vapor por muito tempo no potenciômetro
profundo do ferro

Até que toda a água evapore

Coma-o apenas antes do ataque

Urina de manhã fresca

Polvilhe sobre sonhos do pesadelo |

244 De maneira que as partituras *Do It* não são comandos, *palavras de ordem* como definem Deleuze e Guattari, mas linhas de fuga, na acepção dos mesmos filósofos. Justamente por se localizarem no espaço fora das convenções, tanto sociais, quanto artísticas.

Chamamos palavras de ordem não uma categoria particular de enunciados explícitos (por exemplo, no imperativo), mas a relação de qualquer palavra ou de qualquer enunciado com pressupostos implícitos, ou seja, com atos de fala que se realizam no enunciado, e que podem se realizar apenas nele. As palavras de ordem não remetem, então, somente aos comandos, mas a todos os atos que estão ligados aos enunciados por uma “obrigação social”. Não existe enunciado que não apresente esse vínculo, direta ou indiretamente. Uma pergunta, uma promessa, são palavras de ordem. A linguagem só pode ser definida pelo conjunto das palavras de ordem, pressupostos implícitos ou atos de fala

que percorrem uma língua em um dado momento.
(DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 16).

Não só os comandos, mas toda a língua se forja pelas palavras de ordem, pelas diretrizes subjacentes, impressas em sua estrutura e em sua realidade material e abstrata mais reduzida. “A palavra de ordem é sentença de morte, implica sempre uma sentença como essa, mesmo muito atenuada, tornada simbólica, iniciática, temporária ... etc. Trata-se de um conjunto de comandos cuja realidade se constrói antes de sua manifestação, cujos resultados são restritos a um conjunto muito específico de demarcações. Aquela ou aquele que recebe a palavra de ordem, recebe também a inescapável sentença de morte. “A palavra de ordem traz a morte direta àquele que recebe a ordem, uma morte eventual se ele não obedece, ou antes, uma morte que ele mesmo deve infringir, levar para outra parte” (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p.54).

245

A palavra de ordem também é outra coisa, um aviso, um alerta, “uma mensagem de fuga”. Entretanto, a fuga não é o oposto da palavra de ordem, mas está compreendida por esta, a fuga é seu outro componente. “A palavra de ordem tem dois

tons. O profeta não recebe menos as palavras de ordem ao fugir do que ao desejar a morte” (*ibid*, p. 54). Deleuze e Guattari dizem que não existem perguntas, existem apenas respostas, respostas cifradas, que solicitam respostas. Em cada enunciado, reconhecível como pergunta, já se imprime a resposta correta, a verdade que ela mesma cria e faz existir. A comunicação se processa por redundâncias. Cada enunciado é fechado em si mesmo, seus comandos aprisionam quem os recebe em um clausuro conceitual. A fuga da morte é alternativa para a *palavra de ordem*. Traçar as rotas de fuga, os espaços de passagem. “Na palavra de ordem, a vida deve responder à resposta da morte, não fugindo, mas fazendo com que a fuga aja e crie” (*Ibid*, 58).

246

As partituras *Do It* operam pela dissociação entre a palavra e o comando, entre a estrutura da língua e a violência política do senso comum, do bom senso. A exposição abandona a coerência da língua, a correlação entre as palavras nas diversas línguas, se funda em uma realidade multifacetada fora das possibilidades de tradução. A exposição, como um todo, ganha uma forma fulgurantes pela justaposição de breves rotas de fuga para o senso comum. A língua é colocada em uma situação de crise, na qual sua verdade é constantemente questionada, seja pela impossibilidade de tradução, seja pela impossibilidade transformação da palavra em ação ou objeto. A hierarquia do comando desaparece

por completo.

Isso implica entender a língua por processos que lhe são exteriores, ou estrangeiros. Trata-se da constituição de um lugar secreto dentro da língua, uma língua secreta.

Proust dizia: “as obras primas são escritas em um tipo de língua estrangeira”. É a mesma coisa que gaguejar, mas estando gago da linguagem e não simplesmente da fala. Ser um estrangeiro, mas na própria língua, e não simplesmente como alguém que fala outra língua, diferente da sua. Ser bilíngue, multilíngue, mas em uma só mesma língua, sem nem mesmo dialeto ou patuá (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p.42).

247

Não se trata de um manual de instruções, ou um livro de comandos, mas longe disso, um livro de fugas. Um manual de desobediência. Parte de um exercício simples, em primeira medida, como executar um comando, ao fazê-lo se percebe que este comando é aberto, participativo e interpretativo, e se torna possível replicá-lo modifica-lo, transportá-lo até que se torne algo novo, e participante de uma nova forma de se entender a estrutura da linguagem.

O projeto se origina das possibilidades lançadas pelas publicações, e se dissemina pelo amplo espectro de compreensões e combinatórias. Constitui-se, dessa maneira, como um museu eternamente por vir, aberto à diversidade de interpretações ou mesmo assumindo os desvios provenientes das diferenças culturais ou das incompatibilidades oriundas da tradução. O projeto se prolonga por resoluções infinitas das interpretações das obras, bem como das articulações conceituais internas a cada obra isoladamente, ou aproximações entre obras que constituem um evento. Um museu desmontável e remontável, que em cada montagem se apresenta de uma forma única e inédita, como o borgiano livro de areia, cujas páginas se alteram a cada olhada, não apresenta início ou fim e tem um número de páginas ‘exatamente igual a infinito’.

Do It yourself (DIY), ou *Faça Você Mesmo* é um dos elementos fundamentais da filosofia *Punk*, Craig O’Hara defende que se trata do *Ethos* do movimento.

O “Faça Você Mesmo” existe por duas razões: em primeiro lugar porque ninguém vai fazê-lo por você. (...) Em segundo lugar, a postura do “Faça Você Mesmo” dá força ao movimento, pois quando você tira a bunda da cadeira e começa a fazer as coisas por sua própria conta, você percebe que não há nenhuma “fórmula mágica” para fazer o que as

gravadoras, as revistas, os estilistas e os músicos fazem. Basta criar coragem e fazê-lo. Obviamente, esta postura acabou nos empurrando para além do movimento punk. (...) que contribuem, como leitores ou mesmo produtores, para uma mídia alternativa; que lutam por uma educação que esteja além desta que as instituições de ensino oferecem, aprendendo assim coisas sobre saúde da mulher, movimento dos sem-teto, problemas com as drogas, ou seja, todos os tipos de problemas que as instituições oficiais de ensino e a mídia ignoram ou não tratam com profundidade⁵.

A filosofia DIY se refere tanto a produção de objetos, 249
como uma oposição às demandas do mercado, mas também à construção do circuito de eventos e distribuição de material cultural e político. Opta pelos meios de reprodução rápidos, baratos e de fácil circulação como as fitas para o áudio ou as fotocópias para texto e imagens. Tanto se presta a produção, como a mobilização, criação de eventos artísticos, culturais ou políticos sem que se dependa de grandes veículos de comunicação ou difusão da informação. Trata-se de uma tentativa de propor um sistema de circulação da informação a partir das pessoas, revertendo a lógica tradicional de difusão.

Esta atitude se correlaciona com as estratégias de abertura da obra de arte contemporânea desde a década de 1960. As obras de arte buscavam uma participação ativa do espectador, um princípio de alargamento das possibilidades poéticas, a problematização da posse dos sentidos e a sugestão de atitudes políticas diante da vida. Ironicamente, o movimento *Punk* nasce da desilusão diante do “fracasso do sonho dos anos 1960”, como diz o jornalista inglês Jon Savage⁶. Obrist trabalha com esta dupla articulação, presente nas obras de arte e no movimento de contracultura. Entretanto, o curador sugere uma conciliação entre os dois projetos.

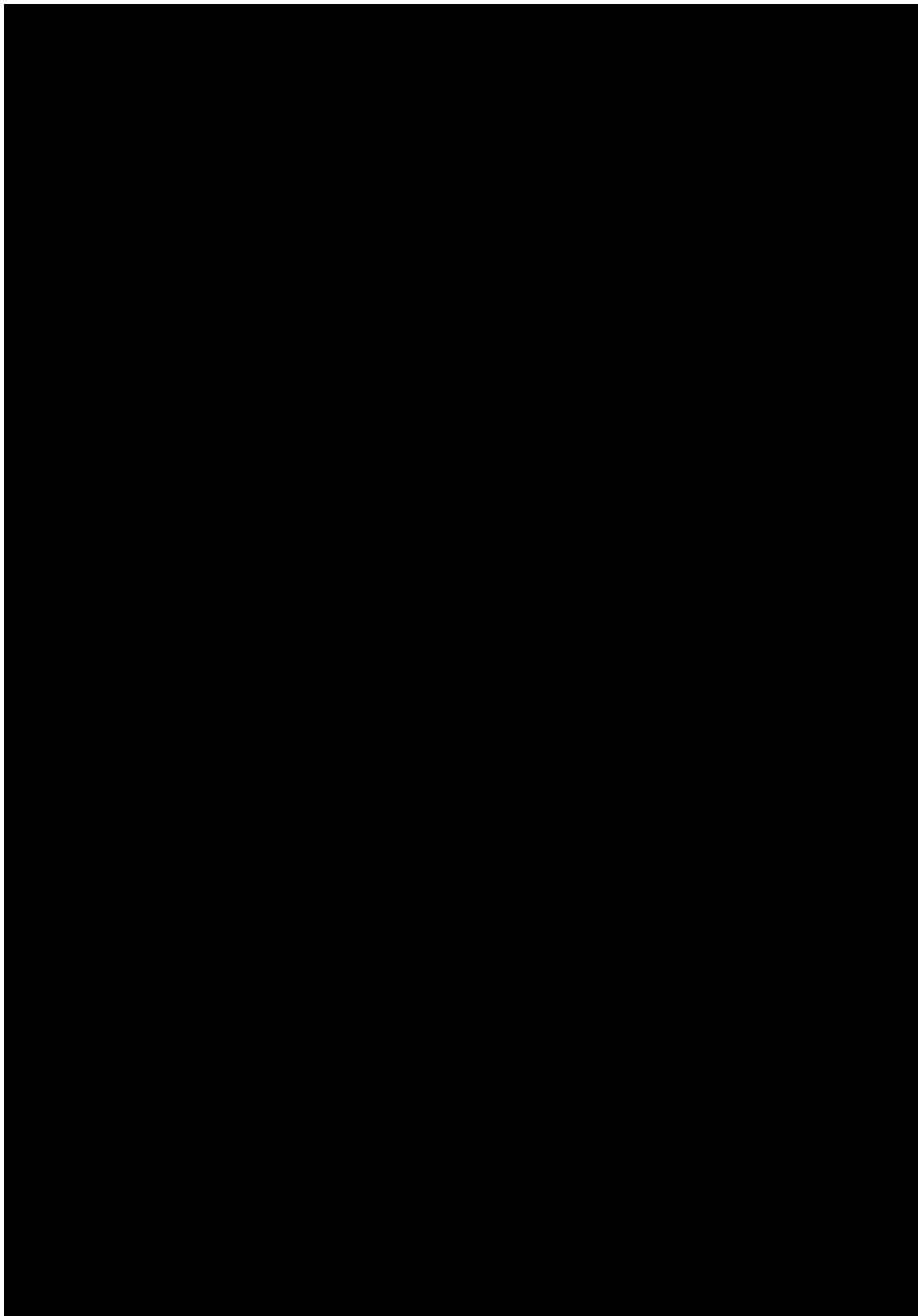
250

A exposição *Do It* promove a execução de obras cujo propósito inicial era a participação ativa, contudo, impossibilitada pelo funcionamento do museu tradicional. Empodera o público na realização de obras e exposições. Seu processo é seu problema fundamental, nesse caso a forma, o conteúdo e o processo se correlacionam. A ação do espectador gera a obra, em sua existência efêmera, mas cria um circuito paralelo, que se conecta com os diversos circuitos originados pelo projeto.

Diferente de Malraux e Duchamp, a reprodução da obra no caso de *Do It* se baseia na ação interpretativa do espectador. Um processo que se abastece da nova realidade da obra de arte,

destituída de sua localização fixa, de sua autoria rígida ou de uma materialidade específica. A obra já é entendida fora do discurso tradicional da arte, tanto no que se refere à sua materialidade, pertencimento ou execução. Sua reprodução, nesse sentido, não obedece aos mesmos parâmetros impostos pela tradição das imagens. A cópia ou a reprodução da obra se aproxima muito mais do teatro, da música ou da culinária. Valores como semelhança ou similitude são substituídos pelas relações conceituais, pela interpretação e pela efetiva ação de fazer.

O espaço autoritário da arte, a separação entre o artista e o espectador é suprimida. Assim como a hierarquia atinente aos personagens do sistema artístico, artista – espectador – curador – diretor de museu –. Se Duchamp subverteu estas categorias demarcadas, ao se tornar artista, curador e diretor de seu próprio museu, a exposição *Do It* permite que este processo se expanda para qualquer um que deseje assumir esta responsabilidade. “Todo mundo é um artista”, como diria Joseph Beuys (1921 – 1986), todo lugar é um museu *DO It*.



Sín-

tese

3

O *Museu Imaginário* de André Malraux é um projeto teórico, a *Caixa-Valise* de Duchamp, e o *LiMAC* de Sandra Gamarra, são obras de arte. Estas realizações tão díspares e heterogêneas, antes de tudo se localizam no campo crítico da obra de arte, são lugares utópicos. *January 5-31* de Seth Siegelaub, a *Exposição Happening* de Nelson Leirner, *Take-me I'm Yours* e *Do It* de Hans-Ulrich Obrist, *Quando Atitudes se tornam forma* de Harald Szeemann, e *Do Corpo à Terra* de Frederico Moraes são exposições que se aproximam dos processos da arte e reordenam o espaço e o tempo de exposição em um acontecimento singular. Organizam-se fora do lugar comum das definições prontas ou dos espaços convencionais. Acontecem em tempos exógenos e em crise. Colocam em xeque

as acepções claras de categorias no sistema das artes. A teoria, a obra de arte, a curadoria ou o museu se coadunam em processos que refletem a relação entre estes agentes, eles próprios deslocados para uma compreensão dialética.

256 Curadorias poéticas e museus utópicos conduzem a um espaço de desterritorialização, um lugar fora do lugar, se lançam ao imponderável. Sobretudo por se afastarem da estabilidade das instituições e buscarem a indefinição da obra de arte. O museu não é entendido em suas questões museológicas, mas é pensado pela sua crise fundamental. Pela incongruência de seu tempo e espaço diante da obra, cuja realidade se faz sobrepor. Desvela-se, assim, a possibilidade de emaranhamento entre os processos e situações, tanto no que concerne às instituições, quanto às estratégias críticas e artísticas. A obra de arte não é compreendida como artefato único, ou mesmo aurático, mas como problemática que se expande para sua organização histórica e topológica. A curadoria se ordena pela obra, bem mais que lhes dá ordem. A curadoria e o museu se afastam da história, enquanto determinação e se aproximam da vida, como crise atual e urgente. Não apenas na compreensão da sua teoria como um dado linear, mas como uma questão territorial, social ou geográfica.

O museu imaginário de Malraux e o museu portátil de Du-

champ rompem com o espaço central da arte, transfiguram o museu em um lugar de movimento e fuga. Possibilitam a manutenção do museu como ideia, ao mesmo tempo em que destroem elementos que garantem sua coerência conceitual, como a unicidade e a permanência. Museus que se deslocam do centro para a periferia, que praticam o êxodo. *Do It*, já busca a não-localização, um espaço fora do espaço, que se reconfigura a cada montagem, sem nunca se fixar ou determinar parâmetros para sua fixidez. O projeto de Obrist é um museu/curadoria que se localiza no espaço vago aberto pelas experimentações mais radicais da arte contemporânea. *Quando Atitudes se Tornam Forma*, por outro lado, enfatiza a relação de espaço único da exposição. Mas determina que este espaço não é o templo, mas o laboratório, cujo objeto a ser dissecado é a própria galeria enquanto constituinte do sistema das artes.

257

LiMAC coloca em prática o potencial múltiplo da obra de arte a partir de uma territorialidade exógena, reinventa o museu onde ele não existe ou ele não chega. *January 5-31* se desmaterializa, assim como a obra que expõe. Existe como múltiplo fotocopiado, que se alastra pelo tempo de registro, transformando o catálogo em informação primária. A *Exposição Happening* ataca o ritual solene da exposição, desvela o objetivo último dos aristocráticos espectadores, o consumo dos objetos. *Take-me*, por sua

vez destitui o valor do único em objetos produzidos industrialmente, mas que também são repostos.

Museus utópicos e curadorias poéticas designam o deslocamento para os espaços impensados e imponderáveis, bem mais que a fixação nas categorias antigas ou a fundação de novas. Trata-se de um movimento de desterritorialização absoluta, justamente por fundarem uma utopia. Infelizmente, os museus de artistas são tomados como um exercício ficcional, sem aplicação real e não como modelo para a construção de novos museus. A utopia compreendida como um projeto desvinculado das transformações sociais. Como coloca Barthes “é até mesmo um índice da planitude de nosso tempo essa nossa impotência atual para escrever utopias; parece até que nos impedimos de imaginá-las; o grande Superego político nos dita isso (BARTHES, 2004a, p. 291).”

A incompreensão das utopias, entretanto, não pode ser entendida como simples ignorância, mas como a estratégia de sobrevivência de um sistema cujo o objetivo é lucrar com os objetos de arte, transformar o esforço crítico em mercadoria. O pensamento utópico ou poéticos, nesse sentido, deve orientar tanto a arquitetura dos museus, como a curadoria. Museus utópicos e curadorias poéticas como projeto. Um efetivo borramento

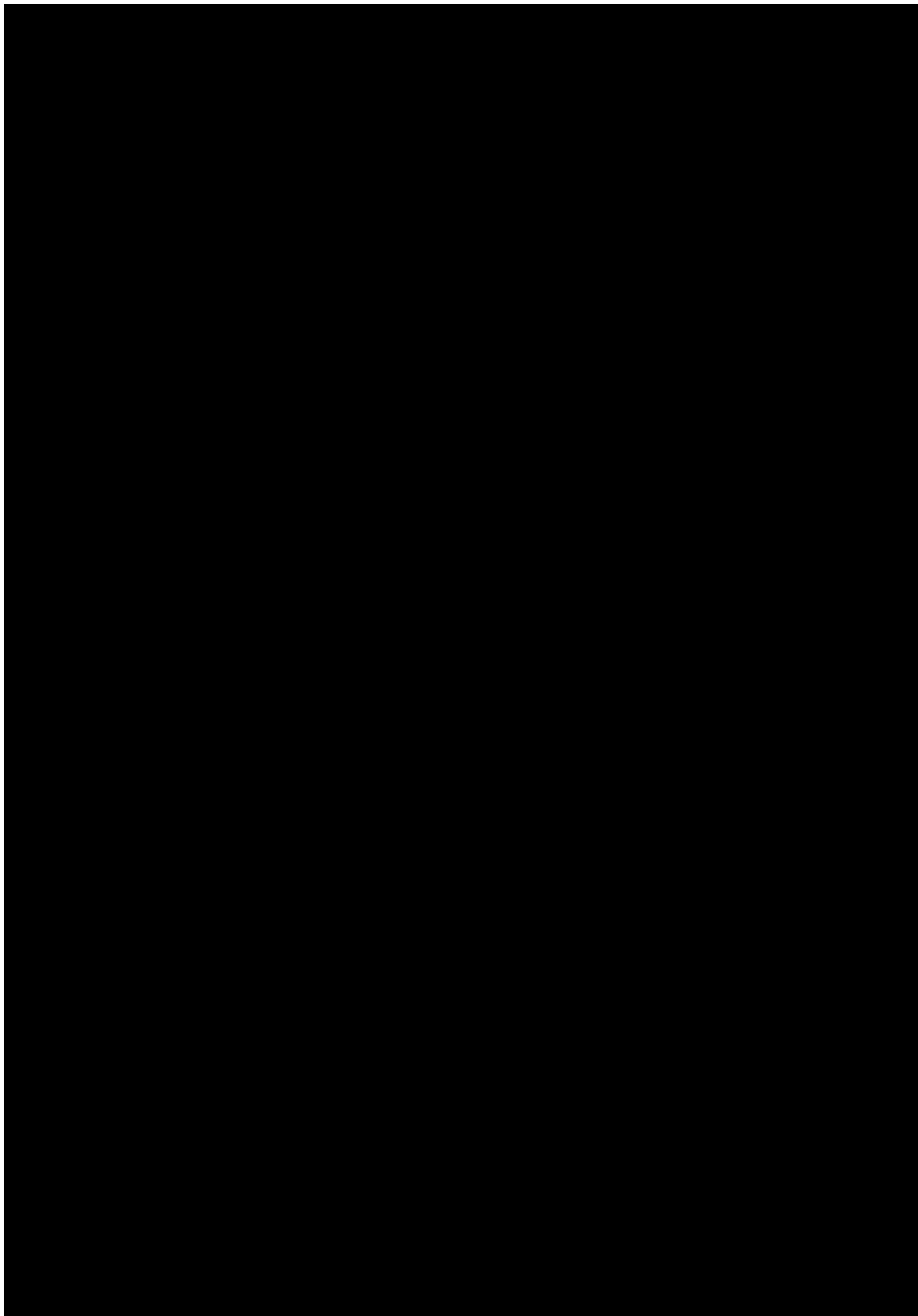
das fronteiras entre as funções e as hierarquias, entre os espaços de fora e o espaço interno do museu ou das galerias.

Acima de tudo, as utopias propostas pela obra de arte, seus museus e suas curadorias, se abrem para a desestabilização. O espectador se torna artista; o artista, curador; o museu, obra de arte; etc. Qualquer lugar pode se tornar um museu, qualquer espaço se reconfigura em função dos jogos simbólicos da arte. Os museus se aproximam das brincadeiras infantis, nas quais um risco no chão se converte em uma parede, uma pedra em uma montanha. A ordem ficcional da obra de arte se expande para os espaços institucionais, rompe seus limites e escorre para o cotidiano.

259

Bem mais que melhorar o museu, como estrutura maciça, ou edificação rígida e centralizada, intenta-se entender o museu como coordenadas conceituais, como um processo reimprimível, adaptável e efêmero. Destituindo a localização fixa, promovendo o envolvimento do público em uma série de estratégias que objetivam pulverizar as experiências estéticas com a mesma velocidade e abrangência que os camelôs comercializam os filmes hollywoodianos. Pensar a pirataria e a reprodução como uma estratégia de subversão social, que faz a informação chegar a lugares impensados. Entretanto, não se restringindo a informa-

ções, mas a experiências estéticas complexas. Popularizar a obra de arte por seus processos reflexivos e não pela simplificação e achatamento de sua complexidade. Bem mais que a reprodutibilidade das imagens pela fotografia, a reprodução de estratégias e gestos, presentes tanto na obra de arte, quanto nos princípios de resistência ao capitalismo, no hackeamento de computadores e nos programas de código aberto.



Notas

1 Disponível no endereço <http://li-mac.org/es/about-2/about-limac/> em 26/11/2016.

2 Disponível em <http://idea.ro/revista/?q=en/node/41&articol=469>

3 Livre tradução de: “each being equal and consistent with the intent of the artist the decision as to condition rests with the receiver upon the occasion of receivership”

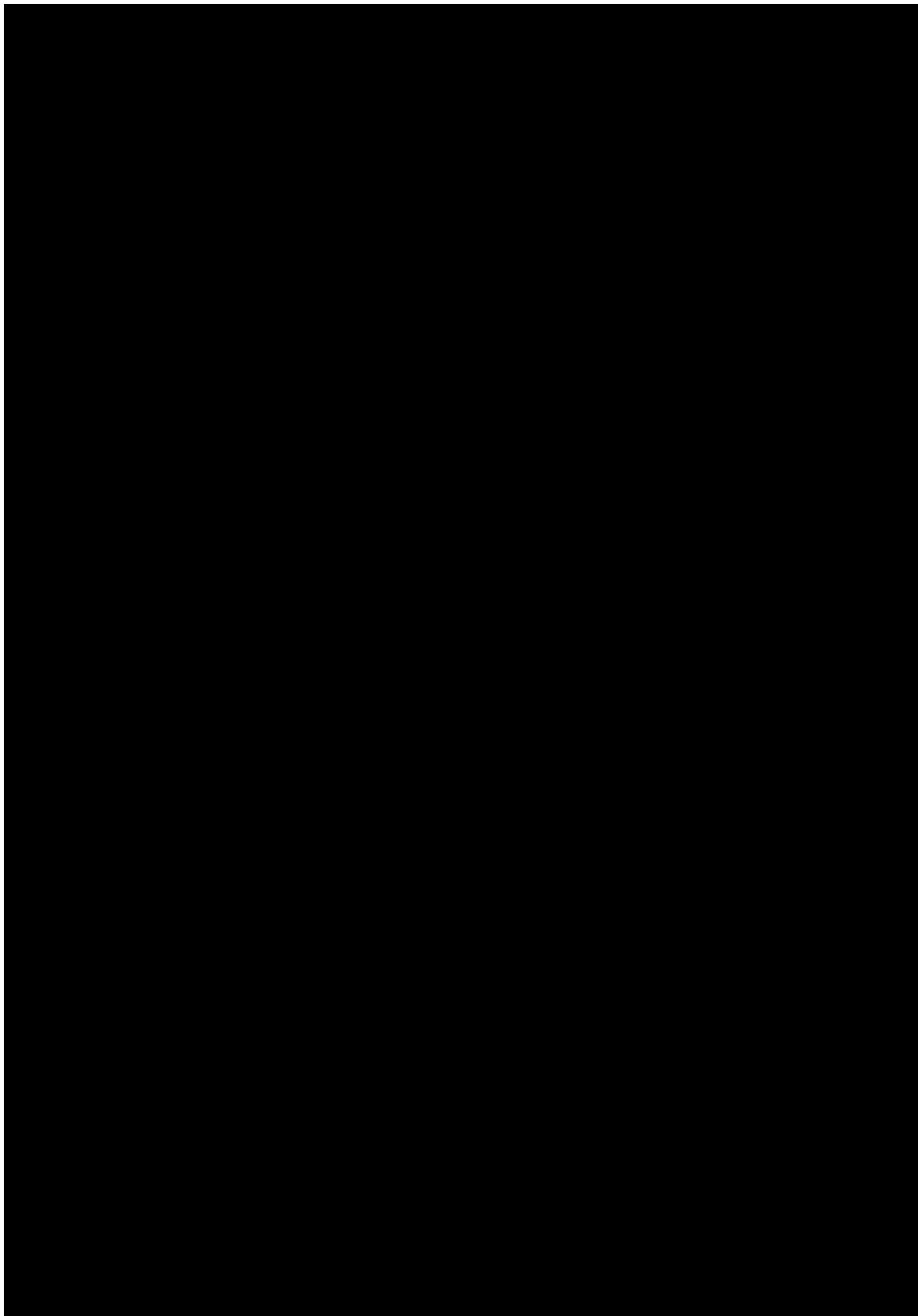
263

4 Livre tradução de: “Since the 1970s Lavier has made many works that contain written instructions in order to observe the effects of translation on an artwork as it moves in and out of various permutations of language. Boltanski, like Lavier, is also interested in the notion of interpretation as an artistic principle. He thinks of his instructions for installations as analogous to musical scores which, like an opera or symphony, go through countless realisations as they are carried out and interpreted by others. From this encounter arose the idea of an exhibition of do-it-yourself descriptions or procedural instructions which, until a venue is found, exists in a static condition”. Disponível em:

http://www.e-flux.com/projects/do_it/itinerary/itinerary.html Acessado em 21/01/2010 - 17:18

5 O'HARA. Craig. Disponível em <http://www.screamyell.com.br/literatura/flosofiadopunk.htm>

6 Disponível em <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/tres-decadas-de-faca-voce-mesmo/> acessado em 26/11/2016.



refe-
rên-
cias

ALMEIDA, Bruno. **Sandra Gamarra**. 2016. Disponível em 265
<https://projetositu.wordpress.com/2016/08/10/sandra-gamarra/> acessado em 08/12/2016

BARTHES, Roland. **Inéditos Vol. 1 - Teoria**. São Paulo: Martins Fontes, 2004a.

_____. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.

_____. **Verdade e Crítica**. São Paulo: ed. Perspectiva, 1982.

BIRNBAUM, Daniel. **When attitude become form: Daniel Birnbaum on Harald Szeemann**. ArtForum. 2005. Acesso: 23.01.2017. http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/

BORGES, Jorge Luis. **O Aleph**. São Paulo: companhia das Letras, 2008.

_____. **Ficções**. Rio de Janeiro: Globo, 1989.

BLOCH, Ernst. **O princípio esperança. 3 vol.** Rio de Janeiro: Contraponto/Ed.UER, 2006. BUCHLOH, Benjamin. **Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem na arte contemporânea**. Revista do programa de Pós Graduação em Artes Visuais EBA, Rio de Janeiro: UFRJ, ano VII, número 7, 2000, p. 179-197.

266

_____. **Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions**. October, Vol. 55. (Winter, 1990), pp. 105-143.

BISHOP, Claire. **O que é um curador? A ascensão (e queda?) do curador auteur**. <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/viewFile/21180/15263>

BRONSON, AA & GALE, Peggy (org.). **Museums by Artists**. Toronto, Art Metropole, 1983.

BUREN, Daniel. A Função do Museu. In DUARTE, Paulo Sergio. **Textos e Entrevistas Escolhidos (1967 – 2000)**. Centro Hélio Oiticica, Rio de Janeiro: 2001.

BÜRGER, P. **Teoria da Vanguarda**. São Paulo, Cosac Naif: 2008.

CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp: Engenheiro do tempo perdido**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

CALIRMAN, Claudia. **Arte Brasileira na Ditadura Militar: Antonio Manuel, Arthur Barrio, Cildo Meireles**. Rio de Janeiro, Réptil, 2014.

CHIARELLI, Tadeu. **Grupo de estudos em curadoria: exposições organizadas em 1998**. São Paulo: MAM-SP, 1999.

CRIMP, Douglas. **Sobre as Ruínas do Museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ou a Gaia Ciência Inquieta**. Lisboa: KKYM, 2013.

_____. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 2010.

_____. **Ante el Tiempo**. Madri Editora: Adriana Hidalgo. 2002.

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia, vol. 1**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

_____. **Mil Platôs Vol. II**. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. **O que é Filosofia.** São Paulo: Editora 34, 2010.

DUNÁEVA, Cristina. **Instituto de Pesquisa: Uma Forma da Arte, que nos é Contemporânea.** Caderno de Literatura e Cultura Russa. n. 1 · São Paulo · março 2004

FERREIRA, G & COTRIM (Orgs.). **Escritos de Artistas Anos 60/70.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FREIRE, Cristina. **Poéticas do Processo.** Arte conceitual no Museu. São Paulo: Iluminuras, 1999.

268 _____ . **Walter Zanini: Escrituras Críticas.** São Paulo, Anablume: Mac USP, 2013.

FREITAS, Arthur. **Arte de Guerrilha: Vanguarda e Conceitualismo no Brasil.** São Paulo, EDUSP, 2013.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas.** São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema.** Editora Forense Universitária, Rio de Janeiro, 2006.

FOSTER, Hal. **Museu sem Fim.** Revista Piauí, São Paulo, v.1, ano 9, edição 105 p. 27 – 28. Jun. 2015.

GEORGE, Adrian. **The Curator's Handbook**. Thames & Hudson, Londres, 2015.

GLISSANT, Édouard. **Poética da Relação**. Editora Sextante, Lisboa, 2011.

GREENBERG, Reesa, FERGUSON, Bruce W., NAIRNE, Sandy. **Thinking about Exhibitions**. London/NY: Routledge, 1996.

GROYS, Boris. **Multiple Authorship**. Disponível em <http://idea.ro/revista/?q=en/node/41&articol=469> 2006.

GUASCH, Ana Maria. **Arte y Archivo, 1920 – 2010**. AKAL, Madri: 2010. 269

_____. **El Arte del Siglo XX en Sus Exposiciones – 1945 – 2007**. Madri 2007

GUELTON, Bernard. **L'Exposition: Interprétation et Réinterprétation**. L'Harmattan, Paris, 1998.

HERKENHOFF, Paulo. **Cildo Meireles: Geografia do Brasil**. 2002, Artviva Produção Cultural, Rio de Janeiro.

HOUAISS, Antonio. **Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa 3.0**. 2009.

KRAUSS, Rosalind. **The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths**. Cambridge: MIT Press, 1986.

_____. **A escultura no campo ampliado**. In: Arte & Ensaios, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA, UFRJ, ano XV, n. 17, 2008, p. 128-137

_____. **O Fotográfico**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

KERN, Keila. **Marcel Broodthaers: Museu de Arte Moderna Departamento das Águias Agora em Português**. Tese (Doutorado em Artes), Universidade de São Paulo, São Paulo. 2014

270

KWON, Miwon. **One place after another: site-specific art and locational identity**.

LIMA, Carlos. **Genealogia Dialética da Utopia**. Rio de Janeiro, Contraponto, 2008.

LIPPARD, Lucy & CHANDLER, John. **A Desmaterialização da Arte**. Arte & ensaios | revista do ppgav/eba/ufrj | n. 25 | maio 2013

MACIEL, Maria Ester. **As Ironias da Ordem**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

MALRAUX, André. **O Museu Imaginário**. Lisboa, Edições 70, 2000.

_____. **As vozes do silêncio Vol 1.** Lisboa : Livros do Brasil, S/D.

MORAIS, Frederico. **Frederico Moraes.** Rio de Janeiro: Funart, 2004.

_____. **Crise da Hora Atual.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

OBRIST, Hans-Ulrich. **Do It.** New York: Independent Curators Incorporated, 1997.

_____. **Caminhos da Curadoria.** Cobogó, Rio de Janeiro: 2014.

_____. **Uma Breve História da Curadoria.** São Paulo: Editoa Bei, 2010.

271

_____. **Arte Agora.** São Paulo: Alameda, 2006.

O'DOHERTY, Brian. **No Interior do Cubo Branco.** Martins Fontes, São Paulo: 2002.

PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza.** São Paulo: Perspectiva, 2002.

PEREC, Georges. **Pensar/ Classificar.** Barcelona: Gedisa, 2008.

PEDROSA, Mário. **Dos Murais de Portinari aos Espaços de**

Brasília. São Paulo: Perspectiva, 1981.

RAMOS, Alexandre (org.). **Sobre o Ofício do Curador.** Zouk Editora, São Paulo: 2010.

ROUILLÉ, André. **Fotografia: entre documento e arte contemporânea.** São Paulo: Senac, 2009.

RIOT-SARCEY, Michèle; BOUCHET, Thomas & PICON, Antoine. **Dicionário das Utopias.** Lisboa. Editora Texto & Grafia.

SILVA, Edson Rosa. **O Museu Imaginário e a difusão da cultura.** Revista Semear 6, disponível em <http://www.lettras.puc-rio.br/catedra/revista/6sem_14html>, acessado em fevereiro 2011.

SOUSA, Edson Luis André de. **Uma Invenção da Utopia.** São Paulo: Lumme Editor, 2007.

TOMKINS, Calvin. **Duchamp, uma biografia.** Editora Anagrama, 2005.

