

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
MESTRADO EM HISTÓRIA, TEORIA E CRÍTICA DA ARTE

Escritos de artistas nos arquivos em transformação

Lilian Maus Junqueira

Porto Alegre, abril de 2010

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Nome: Lilian Maus Junqueira

Título: Escritos de artista nos arquivos em transformação

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em História, Teoria e Crítica da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Mônica Zielinsky

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Alexandre Ricardo dos Santos

Profa. Dra. Blanca Brites

Profa. Dra. Glória Ferreira

Porto Alegre, abril de 2010

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

A banca examinadora, abaixo assinada, aprova a Dissertação **Escritos de artista nos arquivos em transformação**, elaborada por Lilian Maus Junqueira, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em História, Teoria e Crítica da Arte.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Alexandre Ricardo dos Santos

Profa. Dra. Blanca Brites

Profa. Dra. Glória Ferreira

Profa. Dra. Mônica Zielinsky (orientadora)

Porto Alegre, abril de 2010

Agradecimentos

À CAPES, por financiar os meus estudos, através de bolsa para pesquisa, e ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV- IA/UFRGS), por abrir suas portas e permitir tantos encontros significativos.

À minha orientadora Mônica Zielinsky, pelas perguntas criteriosas, confiança e conselhos, por ser minha primeira interlocutora e com a qual divido os méritos deste trabalho.

Aos membros de minha banca, pela generosidade e delicadeza no apontamento de suas críticas, fundamentais para o andamento da pesquisa: Alexandre Santos, Blanca Brites e Glória Ferreira.

A todos os professores do programa, em especial aos que tive mais contato durante as disciplinas do mestrado, dentre eles: Elida Tessler (por todos os seus cuidados que extravasam – e muito – o papel de professora), Flávio Gonçalves, Icléia Borsa Cattani, Maria Ivone dos Santos, Maristela Salvatori.

Ao Projeto H.O. por possibilitar o acesso *online* aos arquivos de Hélio Oiticica.

Aos artistas e amigos que concederam entrevistas e que, por meio de uma conversa aberta, generosamente expandiram as reflexões aqui presentes: Hélio Ferverza, Maria Helena Bernardes, Maria Lúcia Cattani.

Ao grupo de pesquisa “Dimensões artísticas e documentais da obra de arte”, coordenado por Mônica Zielinsky e Flávio Gonçalves.

Aos colegas e amigos da turma 15 e 16, em especial: Paulo Salvetti, Amanda kizzy, Dedé Ribeiro, Nei Vargas, Vânia Sommermeyer, Bettina Rupp, Tiago Giora. Aos de outras turmas, companheiros de cafés e de criação: Edu Veras, Elaine Tedesco, Cláudia Paim, Marcelo Gobatto.

Aos amigos adoráveis Mário Fontanive e Carine Barcellos, que alimentam minha vida. A turma que completa 10 anos: Artur, Roberto, Filipe, Juarez, Graziela, Fernando e, especialmente, Lúcia e Hífen. À turma do Ap da Osvaldo, principalmente ao Giraldo, pela manutenção do computador. A Silvia Livi, pela amizade, pelos diálogos generosos e pelos livros, assim como a Alexandre Antunes, grande artista e incentivador. A Ângela Varela, pelas indicações generosas.

Aos subterrâneos Aduany Zimovski, Gabriel Netto, Guilherme Dable, Túlio Pinto, Letícia e, em especial, a James Zortéa, pelo convívio, incentivo e pelas experiências compartilhadas.

Aos pacientes amigos e artistas que entenderam as ausências: Nelson Magalhães, Gerson Reichert, Lia Menna Barreto, Mauro Fuke, Amélia Brandelli, Adri, Rodrigo John. A Rosa e a Marília, por ajudarem a colocar a “casa” em ordem. A Caleb, pela espera e por fomentar sempre a pergunta.

Ao pessoal lá de casa, próximos mesmo quando distantes: Dora, Tonho e Felipe, a quem dedico esta pesquisa.

“A percepção é profundamente presença”.¹

¹Paul Zumthor. **Performance, Recepção e Leitura**. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2007, p.81

RESUMO

Esta pesquisa analisa os modos de existência dos escritos de artistas no processo de documentação e circulação da obra de arte efêmera, bem como as práticas de arquivamento realizada pelos próprios artistas. Afinal, ao documentarem suas experiências efêmeras através da escrita e da fotografia, estariam eles contribuindo de que modo para a historiografia da arte? Durante o desenvolvimento dessa questão, serão realizados estudos de caso sobre as obras “Parangolés” e “Conglomerado”, de Hélio Oiticica, e a Série “Documento Areal”, realizada pelos artistas André Severo, Maria Helena Bernardes, Elaine Tedesco, Hélio Ferverza, Karin Lambrecht e Marcelo Coutinho.

Palavras-chave: escritos de artistas, arquivo, memória, arte contemporânea

ABSTRACT

This research explores the modes of existence of artists' writings in the documentation and dissemination process of the ephemeral artwork, as well as the practice of filing done by the artists. After all, in documenting their ephemeral experiences through writing and photography, they would be contributing in that way to the historiography of art? During the development of this issue, case studies will be conducted on the artworks "Parangolés" and "Conglomerado" by Helio Oiticica, and "Documento Areal" Series, performed by artists André Severo, Maria Helena Bernardes, Elaine Tedesco, Helio Ferverza, Lambrecht and Marcelo Coutinho.

keywords: artists' writings, archive, memory, contemporary art

Índice de ilustrações

<i>Ilustração 1:</i> "Circo Místico I", pintura sobre tela de Eduardo Vieira da Cunha, dimensões de 1,30 x 1,60m, 2007. Fonte: catálogo da exposição "Arquivos Abertos", p.13.	30
<i>Ilustração 2:</i> "Pintura Latente", de Marilice Corona, Fotografia digital - acrílica sobre tela, dimensões de 75 x 150 cm, 2007. Fonte: catálogo da exposição "Arquivos Abertos", p.19... 30	30
<i>Ilustração 3:</i> "Janela de Atelier", Fotografia Digital, dimensões de 65 x 100 cm, documento de trabalho de Flávio Gonçalves. Fonte: catálogo "Arquivos Abertos", p.17.	31
<i>Ilustração 4:</i> Fotografia do Atelier Camberwell, 2008, de Nico Rocha. Fonte: catálogo "Arquivos Abertos", p.23.....	31
<i>Ilustração 5:</i> Desenho para Guarita Z, 2008, documento do processo de Elaine Tedesco.	32
<i>Ilustração 6:</i> "Banheiro rosa", fotografia em backlight, 80x60x20cm, de Mariane Rotter, 2006. Fonte: IDEM, p.9	32
<i>Ilustração 7:</i> "Quimera", vídeo work-in-progress iniciado em 2005, de Alexandre Moreira. Fonte: IDEM, p.9.	32
<i>Ilustração 8:</i> Autor desc., Fotografia, 50x76cm, 1994, Acervo Documental Fundação Iberê Camargo. Fonte: IDEM, p.25.....	33
<i>Ilustração 9:</i> Registro fotográfico (2009) de ação sobre a obra " Manual", de José Resende e Carlos Fajardo. Fonte: IBIDEM, p.11.....	34
<i>Ilustração 10:</i> Frame capturado de vídeo de entrevistas realizadas por Lilian Maus para a pesquisa "Centro de Documentação e Pesquisa: dos arquivos à comunidade", sob coordenação da pesquisadora Mônica Zielinsky (2008). Este vídeo foi exibido na exposição "Arquivos Abertos", realizada na Pinacoteca do IA-UFRGS, 2008.	36
<i>Ilustração 11:</i> Frame capturado de vídeo de entrevistas realizados por Lilian Maus para a pesquisa "Centro de Documentação e Pesquisa: dos arquivos à comunidade", sob coordenação da pesquisadora Mônica Zielinsky (2008). Este vídeo foi exibido na exposição "Arquivos Abertos", realizada na Pinacoteca do IA-UFRGS, 2008.	37
<i>Ilustração 12:</i> Frame capturado de vídeo de entrevistas realizados por Lilian Maus para a pesquisa "Centro de Documentação e Pesquisa: dos arquivos à comunidade", sob coordenação da pesquisadora Mônica Zielinsky (2008). Este vídeo foi exibido na exposição "Arquivos Abertos", realizada na Pinacoteca do IA-UFRGS, 2008.	39
<i>Ilustração 13:</i> Marcel Duchamp, Caixa verde, 1934. Fonte: SILVEIRA (2008, p.29)	49
<i>Ilustração 14:</i> Joseph Kosuth. "Uma e três cadeiras", 1965. Fonte: Annateresa Fabris. "Arte Conceitual e fotografia": um percurso crítico-histórico-fotográfico. In: ArtCultura, Uberlândia, v.10, n. 16, p.17-29, jan-jun, 2008, p.30.	55
<i>Ilustração 15:</i> Edward Ruscha, Twentysix gasoline stations, 1962-1963. Fonte: SILVEIRA (2008, p.43).....	61
<i>Ilustração 16:</i> Edward Ruscha, "Standard Station, Amarillo, Texas", óleo sobre tela, 64 1/2 x 121 3/4 polegadas, 1963. Fonte: http://www.edruscha.com/site/workView.cfm?pk=28	62
<i>Ilustração 17:</i> Edward Ruscha, "Carrots", acrílica sobre tela, 22 x 50 polegadas, 1990. Fonte: http://www.edruscha.com/site/workView.cfm?pk=673	63
<i>Ilustração 18:</i> Leonardo da Vinci. "Estudos do estômago e do coração". Caneta e tinta (duas tonalidades) com carvão sobre papel, 191 x 138mm, aprox. 1508-09. Royal Library (RL 19080r), Windsor Castle.	84
<i>Ilustração 19:</i> Folha datilografada da série "Newyorkaises", de Hélio Oiticica, que deu origem ao "Conglomerado". Nº do documento PHO: 0203/73. Fonte: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp_imagem.cfm?name=Normal/0203.73%20p03%20-%20493.JPG	91

<i>Ilustração 20: Performance com Parangolés na Tate Gallery.</i>	100
<i>Ilustração 21: Capa do livro Vaga em Campo de Rejeito, de Maria Helena Bernardes.....</i>	113
<i>Ilustração 22: Sumário do livro "Vaga em Campo de Rejeito", de Maria Helena Bernardes</i>	113
<i>Ilustração 23: Interior do livro "Vaga em campo de rejeito" (2003, p.16-17).</i>	119

Sumário

Introdução	12
Capítulo 1 :	21
Arquivos em transformação	21
1.1. Arquivo, Documento e Memória	26
1.2. Conceitualismo e as práticas de arquivo	52
Capítulo 2 :	78
Escritos de artista e memória: arquivos contemporâneos	79
2.1. Escrita, documento e memória	80
2.2. Hélio Oiticica e o arquivo 'in progress': uma abordagem sobre os Parangolés.....	87
2.2.1 A escrita in progress de Hélio Oiticica e a construção de seu arquivo/obra.....	87
2.2.2 Sacudamos a poeira das palavras por uma redefinição do Parangolé	100
2.3. Série Documento Areal: desdobramentos documentais de experiências artísticas contemporâneas	109
2.3.1. O arquivo/obra em campo de rejeito, de Maria Helena Bernardes	114
Considerações Finais	124
Referências Bibliográficas	128
ANEXO I: entrevista com Maria Helena Bernardes	147
ANEXO II: Notícias do incêndio do acervo de Hélio Oiticica.....	155
ANEXO III: vídeo digital das entrevistas com Maria Lúcia Cattani, James Zortéa e Maria Helena Bernardes (DVD-Rom)	156

Introdução

Em 1959, Ferreira Gullar lançava, no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, o *Manifesto Neoconcreto*, abrindo assim a primeira Exposição de Arte Neoconcreta, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - MAM/RJ. Um ano depois, Lygia Clark criava a sua série *Bichos*, em que a interação do espectador conquistava o estatuto de obra. Em 1965, no MAM/RJ, porém, sob Regime Militar, o “*vanguardeiro*”² Hélio Oiticica gerava polêmica ao ser proibido de desfilarmos com seus *Parangolés*³ nas dependências do museu, junto aos passistas da Mangueira, durante a exposição *Opinião 65*. Se é neste período que nasce a arte contemporânea brasileira, eu mesma só nasceria em 1983. Vim, portanto, a conhecer esses marcos históricos indiretamente, ou seja, por meio dos documentos deixados, muitos deles provindos de fontes vivas, que felizmente persistem hoje em compartilhar as intensas experiências dos anos 1960, 1970 e 1980, seja em ambiente universitário ou fora dele, buscando resgatar a sua própria história, num país acostumado às adversidades e ao esquecimento.

Embora eu reconheça que experimentar esses documentos seja absolutamente distinto de viver essas experiências de embate direto com a obra, sobretudo, se esta estiver em seu próprio contexto de produção, ressalto que ambas as experiências são sempre interpretações possíveis, e estas nunca chegam a constituir uma verdade histórica. Para evidenciar essas diferenças de natureza da experiência artística, resgato o pensamento de Merleau-Ponty, na sua *Fenomenologia da Percepção*, obra esta tão cara ao neoconcretismo, em que o

²O termo “*vanguardeiro*” foi retirado de um texto do artista Décio Pignatari, em que ele associa as táticas da vanguarda brasileira às características da guerrilha. Segundo Pignatari, “*Na guerrilha, tudo é vanguarda e todos os guerrilheiros são vanguardeiros.*” Décio Pignatari. *Teoria da guerrilha artística*. In: **Contracomunicação**. São Paulo: ed. Perspectiva, 1971, pp. 157-166 (publicada originalmente no jornal Correio da Manhã, São Paulo, 4/junho/67), p. 159.

³Hélio Oiticica descreve e teoriza sobre os seus *Parangolés* no texto *Bases fundamentais para uma definição do “Parangolé”* (1964). No texto, o artista relata que o nome “parangolé” surgiu de uma cena marcante em uma rua da Zona Norte do Rio de Janeiro em que, ao avistar um mendigo com materiais precários em mãos improvisando uma construção, o artista lê a palavra “parangolé” na juta amarrada à construção. Esta então passa a denominar parte de sua produção. Hélio Oiticica. **Aspiro ao grande labirinto/Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

autor diz: “(...) o tempo não é um processo real, uma sucessão efetiva que eu me limitaria a registrar. Ele nasce da minha relação com as coisas”⁴. Nesse sentido, porém, lanço as perguntas: até que ponto é possível constituir uma relação livre e direta com a obra de arte? Não estaríamos frequentemente cercados pelos discursos institucionais, sob diferentes níveis de mediação? Como os artistas estariam reagindo a essas mediações? Perceber todos os pontos de vista possíveis da experiência, ainda àqueles que estiveram frente a frente com a obra ou produzindo-as diretamente, não me parece uma tarefa possível. Nesse processo, há sempre perdas e edições. E é dessas perdas que nascem novas leituras e o poder de transformação e significação da obra de arte.

Frequentemente, os primeiros contatos que temos no Brasil com os ícones da história da arte ocorrem por meio dos documentos, sejam eles reproduções em livros, acervos de acesso mais restrito e especializado ou catálogos disponíveis na Internet. Na minha própria trajetória, não tem sido diferente, tanto pela proximidade com a documentação *online*, ao realizar, por exemplo, pesquisas acadêmicas de sistematização de banco de dados multimídia voltados à informática na educação⁵, ou em minha experiência fora do âmbito acadêmico, com o Atelier Subterrânea (composto também pelos artistas Adauany Zimovski, Gabriel Netto, Guilherme Dable, James Zortéa e Túlio Pinto), espaço independente de arte da cidade de Porto Alegre que, desde 2006, soma ateliê, espaço expositivo, espaço de formação, reflexão e também de documentação *online* e impressa acerca de suas produções artísticas. Todas essas experiências contribuem, em certa medida, para esta pesquisa em História, Teoria e Crítica da Arte que apresento, pois me possibilitam perceber e explorar, através da criação de alternativas de sobrevivência e de amparo institucional, os meios de produção e circulação da arte e de seus documentos.

Torna-se importante sublinhar ainda que concebo o ato de documentar e sistematizar a obra de arte também como uma posição política. Durante o processo, é preciso fazer escolhas e também definir alguns limites para a obra. Sobretudo, é

⁴Merleau-Ponty. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p.551.

⁵Nesse sentido participei, de 2005 a 2007, de pesquisas como Projeto REDIN e Projeto UCA, no LEC – Laboratório de Estudos Cognitivos /UFRGS, sob orientação da pesquisadora Léa Fagundes.

necessário permitir a reversibilidade à fonte, questionando-se sobre o que e como se deve guardar e transformar. Segundo Michel Foucault, é principalmente a partir da revisão da função dos documentos que a mutação dos paradigmas da história se torna possível. “O documento, pois, não é mais, para a história, essa matéria inerte através da qual ela tenta reconstituir o que os homens fizeram ou disseram, o que é passado, e o que deixa apenas rastros: ela procura definir, no próprio tecido documental, unidades, conjuntos, séries, relações.”⁶ Nesse sentido, a história é entendida como uma discursividade em processo, que constitui-se das especificidades de um contexto historiográfico e que nos impossibilita tratar de algo fora do que é dito no discurso fragmentário. Mais adiante, o autor acrescenta:

[...] em nossos dias, a história é o que transforma os *documentos* em *monumentos* e que desdobra, onde se decifravam rastros deixados pelos homens, onde se tentava reconhecer em profundidade o que tinham sido, uma massa de elementos que devem ser isolados, agrupados, tornados pertinentes, inter-relacionados, organizados em conjunto. (...) poderíamos dizer, jogando um pouco com as palavras, que a história, em nossos dias, se volta para a arqueologia – para a descrição intrínseca do monumento.⁷

A partir dessa perspectiva, busco analisar os documentos selecionados do passado para apontar novas problematizações *a partir* do e *para* o presente, não me centrando apenas sobre o resgate da memória, mas sim em sua transformação e suas *descontinuidades*⁸, abordadas nesta pesquisa por meio da análise das diversificadas práticas conceitualistas e também dos paradoxos existentes no interior de cada poética.

O presente trabalho provém do interesse sobre um tipo particular de documento que circunda a obra de arte: os escritos de artistas. Enfatizo o termo “circunda” porque nem sempre esses documentos coincidem em absoluto com a obra, atuando mais como “extensores”, como nos propõe Celso Favaretto, conceito

⁶ Michel Foucault. **Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008, p.7.

⁷ *Idem, Ibidem*.

⁸ Sobre o conceito de descontinuidade, que será aprofundado no *Capítulo 1*, Foucault explica: “A descontinuidade era o estigma da dispersão temporal que o historiador se encarregava de suprimir da história. Ela se tornou, agora, um dos elementos fundamentais da análise histórica, onde aparece com um triplo papel”. *Idem, Ibidem*, p.9.

este que será resgatado no decorrer desta pesquisa.

Embora as primeiras teorizações de artistas datem do Renascimento, cabe ressaltar que foi durante o século XX, com a consolidação de um sistema da arte autônomo, que essa prática acentuou-se, tendo assumido extensivamente, segundo a pesquisadora Glória Ferreira, a forma de *pré-textos* – *manifestos* e *textos teóricos*.⁹ Esses escritos, publicados em meios diversos, resultaram de um posicionamento crítico dos artistas que buscavam se desvencilhar dos *juízos da figura mediadora e/ou castradora do crítico de arte*¹⁰, afirmando assim a necessidade da *autocrítica moderna*¹¹. No entanto, até o final dos anos 1950, o discurso crítico formalista de Clement Greenberg será hegemônico.

Glória Ferreira aponta importantes mudanças de paradigma nos escritos de artistas a partir de 1960/70, quando os artistas passam a abordá-los não apenas como *pré-textos* (manifestos), mas como instrumentos que lhes permitem desdobrar a própria obra. Nas palavras da autora, esses escritos tornam-se “*instrumento interdependente à gênese da obra, estabelecendo uma outra complexidade entre produção artística, a crítica, a teoria e a história da arte.*”¹² Ao passo que, nas décadas de 1960/70, a pureza do objeto autônomo modernista vai cedendo espaço à radical *expansão das linguagens artísticas*¹³, a relação entre obra de arte e o seu processo de documentação – que inclui os escritos de artista – e de circulação torna-se mais complexa e estreita¹⁴. Os próprios documentos ao serem

⁹Glória Ferreira; Cecília Cotrim. **Escritos de Artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p.10 e p.12.

¹⁰Lionello Venturi afirma que o crítico de arte profissional surge no século XVIII, com Diderot, a partir das exposições públicas dos salões de arte parisienses. A função do crítico era selecionar as obras e interceptar a recepção do público por meio de comentários textuais. Não por acaso o gênero literário surge com “*o excepcional florescimento crítico que se deu na França por alturas da metade do século XIX, a propósito da pintura moderna*”, afinal, as novas visualidades exigiam do público maior atenção e esclarecimento. Lionello Venturi. **História da Crítica de Arte**. Lisboa: Edições 70, 1984, p.36.

¹¹Walter Benjamin, analisa as obras dos poetas-filósofos alemães, considerando-as como *medium-de-reflexão*. Ao desenvolver sua *auto-reflexividade* através da *autocrítica*, segundo Benjamin, o artista/crítico potencializaria novas leituras de sua obra, situadas historicamente. A necessidade de atualização revela-se uma constante nas obras de arte modernas. Tal ideologia predominará nas vanguardas do século XX, sendo predominante na crítica formalista de Greenberg, principal crítico do modernismo. Walter Benjamin. **O Conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

¹²Glória Ferreira; Cecília Cotrim, *op Cit.*, p.10.

¹³Cf. Ricardo Basbaum. **Além da pureza visual**. Porto Alegre: Zouk, 2007. p.26

¹⁴Philippe Dubois (1994), parafraseando Walter Benjamin, chega a propor uma reformulação da pergunta “*A fotografia é uma arte?*” (p.253) para a questão “*A arte é (tornou-se) fotográfica?*”

sistematizados tornam-se arquivos/obras que desencadeiam, quando expostos, um jogo ambíguo e crítico, em que o artista questiona, ao mesmo tempo, os estatutos de obra e de documento, circunscrevendo-os a um tempo e lugar específico e questionando também os limites da experiência estética.

E é neste jogo de forças, apresentado por artistas que trabalham o interior de seus arquivos sob um discurso crítico-poético, num campo tenso entre o efêmero da experiência e a sua perenização fragmentada por meio do documento escrito, que circunscreve-se o objeto de estudo desta pesquisa. Cabe ressaltar que, embora esses escritos analisados possam participar de momentos distintos do processo de criação artística (antes do início da obra, durante a sua elaboração e depois da realização da obra propriamente dita), o meu enfoque de pesquisa dar-se-á, ao contrário da Crítica Genética (que trabalha essencialmente com esboços e documentos oriundos do processo que são anteriores à obra), sobre os escritos que aglutinam todas essas instâncias temporais, mas que, em um momento posterior à experiência direta com a obra, também a mediam, chegando a integrar, paradoxalmente, o próprio corpo da obra efêmera a que eles se referem.

Essas práticas artísticas aproximam-se dos *artistas-escritores*¹⁵, termo cunhado por Lawrence Alloway, ao analisar as obras vinculadas à *land art*, em que artistas como Robert Smithson e Richard Long, ao trabalharem em paisagens remotas, criticavam os modos de exposição do *cuvo branco* dos museus e galerias, esses arquivos legitimadores da prática artística. Muitas vezes, os próprios artistas eram os únicos a testemunharem as suas experiências de *land art*, compartilhando-as posteriormente com o público através de documentos que mesclam fotografia, escrita, vídeo, desenho. Nesse caso, o espectador é lançado para a situação lacunar da perda parcial do referente ou da própria impossibilidade da reprodução da experiência artística.

Aplicando o conceito de “*memoração*”, de Walter Benjamin, à análise dessas práticas artísticas, sugiro que haja uma transformação do conteúdo vivido

(p.252). Por outro viés, a pesquisadora Cristina Freire (1999) traça também importantes considerações sobre o estatuto de obra e de documento, lançando questões sobre o acervo de arte conceitual dos anos '70 do MAC/USP, que são documentos do processo artístico que não encontram um lugar definido nas categorias tradicionais do museu.

¹⁵Lawrence Alloway. *Artists as Writers, Part One: Inside Information*. In: **ArtForum**, V. XII, nº7, março 1974a, pp.30-35.

pelos artistas em novas experiências, que, por sua vez, estendem a abrangência das obras efêmeras. Afinal, não seria isto que esses artistas estariam experimentando ao constituírem seus arquivos/obra? Vale lembrar, nesse sentido, que, conforme nos comenta a artista Mary Kelly, os desdobramentos documentais¹⁶ da exposição são também um lugar potencialmente crítico e onde o terreno é amplo para a criação:

Uma exposição tem lugar, mas nunca de forma tão completa, e não de capa a capa, exceto no catálogo que é exatamente por isso que a exposição como um sistema (ou seja, incluindo o seu campo associado de publicações), deve ser objeto de crítica de arte e não a utópica noção de *tableau* individual. Embora ela esteja sujeita às restrições de um lugar particular, a exposição como um sistema intertextual é potencialmente autorreflexivo. (*tradução minha*)¹⁷

Segundo o teórico e historiador Didi-Huberman, “*O ato memorativo em geral, o ato histórico em particular, colocam assim fundamentalmente uma questão crítica, a questão da relação entre o memorizado e seu lugar de emergência (...)*”¹⁸.” Ao questionar, portanto, a memória e a presença da obra de arte nesses escritos e socializá-los com o público, os artistas permitem que esses leitores/espectadores tenham acesso a aspectos importantes da experiência de formação da obra, ainda que essas informações não substituam plenamente a vivência diante da obra. Vale dizer que, nesse processo de interpretação, as lacunas deixadas pelos objetos insuficientes apontam para a palavra escrita, enquanto as lacunas das palavras, por sua vez, apontam para esses objetos efêmeros e para o aspecto performativo do seu processo de construção. Há, portanto, uma tensão entre a ideia de

¹⁶Vale lembrar também que os escritos de artista que testemunham experiências artísticas: neles podemos encontrar também escassos depoimentos do público-participante, que, citados pelos *artistas-escritores*, formam um material importante e bastante raro para a história da arte.

¹⁷Mary Kelly: Preface to Post-Partum Document (p.858-861). In: Kristine Stiles; Peter Selz. **Theories and Documents of Contemporary Art: a sourcebook of artists' writings.** Berkeley and Los Angeles/ California: University of California Press, 1996, p.860. Trecho original: “*An exhibition takes place, but never so completely, not from cover to cover, except in the catalogue which is exactly why the exhibition as a system (i.e. including its associated field of publications), should be the object of art criticism rather than the utopian notion of the individual tableau. Although it is subject to the constraints of a particular site the exhibition as an intertextual system is potentially self reflexive.*”

¹⁸Georges Didi-Huberman. **O que vemos, o que nos olha.** São Paulo: Ed. 34, 1998, p.176.

índice/escritura e a ideia de ficção, na medida em que a experiência é reeditada e são levantadas questões que fundamentam a obra.

Nesse sentido, Didi-Huberman se opõe à noção de correspondência entre imagem e texto, negando a noção do “legível” aplicada à imagem. Na nota de rodapé nº 33, do livro *O que vemos, o que nos olha*, o autor comenta:

[...] os artistas com frequência são criticados por seus contemporâneos por escreverem 'acerca de sua obra', e isto em nome de uma ideal suficiência do estilo que legitimaria em silêncio a obra em questão; por outro lado os escritos de artistas se tornam progressivamente o objeto de atenções tão sacralizadas quanto esquecidas das condições formais da própria obra (é o caso de Cézanne, por exemplo). Num caso, rejeitam-se as palavras quando são portadoras de incontestáveis efeitos de 'recognoscibilidade'; no outro, apela-se às palavras para que subjuguem todo efeito de 'legibilidade'. É esquecer, em ambos os casos, que a ligação das palavras com as imagens é sempre dialética, sempre inquieta, sempre aberta, em suma: sem solução.¹⁹

Com isso, o autor reforça a paradoxal relação entre os escritos de artista e a obra de arte propriamente dita, reforçando a tensão entre palavra e imagem e a importância de se manter certas lacunas, o que permitiria mantermos a abertura das interpretações dos próprios artistas sobre suas obras, não circunscrevendo-as a um único significado, o “correto”. Mas, sim, colocando essa interpretação sob forma de pergunta, inquietações a serem compartilhadas com outros. O *anacronismo* apontado por Didi-Huberman considera a memória não como uma instância que retém, mas que perde. E o jogo interpretativo parte daí: da perda e do desejo alavancado por ela.

Em caminho semelhante seguiria o artista Hélio Oiticica ao propor que “o experimental pode retomar nunca reviver.”²⁰ Os arquivos/obras de Oiticica serão analisados no **Segundo Capítulo** deste pesquisa, a partir da perda real que sofreu recentemente seu acervo devido ao incêndio de 2009²¹. Afinal, qual a mudança de abordagem desses escritos – em sua maior parte já digitalizados e sistematizados

¹⁹Georges Didi-Huberman, *op. Cit.*, pp.183-184.

²⁰ Hélio Oiticica. **Experimentar o Experimental** (1972). In: Paula Braga, *op. Cit.*, 2008, p.345.

²¹Ver *Anexo II*, para obter mais informações sobre o incêndio.

pelo Projeto Hélio Oiticica, quando estes se tornam a principal fonte de acesso à obra? Como Hélio Oiticica sistematizou seus documentos escritos visando lidar com a efemeridade do objeto artístico? Como esses escritos põem em questão os estatutos de obra e documento, questionando a autonomia plena do objeto artístico? Essas serão algumas das questões abordadas, em que são retomadas as discussões sobre a relação entre escrita e arquivo e o processo de "rememoração" que constituem os arquivos/obras analisados. A seguir, será realizado um estudo de caso sobre a *Série Documento Areal*, um projeto documental artístico existente desde 2001, realizado pela Associação Cultural Arena, com sede em Porto Alegre, que, ao longo desses anos, vem estendendo a público livros organizados por artistas que tratam do processo de criação e da problemática da documentação da obra de arte. Entre as publicações estão: André Severo, Karin Lambrecht, Hélio Ferverza, Maria Helena Bernardes, Elaine Tedesco e Marcelo Coutinho. Esses escritos de artista a serem analisados, integram os arquivos socializados de seus *artistas-escretores* e lidam, portanto, com as questões inerentes à conservação da obra e os paradoxos da passagem da experiência poética para a sua documentação.

No **primeiro capítulo** da dissertação, serão problematizados os conceitos de documento e obra de arte, a partir da valorização do efêmero dos discursos artísticos e também desenvolvida uma reflexão acerca da dimensão ética e estética da noção de arquivo em Michel Foucault, Jacques Derrida e Walter Benjamin. Como estudos de caso, serão analisadas os arquivos obras de Marcel Duchamp, Joseph Kosuth, On Kawara, Edward Ruscha, dentre outros. O capítulo inicia com a apresentação dessa reflexão na prática, através da análise da exposição *Arquivos Abertos* (2008), organizada pelo grupo de pesquisa "Dimensões artísticas e documentais da obra de arte", do qual participo enquanto pesquisadora.

Portanto, como eixo central de pesquisa desses estudos de caso, teremos a seguinte questão: Ao documentarem suas experiências efêmeras através da escrita e da fotografia, de que modo os artistas contribuem para a historiografia da arte?

E como desdobramentos desta, poderíamos perguntar ainda: como os escritos de artistas põem em questão os estatutos de obra e documento? Quais são as estratégias/pensamentos artísticos que podem ser identificados nesses arquivos/obras? Como eles põem em questão o lugar da obra de arte por meio do

processo de *rememoração*?

Capítulo 1 :
Arquivos em transformação

Do tempo e da memória da arte: entre o perene e o transitório:

Primeiro a chama, depois a poeira, o sopro cálido e, em seguida, o vazio. Sobre o terreno deserto, para onde devemos olhar?

Diante da fugacidade da vida, até que ponto a obra de arte pode persistir? A arte, enquanto experiência, não dura. Mas, então, o que devemos guardar? É a partir dessa pergunta que iniciamos a seção **Arquivo, Documento e Memória**, que abre este capítulo.

Como nos lembra Rosalind Krauss, ao longo do séc. XX, os artistas preocuparam-se fortemente com a dimensão temporal de suas obras.²² Aos poucos, ruíram-se os princípios de estabilidade em que se calcavam os paradigmas da arte moderna. A própria renúncia dos artistas em restringir sua experiência à produção de objetos para o mercado impulsionou profundas mudanças. Nesse sentido, torna-se importante frisar o processo de *desmaterialização do objeto artístico*²³, intensificado nos anos de 1960/1970, e que implicou na valorização da obra enquanto processo em detrimento da noção de objeto acabado.

Da relação entre obra de arte e documento: a valorização da escrita:

Diante da crítica ao objeto único e da incorporação do efêmero, estreitaram-se as relações entre obra de arte e documento. Desse modo, os próprios documentos do processo, dentre eles, os escritos de artistas, passam a ser exibidos também como obra, num jogo ambíguo e crítico, em que o artista questiona, ao mesmo tempo, os estatutos de obra e de documento, circunscrevendo-os a um tempo e lugar específico. Ao sistematizarem esses documentos em arquivo, expondo-o a público, os artistas permitiram que esses arquivo conquistasse também

²²Rosalind Krauss. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo, Martins Fontes, 2001.

²³O termo “*desmaterialização do objeto artístico*” foi cunhado pela crítica de arte norte-americana Lucy Lippard, ao caracterizar os anos de 1960/1970. Cf. Lucy Lippard. **Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972**. Berkley: University of California Press, 2001.

sua autonomia, dando origem ao que identificaremos, ao longo desta pesquisa, como “arquivo/obra”.

Das dimensões éticas e estéticas do arquivo: a emergência do arquivo/obra

Entre os anos de 1960/70, os artistas intensificaram as práticas de arquivo, que, desde os seus primórdios, remetem-nos à noção de memória e à escrita. Segundo Jacques Derrida, o arquivo, em sua etimologia, remonta-nos à palavra grega *arkhé*, que condensaria um duplo significado: o de *começo* e o de *comando*.²⁴ Afinal, não estariam os artistas, ao organizarem os seus documentos do processo em arquivo, perguntando a quem caberia o poder de custódia da memória, aproximando-se assim da historiografia? Durante a seleção, formação, conservação, interpretação e uso dos arquivos da cultura, Walter Benjamin alerta-nos que há sempre uma “*barbárie*” envolvida. A partir da revisão do conceito de história, o autor alerta-nos sobre a dimensão política presente no processo histórico e recomenda-nos que, por meio da “*rememoração*” (que une criação e crítica), transformemos constantemente esses arquivos.²⁵ Ao refletir sobre as mudanças dos paradigmas da história, Michel Foucault, por sua vez, revisa os conceitos de *documento* e de *arquivo*. Em *A Arqueologia do saber*, o autor expande a ideia de *arquivo* como mera caixa de guardados, redefinindo o conceito como um conjunto de regras formadoras do discurso também descontínuo. Por outro viés, mas com reflexões semelhantes, artistas como Marcel Duchamp, cuja obra será analisada no decorrer da seção, foram fundamentais para as mudanças da concepção da obra de arte enquanto metáfora e metonímia do arquivo. Essas práticas artísticas, que alargam o conceito de arquivo, colocam em questão o seu próprio mecanismo discursivo e o tempo da experiência artística, num processo autorreflexivo que une *rememoração*, documentação e escrita. Assim, evoca-se uma presença precária do objeto artístico,

²⁴Jacques Derrida. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Tradução de Cláudio de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001, p.11.

²⁵BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história*. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1993. pp. 222-232.

que permitiria a constante transformação desse *arquivo/obra*. Nesse sentido, cabe lançar a pergunta: ao oferecer a público os documentos do processo artístico, e não apenas a obra de arte única e acabada, estariam questionando os limites entre documento e obra? De que modo? Vale lembrar que, já no início da primeira seção deste capítulo, buscaremos vincular teoria e prática, apresentando os desdobramentos da noção de arquivo na exposição *Arquivos Abertos* (2008), organizada pelo grupo de pesquisa “Dimensões artísticas e documentais da obra de arte”, do qual participo enquanto pesquisadora. A ênfase da análise recairá sobre as entrevistas exibidas em vídeo com os artistas Maria Lúcia Cattani, James Zortéa e Maria Helena Bernardes.

Do uso do documento como crítica ao lugar da arte: conceitualismo e as práticas de arquivo

Na segunda seção deste capítulo, denominada “**Conceitualismo e as práticas de arquivo**”, analisaremos os modos de existência dos documentos, em especial, da escrita e da fotografia, nas manifestações da arte conceitual que questionam o conceito de arquivo. Para tanto, serão abordadas as seguintes obras: *Uma e três cadeiras*, de Joseph Kosuth, *Twentysix Gasoline Stations*, de Edward Ruscha, e a obra *Levantei-me às*, de On Kawara.

Por meio da valorização das ideias em si como obra de arte, como nos aponta Sol LeWitt nas suas *Sentenças sobre a Arte Conceitual*, a suspeita estaria lançada sobre o museu. O que antes era considerado objeto banal, apenas uma ideia ou um mero documento de arte, quando circunscrito pelo discurso institucional da arte, passaria a ser visto também como obra. Eliminadas as diferenças técnicas entre fazer arte e fruir da arte²⁶, os artistas conceituais questionariam intensamente a “*estrutura-memória*”²⁷ do museu, que resguarda os arquivos da cultura, pondo às

²⁶ Adaptação do pensamento de Thierry de Duve, ao analisar os *readymades* de Duchamp, que será citado durante o capítulo.

²⁷ Hal Foster. *Arquivos da Arte Moderna*. In: **Arte & Ensaios**. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/ Escola de Belas Artes, UFRJ, nº 19, dezembro, 2009, (pp. 183-p.190), p.190.

claras a estrutura discursiva que legitima a obra de arte.

Diante da aparente invisibilidade do objeto, os artistas nos colocariam, enquanto espectadores, frente a um sistema de ideias que envolve as relações *entre* os elementos que constituem o campo discursivo heterogêneo da arte, e não mais diante de um objeto único e isolado do contexto. A partir da ruptura das especificidades do campo, alargaram-se as linguagens artísticas e também os lugares de exercício e de fruição da arte. Conseqüentemente, houve uma evasão dos artistas do campo exclusivamente visual. O uso das palavras viria a intensificar-se, e elas migrariam para o interior da poética. Por vezes, esse discurso do artista assume um caráter hermético e verborrágico, já noutras, toma um aspecto mais abrangente, visando apropriar-se dos ditos populares e associar arte e vida.

Ao aproximar criação e crítica, por meio da autorreflexão sobre a função da linguagem e do papel social da arte, os artistas conceituais, com discursos bastante heterogêneos entre si, e unindo ética e estética, expandiriam ao limite as fronteiras da arte. Porém, em que nível se daria a eficácia desses arquivos/obras enquanto discurso poético-crítico que usufruem recorrentemente da palavra para subverter o sistema no qual eles mesmos estão inseridos? Em que medida escapariam do congelamento da “estrutura-memória” do museu? Vale lembrar aqui das reflexões de Robert Smithson, ao indagar: “*Por mais longe que você vá na periferia, a arte é sempre retransmitida de uma maneira ou de outra, existe um retorno de informação.*”²⁸

²⁸Anne Cauquelin. **Freqüentar os Incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea.** São Paulo: Martins Fontes, 2008, p.69.

1.1. Arquivo, Documento e Memória

Guardar

Guardar uma coisa não é escondê-la ou trancá-la.
Em cofre não se guarda coisa alguma.
Em cofre perde-se a coisa à vista.

Guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la, mirá-la por
admirá-la, isto é, iluminá-la ou ser por ela iluminado.

Guardar uma coisa é vigiá-la, isto é, fazer vigília por
ela, isto é, velar por ela, isto é, estar acordado por ela,
isto é, estar por ela ou ser por ela.

Por isso melhor se guarda o vôo de um pássaro
Do que um pássaro sem vôos.

Por isso se escreve, por isso se diz, por isso se publica,
por isso se declara e declama um poema:
Para guardá-lo:
Para que ele, por sua vez, guarde o que guarda:
Guarde o que quer que guarda um poema:
Por isso o lance do poema:
Por guardar-se o que se quer guardar.²⁹

Ao trazer para esta pesquisa o poema *Guardar*, de Antonio Cicero, introduzimos ao leitor a extensa problemática que envolve o gesto de guardar, o que poderia levar-nos a refletir, um passo à frente, sobre os conceitos de documento, escrita, memória e de arquivo, temas estes tão caros à arte contemporânea.

Segundo o poeta, o ato de guardar não estaria restrito a esconder e a trancar uma coisa em um cofre. Ele permitiria antes vigiá-la, olhá-la, admirá-la. E mais: por isso se publicaria e declamaria o poema, para guardá-lo e, para usar sua metáfora, deixá-lo voar. É nesse mesmo gesto de guardar que se fundamentam os arquivos.

²⁹ Antonio Cicero. **Guardar**. Rio de Janeiro: Record, 1996, p.11

Não seria diferente em relação aos arquivos de arte contemporânea. Sobre a incursão do arquivo na cena contemporânea artística, a argentina Graciela Carnevale comenta a autonomia alcançada pelo “arquivo/obra”:

[...] o arquivo deixa de ser uma explicação da obra para ser a própria obra. Ao apresentar evidências de primeira mão de uma prática que aconteceu em outro momento, converte-se num fato novo que se distancia da representação e funciona como ferramenta de conhecimento e disparador de memória.³⁰

Mas, afinal, o que estariam guardando esse arquivo/obra? Poderíamos responder com ares de obviedade: documentos da arte contemporânea. No entanto, talvez antes seja preciso questionarmo-nos a respeito da matéria que constitui esses *documentos da arte contemporânea* e ir ainda mais fundo, interrogando-nos acerca do próprio conceito de documento e de arquivo.

O museólogo e pesquisador Mário Chagas, ao resgatar a etimologia de documento (do latim *doccere* - ou aquilo que pode ser utilizado para ensinar), define alguns parâmetros para o termo:

O documento é compreendido como ‘suporte de informações’ que só podem ser preservadas e resgatadas através do questionamento. (...) As coisas não são documentos em seu nascedouro. (...) Um documento se constitui no momento em que sobre ele lançamos o nosso olhar interrogativo.³¹

Desse modo, Chagas evidencia a necessidade de se pensar o documento não como matéria inerte no tempo, mas sim como algo que nasce do processo de *comunicação* existente no ato de documentar. O documento como *suporte de informação* dependeria não apenas da preservação dos objetos para ser mantido, mas em especial de olhares interpretativos sobre ele. É justamente através deste

³⁰Graciela Carnevale. *Algumas questões sobre o arquivo*. In: Cristina Freire; Ana Longoni (org). **Conceitualismos do Sul/Sur**. São Paulo: Annablume; USP-MAC; AECID, 2009, p.59.

³¹Mário Chagas. **Museália**. Rio de Janeiro: J.C. Editora. 1996, p. 42-43.

olhar interrogativo do observador que se provoca o *olhar museológico*³² e faz-se emergir o documento. E esse olhar muda com o tempo. Os documentos não são neutros, nem estão mortos.

Essa crítica à noção de documento como *material bruto, objetivo e inocente* remonta-nos, segundo o historiador *Jacques Le Goff*, à própria crítica realizada ao longo do século XX sobre a noção de *fato histórico*, que seria relativizada e concebida, de acordo com a *nova história*³³, como uma construção do historiador. Por conseguinte, o conceito de documento sofre profundas transformações e ele pode chegar a abranger a *palavra*, o *gesto*, os *arquivos orais*, remodelando-se inclusive por meio do uso do computador.³⁴ Nesse sentido, os documentos, compostos de linguagens múltiplas, quando organizados em arquivos formariam uma memória viva em que as práticas de identidade estariam em constante processo de transformação.

Diversificados meios e métodos de arquivamento podem ser encontrados na exposição *Arquivos Abertos*, realizada na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, do Instituto de Artes da UFRGS, em 2008, e organizada pelo grupo de pesquisa “Dimensões artísticas e documentais da obra de arte”³⁵. Nesta exposição, acompanhada pelo seminário *Arte, documentos e seus percursos*, foram discutidas as relações entre a obra de arte e os documentos que a circundam e/ou compõem diretamente essa obra, sob o ponto de vista do artista, do historiador e do crítico, formando assim um conjunto heterogêneo de arquivos da arte contemporânea. Vale lembrar que o arquivo e a exposição, como observa Blasco Gallardo, “*mantêm relações constantes*”. Há inter-relações de fundação entre os sistemas discursivos

³² *Idem, Ibidem*, p. 56

³³ Segundo Peter Burke (1992, p.17) a expressão *nova história* data de 1912 e foi cunhada por James Harvey Robinson.

³⁴ Jacques Le Goff. *Memória*. In: **História e Memória**. Campinas: Ed. UNICAMP, 1994, p. 9-10.

³⁵ A exposição *Arquivos Abertos* esteve aberta a público de 29 de outubro a 13 de novembro de 2008, na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes da UFRGS. O seminário *Arte, documento e seus percursos*, que acompanhou a exposição, ocorreu em dois dias e contou com a participação dos membros do grupo de pesquisa “Dimensões artísticas e documentais da obra de arte”, este liderado pelos pesquisadores Mônica Zielinsky e Flávio Gonçalves, com a colaboração de Alexandre Santos, Eduardo Veras, Eduardo Vieira da Cunha, Elaine Tedesco, Marilice Corona, Nico Rocha, Vinícius Godoy e Lilian Maus. Também esteve presente no seminário, organizado pelo grupo de pesquisa, a pesquisadora convidada Glória Ferreira. O material apresentado proveio das discussões do grupo de pesquisa, composto por artistas, docentes-pesquisadores, mestrandos, doutorandos e bolsistas de iniciação científica. Optou-se por uma curadoria coletiva da mostra.

do arquivo e da exposição, já que ambos permitem o acesso público a “*um conjunto de narrações possíveis*”³⁶:

Não se trata somente de relações pragmáticas, isto é, aquelas nas quais o arquivo é fonte material de exposição ou índice que permite dizer o que deve ser exposto. Compartilham, além disso, a sua condição de sistemas de organização de imagens-documento, articulam-se genealógicamente desde as manifestações mais primitivas da exposição ou do museu.³⁷

Diante do posicionamento de uma curadoria compartilhada, a exposição *Arquivos Abertos* buscou inter-relacionar os distintos sistemas de organização dos documentos que compunham as pesquisas de cada um dos integrantes do grupo. Num diálogo entre os conceitos de *arquivo* e de *exposição*, o grupo optou por apresentar arquivos *in progress*, ressaltando o caráter aberto ou inacabado dos documentos e da própria obra de arte. A mostra abrangeu desde as sistemáticas provindas do interior da poética de cada artista, até documentos de pesquisa provindos das práticas do historiador e do crítico de arte, que aglutinavam, por sua vez, obras de arte compostas a partir de documentos, registros de ateliês de artistas e também entrevistas.

Os artistas Flávio Gonçalves (Ilustração 3), Elaine Tedesco (Ilustração 5), Marilice Corona (Ilustração 2), Nico Rocha (Ilustração 4) e Eduardo Vieira da Cunha (Ilustração 1) optaram por mostrar seus *documentos de trabalho*, exibindo também, em alguns casos, os desdobramentos destes em sua obra quando esta explicitava tal relação, como foi o caso das obras de Marilice Corona e de Eduardo Vieira da Cunha. Ambos trabalham com a pintura de um modo bastante diverso, tendo em comum a questão do *mise-en-abyme*³⁸ e dos jogos de representação no plano

³⁶Blasco Gallardo *apud* Cristina Freire. *Artistas/curadores/arquivistas: políticas de arquivo e a construção das memórias da arte contemporânea*. In: Cristina Freire; Ana Longoni (org.). **Conceitualismos do Sul/Sur**. São Paulo: Annablume; USP-MAC; AECID, 2009, p. 14.

³⁷*Idem, Ibidem*.

³⁸O termo *mise en abyme* refere-se aos procedimentos e recursos metalinguísticos. Trata-se de um conceito oriundo da crítica literária, cunhado pelo escritor francês André Gide, no final do séc. XIX. Para mais informações sobre o termo acesse na internet o *link* <http://hdl.handle.net/10183/17956>, onde está disponível o arquivo pdf da tese de doutorado em Poéticas Visuais de Marilice Corona, intitulada "Autorreferencialidade em Território Partilhado", defendida no PPGAV/IA-UFRGS em 2009, sob orientação da pesquisadora Mônica Zielinsky.

pictórico, que remetiam diretamente aos seus *documentos de trabalho* também expostos.

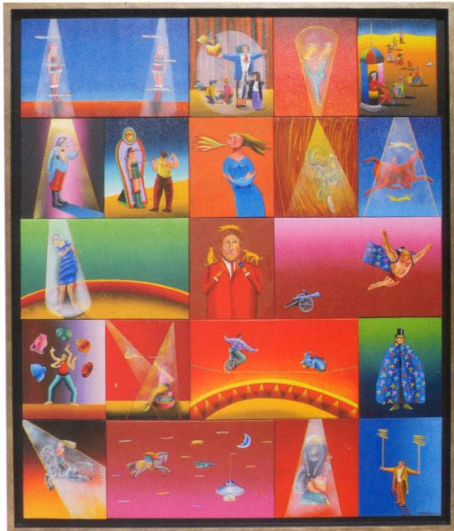


Ilustração 1: "Circo Místico I", pintura sobre tela de Eduardo Vieira da Cunha, dimensões de 1,30 x 1,60m, 2007. Fonte: catálogo da exposição "Arquivos Abertos", p.13.

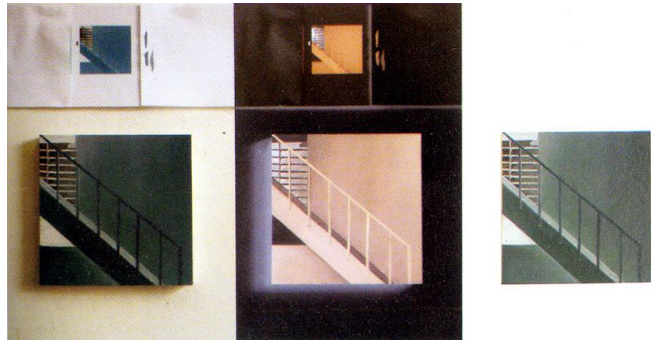


Ilustração 2: "Pintura Latente", de Marilice Corona, Fotografia digital - acrílica sobre tela, dimensões de 75 x 150 cm, 2007. Fonte: catálogo da exposição "Arquivos Abertos", p.19.

O termo “documento de trabalho”, segundo o artista/pesquisador Flávio Gonçalves, designa aqueles materiais provindos de coleções pessoais dos artistas, englobando imagens, lembranças, objetos e textos, assim como aquilo que reconhecemos como documentos do processo, projetos artísticos documentais e as próprias obras em reprocesso. Esses documentos enfocam um tempo distendido da obra exposta, servindo de estímulo para a criação artística e alegorizando³⁹ o olhar do artista durante o processo de trabalho. Nas palavras de Flávio Gonçalves:

Eles podem fazer parte da rotina do atelier ou do entorno dos artistas; são imagens coletadas com rigor ou simplesmente

³⁹O termo “alegoria”, origina-se do grego *allos* (outro) *agoreuei* (dizer). Flávio Gonçalves o utiliza no sentido benjaminiano, que circunscreve a alegoria no campo da estética, em cujo plano de fundo está uma época dominada pela valorização da mercadoria. Benjamin considera a alegoria uma revelação de uma “verdade oculta”, que deve ser “confiscada” pelo alegorista. Cf. Walter Benjamin. *Origem do Drama Trágico Alemão*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

redescobertas pelo olhar. O valor de documento que essas imagens ou objetos possam conter está relacionado à maneira como esses se colocam em perspectiva com o olhar sobre o mundo proposto por cada um dos artistas através de suas obras. O que se documenta, nesse caso, é o desejo de criar incorporado a esses elementos.⁴⁰



Ilustração 3: "Janela de Atelier", Fotografia Digital, dimensões de 65 x 100 cm, documento de trabalho de Flávio Gonçalves. Fonte: catálogo "Arquivos Abertos", p.17.



Ilustração 4: Fotografia do Atelier Camberwell, 2008, de Nico Rocha. Fonte: catálogo "Arquivos Abertos", p.23.

Esses documentos assumiram diferentes meios na exposição , tais como: fotografias, anotações, textos, desenhos, mapas conceituais, infografias impressas ou armazenadas em arquivos digitais, vídeos, objetos escultóricos manufaturados ou apropriados e pinturas. Dispostos em vitrines, aderidos diretamente à parede ou armazenados no computador, esses documentos, retirados das coleções pessoais de cada artista, contribuíam para o acesso do espectador aos elementos-chave da formação do repertório particular de cada artista e evidenciavam, em detrimento do produto final ou da “obra acabada”, as ideias recorrentes que circundam os seus respectivos processos de criação. Esses documentos podem vir a ser uma ferramenta importante para a abertura da interpretação sobre cada obra, já que funcionam como uma espécie de “núcleo gerador” de muitas das obras desses artistas. Tal como o título da mostra já aponta-nos: eles são arquivos abertos que,

⁴⁰Flávio Gonçalves. *Uma visão sobre os documentos de trabalho*. In: Revista Panorama Crítico, nº2, Ago/Set 2009. Disponível em: http://www.panoramacritico.com/site/002/docs/Panorama_Critico_002_Artigo_Flavio_Goncalves.pdf

quando revisitados, transformam-se, provocando novas ideias de trabalho nos artistas e também sugerindo aos receptores novas perspectivas sobre as suas obras.



5: Desenho para Guarita Z, 2008, documento do processo de Elaine Tedesco, p.15.

O pesquisador Alexandre Santos selecionou duas obras para a exposição: *Banheiro rosa*, uma fotografia em backlight (2006), de Mariane Rotter, e *Quimera*, vídeo *work-in-progress*, de Alexandre Moreira, iniciado em 2005. Ambas as obras trabalham com a dimensão documental da fotografia, ao explorarem as micro-narrativas do cotidiano e os discursos da diferença, questionando, cada uma a seu modo, o estatuto social da fotografia.



Ilustração 6: "Banheiro rosa", fotografia em backlight, 80x60x20cm, de Mariane Rotter, 2006. Fonte: IDEM, p.9



Ilustração 7: "Quimera", vídeo *work-in-progress* iniciado em 2005, de Alexandre Moreira. Fonte: IDEM, p.9.

O pesquisador Vinícius Godoy, por sua vez, apresentou uma fotografia do artista Iberê Camargo em ateliê, em que ele parece ser observado pela sua manequim, objeto retratado em sua obra com frequência. Há na imagem uma intrigante inversão dos pontos de vista entre observador e observado, um importante documento para se refletir sobre a presença das manequins na pintura de Iberê Camargo.



Ilustração 8: Autor desc.,
Fotografia, 50x76cm, 1994,
Acervo Documental Fundação
Iberê Camargo. Fonte: IDEM,
p.25.

O pesquisador Eduardo Veras selecionou para a mostra a obra *Manual*, de José Resende e Carlos Fajardo, de 2002 (Ilustração 9), em que são publicadas instruções em um livro, no qual os artistas escrevem enunciados aos seus leitores/espectadores, reivindicando deles ações sobre o livro apresentado. Ao lado do livro, Eduardo expôs os registros fotográficos da sua própria ação realizada sobre o objeto, gerando uma nova camada de documentação da experiência sobre a obra, que convida de antemão o receptor à co-autoria e a relacionar palavra e imagem, a partir da leitura dos verbos imperativos desses artistas visuais.

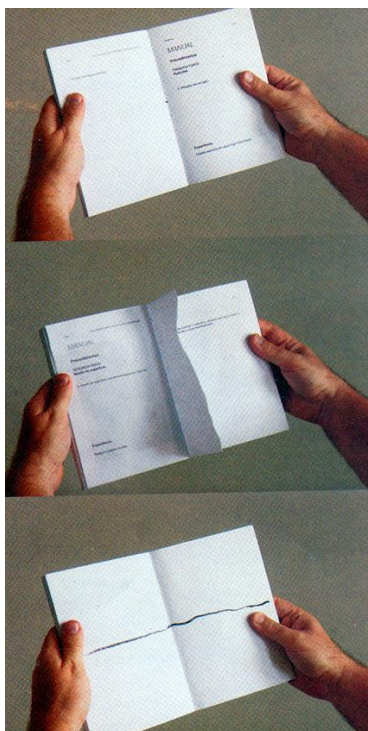


Ilustração 9: Registro fotográfico (2009) de ação sobre a obra "Manual", de José Resende e Carlos Fajardo. Fonte: IBIDEM, p.11.

Mônica Zielinsky (coordenadora da pesquisa *Centro de Documentação e Pesquisa: dos arquivos à comunidade*, CDP/PPGAV-UFRGS) apresentou como resultado parcial da sua pesquisa, e com a minha colaboração, entrevistas em vídeo com os artistas Maria Helena Bernardes, Maria Lúcia Cattani e James Zortéa. As entrevistas centravam-se sobre o debate acerca dos *documentos de trabalho* no processo de criação e sobre as relações entre os diferentes documentos do processo e a obra de arte propriamente dita. Além disso, foram questionados os modos como cada um desses documentos integram os arquivos desses artistas. O diálogo se estendeu, por fim, à reflexão sobre a importância da divulgação desses documentos (que circundam o processo e/ou dão corpo à própria obra) em um banco de dados disponibilizado em ambiente *web*, ou seja, um arquivo vivo e aberto proposto pelo projeto de pesquisa do CDP.⁴¹

⁴¹As entrevistas em vídeo realizadas por mim, sob orientação da pesquisadora Mônica Zielinsky,

Maria Lúcia Cattani, artista e professora do Instituto de Artes, ressaltou nessa entrevista a importância da elaboração rigorosa do projeto, antes mesmo de começar a execução do trabalho. Ela também discorreu sobre a relevância de se resguardar os documentos do processo, na medida em que eles contribuem para a construção de um histórico de cada etapa do trabalho e, desse modo, possibilitam que um dia essas mesmas etapas sejam revisitadas por outros. Além disso, Cattani falou sobre a importância de se mostrar com cautela esses documentos, para não retirarmos o “*mistério*” das obras, evidenciando, porém, que seria “*interessante mostrar o árduo caminho [do artista] para se chegar ao trabalho*”.⁴² Poderíamos propor um cruzamento dessas reflexões da artista com uma nota escrita por Paul Valéry no ensaio *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*, em que o autor analisa os manuscritos de Da Vinci e sublinha: “*Os efeitos de uma obra nunca são uma consequência simples das condições de sua produção. Ao contrário, pode-se dizer que uma obra tem como objetivo secreto levar a imaginar uma produção dela mesma, tão pouco verdadeira quanto possível*”.⁴³

Ao final da entrevista, Cattani comentou sobre os seus últimos trabalhos, concretizados em *livros de artista*⁴⁴. Esses livros/obras são expostos no espaço de bibliotecas, obedecendo às regras de catalogação de cada um desses lugares, que não são ambientes neutros, visto que comportam em suas estantes camadas e camadas de conhecimento, algo bem distinto do ideal do “cubo branco” da galeria, com o qual a artista costuma trabalhar.

estão inseridas nos anexos dessa pesquisa na forma de dvd-r.

⁴²Depoimento em entrevista, que pode ser assistido no dvd-rom, presente nos anexos desta pesquisa

⁴³Paul Valéry. *Introdução ao método de da Vinci*. In: **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1999, p.133.

⁴⁴O termo “livro de artista” refere-se à categoria advinda das experiências de construção de livros-objetos, realizadas pelos artistas após 1960. Cf. Paulo Silveira. **A Página Violada: da ternúria à injúria na construção do livro de artista**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2001, pesquisa realizada durante a pós-graduação do autor no PPGAV – UFRGS).



Ilustração 10: Frame capturado de vídeo de entrevistas realizadas por Lilian Maus para a pesquisa "Centro de Documentação e Pesquisa: dos arquivos à comunidade", sob coordenação da pesquisadora Mônica Zielinsky (2008). Este vídeo foi exibido na exposição "Arquivos Abertos", realizada na Pinacoteca do IA-UFRGS, 2008.

James Zortéa, artista e mestrando em Poéticas Visuais pelo PPGAV – Instituto de Artes/UFRGS, durante a entrevista, falou sobre a sua relação com os *documentos de trabalho* no processo de criação. Esses documentos compõem o seu repertório poético e são armazenados e cultivados dentro e fora do ateliê. Dentro do seu espaço de trabalho são armazenadas obras antigas, objetos que remetem ao universo infantil, papéis velhos que, quando empilhados, sofrem a ação do tempo. Além disso, o artista armazena materiais corroídos e contaminados que, quando manipulados, fomentam ideias para as suas obras futuras. Em seu processo, James Zortéa investiga as relações entre o fluxo do desenho e do vídeo, incorporando muitos desses documentos em sua obra. Quando está fora do ateliê, ele não deixa de coletar dados para esse arquivo pessoal, capturando e organizando imagens digitais por meio de fotografias, desenhos e vídeos digitais. Segundo o artista, esse intento de construção de um memorial é também alavancado por “borrões” que instigam a transformação desses documentos a partir do seu apagamento.

Uma das principais motivações de sua pesquisa está no cerne da discussão sobre o arquivo: é a ficcionalização inerente ao processo de documentar. Ao executar seus vídeos, o artista sobrepõe e remonta os registros das suas ações.

Sobre o assunto ele comenta:

Talvez eu esteja interessado em trazer um pouco dessa ação do tempo sobre a matéria e também o desgaste, os ruídos para dentro dessa mídia digital [o vídeo] que está preservada da ação do tempo. As preocupações do vídeo levaram-me para outras coisas, que são o

próprio registro dessa ação de desenhar, já que ela mesma pode sofrer uma nova camada de ação.⁴⁵

James Zortéa evidencia ainda o caráter autoral desses documentos, bem como nos propõe Michel Foucault, ao ressaltar o seu processo de organização, seleção, recorte e remanejamento de seus arquivos, procedimentos considerados centrais na elaboração de suas obras. Esses documentos possibilitam acessar as articulações do pensamento do artista durante o processo de criação e também apontam para “*novos trajetos a serem percorridos*”. Segundo o artista, o seu processo está “*em constante movimento, não apenas nos documentos que sofrem essa ação do tempo, mas também na minha ação sobre esses documentos*”.⁴⁶



Ilustração 11: Frame capturado de vídeo de entrevistas realizados por Lilian Maus para a pesquisa "Centro de Documentação e Pesquisa: dos arquivos à comunidade", sob coordenação da pesquisadora Mônica Zielinsky (2008). Este vídeo foi exibido na exposição "Arquivos Abertos", realizada na Pinacoteca do IA-UFRGS, 2008.

A prática do arquivo também é uma constante no processo de trabalho de Maria Helena Bernardes. A artista revela-nos, na entrevista concedida, ser alguém que se alimenta constantemente dos documentos que circundam a obra de arte, seja “*da palavra, dos testemunhos dos outros artistas, além de todo pensamento teórico dos artistas e não-artistas.*”⁴⁷

⁴⁵ Depoimento em entrevista, que pode ser assistido no dvd-rom, presente nos anexos desta pesquisa

⁴⁶ n. *Idem*

⁴⁷ Depoimento em entrevista, que pode ser assistido no dvd-rom, presente nos anexos desta pesquisa.

O seu trabalho *Vaga em Campo de Rejeito*, uma experiência realizada na cidade de Arroio dos Ratos, a obra se concretiza também sob a forma de narrativa verbal e visual, por meio da publicação do livro de mesmo título, pertencente à Série *Documento Areal*.⁴⁸ Ao falar sobre este trabalho, Maria Helena Bernardes discute as tensas relações entre o documento e a obra, a ficção da memória e os rastros do real presentes nos registros fotográficos, chegando também a tecer comentários sobre a recepção e a circulação desses documentos e/ou obras. Ao perguntar para a artista qual o lugar do documento no seu trabalho *Vaga em Campo de Rejeito*, Maria Helena responde:

Tudo aquilo era uma experiência e um documento ao mesmo tempo. (...) A novela tem a função de documentar e capturar, como memória, algo que iria se extraviar. É essa a sensação: o medo de perder. (...) Aquele livro [*Vaga em Campo...*], aquela forma de relatar a ordem dos fatos, a eleição das imagens que contam a narrativa visual pelas imagens, tudo isso foi se construindo durante a experiência, não como texto, mas como fala. Antes do texto escrito tinha um texto falado. (...) E o sabor da narrativa procura deixar em aberto a possibilidade daquilo ter sido absolutamente ficcional.⁴⁹

Na sequência da entrevista, a artista comenta sobre as relações entre a *res factae*, ou “coisa acontecida”, e a *res fictae*, ou “coisa construída”, que pode ser associada ao conceito de “rememoração”, de Walter Benjamin (esclarecido no decorrer deste capítulo): “*Eu não queria de forma alguma atuar como uma atriz, mas é uma performance*⁵⁰. *Como o texto: é ficção ou não é? 'Essa mulher está representando ou apresentando os fatos?' A meu ver é essa tensão que produz engajamento.*”⁵¹

⁴⁸A análise mais aprofundada sobre o livro e a obra *Vaga em Campo de Rejeito* será realizada no *Capítulo 2* desta pesquisa, bem como uma análise de outros exemplares dessa série.

⁴⁹Depoimento em entrevista, que pode ser assistido no dvd-rom, presente nos anexos desta pesquisa

⁵⁰Sobre as origens da *performance*, termo que data de 1970, Cristina Freire destaca os saraus futuristas e os eventos dadaístas e surrealistas. Há um forte vínculo entre a ação e a documentação desta, visando ampliar as naturezas de fruição da experiência. Cristina Freire. **Arte conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p.43.

⁵¹Depoimento em entrevista, que pode ser assistido no dvd-rom, presente nos anexos desta

Podemos relacionar as reflexões de Maria Helena com as indagações de historiadores como Sandra Pesavento, que, ao refletirem sobre a escrita da história, abordam o caráter ficcional das narrativas pelo viés da verossimilhança. Afinal, nas palavras de Pesavento: “*Historiadores não criam situações ou fatos e personagens tal como faz um romancista. Eles podem 'descobrir' acontecimentos e atores na poeira dos arquivos, mas não os criam no sentido absoluto.*”⁵² Diluindo as fronteiras entre o historiador, o romancista e o artista visual, Maria Helena Bernardes cria uma narrativa poética verbal e visual que se baseia em fatos, ou seja, em suas experiências artísticas. Ao construir o livro de artista, Maria Helena permite que a obra circule sob outro modo de existência – o documento escrito, composto também de imagens. Esse livro transfigura a experiência inicial da artista de realização de uma escultura em um campo desativado de carvão⁵³ e, ao ser publicado, mantém-se de páginas abertas ao receptor, tal como um arquivo acessível que amplia a circulação da obra e possibilita-nos novas abordagens.



Ilustração 12: Frame capturado de vídeo de entrevistas realizadas por Lilian Maus para a pesquisa "Centro de Documentação e Pesquisa: dos arquivos à comunidade", sob coordenação da pesquisadora Mônica Zielinsky (2008). Este vídeo foi exibido na exposição "Arquivos Abertos", realizada na Pinacoteca do IA-UFRGS, 2008.

A exposição *Arquivos Abertos*, juntamente com os debates produzidos no seminário *Arte, documento e seus percursos*, buscaram trazer a público as dimensões documentais da obra de arte, num diálogo aberto entre artistas, críticos,

pesquisa

⁵²Sandra Pesavento. *Fronteiras da história: uma leitura sensível do tempo*. In: **Fronteiras do Pensamento: retratos de um mundo complexo**. (Org. Schüler, Fernando; Axt, Gunter; Da Silva, Juremir Machado). Novo Hamburgo: Unisinos, 2008, pp. 179-190. p. 185.

⁵³Essas experiências realizadas nesse “campo ampliado”, para usar a expressão de Rosalind Krauss, remetem-nos a *land art*, tanto pelo lugar em que a ação se instaura como pelo seu desdobramento documental na forma de narrativa verbal/visual.

historiadores e pesquisadores, agregando diferentes tipos de abordagens sobre os documentos provindos do interior e do exterior das obras em questão. Segundo a pesquisadora Mônica Zielinsky, “os arquivos documentais sobre a arte adquirem nestas pesquisas um estado ativo e crítico nos processos de trabalho com a arte, são construídos e reconstruídos através dos vários sentidos que adquirem em relação aos fatos artísticos.”⁵⁴

Nesse sentido, vale dizer que os artistas, ao atuarem ativamente na construção dos arquivos da arte, seja fotografando, registrando em vídeo/filme ou escrevendo sobre as suas experiências contribuem para a historiografia das artes visuais. Na exposição *Arquivos Abertos*, buscou-se reafirmar que organizar os arquivos da arte, dar títulos às obras e aos documentos, classificá-los, interpretá-los e explicitar o lugar de onde se fala, questionando as regras do discurso, deve ser uma tarefa compartilhada entre o historiador, o teórico e o artista, ainda que, como nos aponte Michel Foucault, o campo discursivo seja construído a partir das lutas de poder.

Ao longo do séc. XX, muitas foram as discussões acerca da neutralidade do documento. Já em 1940, Walter Benjamin, nas suas teses *Sobre o conceito da História*, afirma que “nunca existiu um documento da cultura que não fosse ao mesmo tempo um documento da barbárie”.⁵⁵ Dessa forma, o autor – que transitava pelos domínios da história, da filosofia, da crítica e da criação artística – evidencia o caráter seletivo da cultura e, principalmente, o caráter político presente no momento de seleção, formação, conservação, interpretação e uso desses arquivos.

O teórico e tradutor Márcio Seligmann-Silva, ao comentar esta publicação tardia de Benjamin, ressalta o caráter dinâmico da sua noção de arquivo ao reforçar que:

Em Benjamin, a cultura como arquivo e memória, devido ao viés crítico e revolucionário de seu modo de leitura, não deixa a sociedade e sua história se cristalizarem em museus e parques temáticos. É o viés conservador da cultura como mercadoria

⁵⁴Mônica Zielinsky. *Entre os fundamentos da mostra*. In: **Arquivos abertos**/ Organização: Grupo de Pesquisa “Dimensões artísticas e documentais da obra de arte”. Porto Alegre: UFRGS, Instituto de Artes, Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, 2008, (UniarTE; V.5), p.6-7.

⁵⁵Charles Baudelaire. *O pintor da vida Moderna*. In: **A Modernidade de Baudelaire**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

que o faz, ao qual Benjamin opõe sua visada da cultura como documento e testemunho da barbárie.⁵⁶

Nesse sentido, esta noção de arquivo dinâmico estaria profundamente ligada à reflexão crítica e transformadora, de cunho marxista, do historiador que aproxima-se do colecionista ao interpretar o passado por meio do processo que Benjamin denominaria *rememoração*⁵⁷. Apesar do caráter conservador que o termo *rememoração* parece transportar, para Benjamin, ele não estaria vinculado à manutenção conservadora da tradição, pelo contrário, seria um importante instrumento de *apropriação* da tradição.

O termo *rememoração*, nos remeteria a uma espécie de repetição do dia de festa, de cunho religioso/messiânico, mas, que nunca se repetiria do mesmo modo. O tempo do processo de *rememoração*, segundo o teórico e pesquisador George Otte, “*poderia ser representado em forma de espiral que, vista de lado, cresce continuamente, mas, vista de cima, mantém sempre a mesma forma circular.*”⁵⁸ Nesse sentido, o que Benjamin nos propõe não seria reviver o passado, já que o tempo vivido não retrocede, mas, sim, lançarmos um novo olhar sobre ele, confiscando do passado memórias que permitam a expansão de nossas experiências⁵⁹. Dito de outra forma, essas reminiscências carregariam as *ruínas* do passado, mas atualizadas sob o contexto do agora. E essas *ruínas* jamais poderiam ser acessadas em sua origem.

⁵⁶Márcio Seligmann-Silva. *Walter Benjamin e a tarefa da crítica*, 09/2006. In: **Revista Cult**. São Paulo: Bregantini, Vol. 9, Fac. 106, pp.46-49, 2006. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/website/dossie.asp?edtCode=9E022936-7BFD-42CD-832E-738C5FA7F3C7&nwsCode=3C7492E8-CF52-43CA-A483-23921D5BB2C8>

⁵⁷O termo “rememoração” deriva do alemão *Eingendenken* que tem acepção messiânica e que refere-se ao retorno dos dias santos de festa ou da reminiscência (comemoração), que unem passado e presente em torno de um acontecimento. Cf. Georg Otte. *Rememoração e Citação em Walter Benjamin*. In: **Revista de Estudos de Literatura**. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, v.4, p.211-223, out, 1996, p.230.

⁵⁸George Otte. *Rememoração em Walter Benjamin*. In: **Revista de Estudos de Literatura**, Belo Horizonte, v.4, p.211-223, out. 1996, p.213.

⁵⁹É importante frisar que o termo “experiência” (*erfahrung*) em Benjamin reivindica do sujeito uma relação íntima com o tempo. Essa experiência tem como combustível a memória e o esquecimento. O termo difere-se, portanto, do que Benjamin denomina “vivência” (*erlebnis*), em que o sujeito, saturado de eventos e sensações, não toma plena consciência do que vive. Walter Benjamin. *Sobre alguns temas em Baudelaire*. In: **Textos escolhidos: Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas**. São Paulo: Abril Cultural, 1983, pp.29-56.

Citando Benjamin: "A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de 'agoras'".⁶⁰ Em sua crítica ao historicismo, Benjamin ressalta que enquanto "o historicista apresenta a imagem 'eterna' do passado, o materialista histórico faz desse passado uma experiência única."⁶¹ Desse modo, o autor rompe com a lógica de causa e efeito do modelo tradicional da história (que tende a explicar o presente através do passado), mas sem desvalorizar o passado em detrimento do presente. Segundo George Otte, Benjamin, por meio da *rememoração*, tende a "valorizar o presente como momento decisivo na compreensão da história"⁶², uma espécie de *relâmpago* que ilumina as ruínas do passado, por meio das *constelações* mutáveis do presente. Os arquivos de Benjamin, desse modo, estariam em constante transformação.⁶³

As profundas revisões críticas do discurso da história permitiram-nos conceber o documento não mais como uma matéria inerte ou neutra, mas, sim, como um instrumento político de dominação do saber. E é nesse sentido que Michel Foucault pensa o arquivo.

Em *A Arqueologia do Saber*, sob influência de Nietzsche, Foucault nos alerta para os jogos de poder presentes nas ordens discursivas, formadas por *enunciados*⁶⁴ que, a seu ver, não podem ser considerados homogêneos, nem formadores de uma espécie de *rostro* de uma época, como pretenderia a história tradicional. Os objetos históricos seriam construções discursivas formadas por *descontinuidades* e *esquecimentos*, que poderiam trazer novas problematizações para o presente. Nesse sentido, essa *descontinuidade*, ou "*estigma da dispersão*

⁶⁰BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história*. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1993. pp. 222-232. p. 228

⁶¹*Idem, Ibidem* p. 230

⁶²*Idem, Ibidem*, p.213.

⁶³Essa ideia de arquivo em transformação é materializada na obra *Das Passagen-Werk* (Trabalho das Passagens), de Benjamin, publicada em 1982, traduzida como *Passagens*, na edição brasileira da UFMG. O escritor J.M. COTZEE (2004, p.10) fornece importantes dados sobre o processo de arquivamento que envolve esta obra: "*Uma vez que suas notas se avolumavam, passou a dispô-las num complexo sistema de arquivo baseado em 36 'convolutas' (do alemão, 'Konvolut': maço, dossiê) com palavras-chave e referências cruzadas.*"

⁶⁴O termo "enunciado" para Foucault não definiria em si mesmo uma *unidade*, mas sim uma *função de existência* que pertenceria aos *signos* e que cruzaria um domínio de *estruturas* e de *unidades*. Michel Foucault. **A Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008, p.98.

temporal que o historiador se encarregava de suprimir da história”,⁶⁵ operaria sob três funções distintas: em primeiro lugar, tratar-se-ia de uma *operação deliberada do investigador*. Em segundo lugar, apresentaria os próprios *limites* dos processos e acontecimentos históricos, atestando a impossibilidade de leis de causalidade. Em terceiro lugar, o papel da descontinuidade seria o de provocar uma necessidade de *especificação* do historiador em posicionar-se diante desta diferença e não apenas apontá-la como uma lacuna.⁶⁶

Desse modo, as transformações na ordem dos discursos efetuar-se-iam por meio das descontinuidades. E é a partir da *descontinuidade* que Foucault constrói a sua noção de *arquivo*, que não seria entendido como a soma dos documentos e escritos guardados do passado, ou como testemunho da identidade de uma época, mas antes como um conjunto dos “*sistemas de (acontecimentos de um lado, coisas de outro) (...)*”.⁶⁷ Não haveria, portanto, uma tendência à unificação do discurso nesta noção de *arquivo*, mas, sim, de diferenciação e especificação dos discursos no tempo. Para Foucault, cabe ao *arquivo* fazer com que apareçam “*as regras de uma prática que permite aos enunciados substituírem e, ao mesmo tempo, se modificarem regularmente. É 'o sistema geral da formação e da transformação dos enunciados'*.”⁶⁸ Nesse sentido, o arquivo seria uma noção abstrata do conjunto de regras de um sistema geral, e não a noção corrente cuja matéria resume-se aos escritos que documentam ou testemunham o passado guardado e imóvel. Esses *arquivos* também não estariam, do ponto de vista do autor, referindo-se às instituições que registram e conservam os discursos. Nas palavras de Foucault:

O arquivo é, de início, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares. Mas o arquivo é, também, o que faz com que todas as coisas ditas não se acumulem indefinidamente em uma massa amorfa, não se inscrevam, tampouco, em uma linearidade sem ruptura e não desapareçam ao simples acaso de incidentes externos, mas que se agrupem em figuras distintas, se componham umas com as outras segundo relações múltiplas, se mantenham ou se esfumem segundo

⁶⁵ Michel Foucault, *Ibidem*, p.9.

⁶⁶ Michel Foucault, *op. Cit.*, p.9-11.

⁶⁷ *Idem, Ibidem*, p.146

⁶⁸ *Idem, Ibidem*, p.147-148.

regularidades específicas, (...)”⁶⁹

E a tarefa da história, diante desses arquivos, por sua vez, não seria mais então de interpretar, determinar a verdade ou o valor expressivo dos documentos, mas, sim, de reconhecer as suas próprias regras de construção do discurso.

Ora, por uma mutação que não data de hoje, mas que, sem dúvida, ainda não se concluiu, a história mudou sua posição acerca do documento: ela considera sua tarefa primordial, não interpretá-lo, não determinar se diz a verdade nem qual é seu valor expressivo, mas sim trabalhá-lo no interior e elaborá-lo: ela o organiza, recorta, distribui, ordena e reparte em níveis, estabelece séries, distingue o que é pertinente do que não é, identifica elementos, define unidades, descreve relações”.⁷⁰

Em que sentido poderíamos levar esta noção de arquivo de Foucault para esta pesquisa? Se o autor amplia o conceito de *arquivo* é no sentido de reforçar o questionamento sobre as regras do discurso que o constitui e também para apontar as dificuldades de definição de seus próprios limites. Afinal, o *arquivo* para o autor não se resumiria a uma caixa de guardados de documentos, uma espécie de “cofre”, em que “*perderíamos a coisa à vista*”, parafraseando o supracitado Antonio Cicero. O *arquivo* seria antes o conjunto de regras formadoras do discurso com suas *descontinuidades*. Nesse sentido, cabe questionarmos, nesta pesquisa, o que de fato estaria sendo resguardado na arte contemporânea, e, sobretudo, refletirmos sobre as regras presentes na construção discursiva desses documentos, levando em conta suas diferenças. Afinal, *como os artistas estariam sistematizando os seus documentos escritos hoje e lidando com a questão da efemeridade do objeto artístico?*

Após os movimentos de desmaterialização das décadas de 1960/70 e de expansão das especificidades do campo artístico, apontados por Lucy Lippard⁷¹, se, por um lado, torna-se possível ser artista sem produzir objetos duráveis, por outro,

⁶⁹ *Idem, Ibidem*, p.147.

⁷⁰ Michel Foucault, *op. Cit.*, p.7.

⁷¹ Lucy Lippard. **Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972.** Berkley: University of California Press, 2001.

não é mais possível fugir do arquivo e da sistematização dos documentos, que, não raras vezes, assumem estatuto de obra de arte.

O arquivo, em sua etimologia, segundo o filósofo Jacques Derrida⁷², remonta-nos à palavra grega *arkhé*, familiar no vocabulário filosófico, e que condensaria um duplo significado: o de *começo* e o de *comando*. Segundo o autor, seguindo proposta semelhante de ampliação da noção de *arquivo* de Foucault e também sob influência dos últimos escritos de Freud, ressalta que a principal dificuldade de definição do arquivo estaria em delimitar *onde* e *quando* começa o arquivo e quem o *comanda*.⁷³ Afinal, a quem caberia o poder de custódia da memória? E seria o arquivo apenas um lugar de armazenamento dos documentos?

Em *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, Derrida propõe o alargamento do conceito de arquivo, resgatando princípios de *A Arqueologia do Saber*, de Michel Foucault. Ambos os autores propõem essa problemática tão profundamente ligada à realidade cultural francesa, dominada pelo arquivamento, pela biblioteca e pelo museu, sem restringir o arquivo à experiência de reconstituição do passado e de retorno à origem da lembrança arcaica. O arquivo para Derrida cruzaria o campo cognitivo, político e ético, não estando restrito a uma verdade material, mas, sim, expandindo-se em direção a um *registro performativo* e a uma *enunciação*.⁷⁴

Nesse sentido, ressalto que o mais interessante, tanto para Foucault como para Derrida, seria pensar a problemática do arquivo, e não apenas a definição descritiva do conceito. Portanto, sob um viés semelhante, durante a análise dos arquivos dos artistas selecionados para esta pesquisa, não pretendo restringir as abordagens de obras ao caráter descritivo e classificatório do arquivo, o que implicaria em tipologias reducionistas. Pelo contrário, pretendo definir questões transversais que perpassam em particular as obras desses artistas e que se desenvolvem de modo descontínuo, sob diferenças marcantes de procedimentos. Afinal, ao documentarem suas experiências efêmeras através da escrita de que modo os artistas contribuiriam para historiografia? De que forma os conceitos de documento e obra de arte se fundem na produção artística?

⁷² Jacques Derrida. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Tradução de Cláudio de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001, p.11

⁷³ Jacques Derrida, *Ibidem*.

⁷⁴ *Idem, Ibidem*.

Do mesmo modo que para determinar um documento faz-se necessário lançar sobre ele um *olhar interrogativo*, para determinar a obra de arte também seria preciso que seus receptores lançassem sobre ela esse olhar indagador.

Ao estender essas reflexões ao campo da arte e aos arquivos da arte, teríamos, antes de tudo, o problema técnico e teórico da definição dos limites entre o documento e a obra de arte. Michel Foucault, em seu consagrado texto *O que é um Autor?* (1969), coloca-nos a questão da seguinte forma: “*Dentre os milhões de traços deixados por alguém após sua morte, como se pode definir uma obra?*”⁷⁵. Afinal, até onde seria possível traçar um limite preciso entre a obra do autor e as supostas “notas de lavanderia” do homem por trás do autor? Em seguida, Foucault aponta-nos que não seria suficiente considerar a obra de arte apenas circunscrita àquilo que o autor definiu como obra em vida, pois existem muitos casos de atribuições póstumas; além disso, há diversas obras de autoria desconhecida e que nem por isso deixam de ser reconhecidas amplamente como grandes obras.

Caminhando em direção semelhante, encontraremos um diálogo estabelecido em correspondências trocadas entre Claude Lévi-Strauss e André Breton. Lévi-Strauss apresenta em sua carta questões sobre o surrealismo que perpassam os conceitos de acaso, de autoria e os limites entre obra de arte e documento, chegando a perguntar a Breton:

*Toda obra é documento, mas quando o documento é obra?*⁷⁶

E André Breton responde:

A obra de arte exige sempre essa elaboração secundária? Sim, certamente, mas apenas no sentido bastante lato em que o Sr. a entende, como 'tomada de consciência irracional'; e mesmo assim, em que nível de consciência essa elaboração opera? Em todo caso, não sairíamos do pré-consciente. As produções de Hélène Smith em estado de transe não podem ser consideradas como obra de arte? E se conseguissem provar que determinados poemas de Rimbaud são pura e simplesmente devaneios, sonhos em estado de vigília, o Sr. os apreciaria menos? Relegá-los-ia à gaveta dos 'documentos'? A distinção continua a parecer-me arbitrária. (...) Não considero Dalí um grande pintor, e isso pela razão de que sua técnica é manifestadamente regressiva. Nele, é realmente o homem que me

⁷⁵Michel Foucault. *O que é um autor?* In: **Estética: literatura e Pintura, Música e Cinema**. Rio de Janeiro, São Paulo: Forense Universitária, 2001. Coleção Ditos e Escritos III, p.270.

⁷⁶Carta de Lévi-Strauss a André Breton In: Claude Lévi-Strauss. **Olhar Escutar Ler**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p.115.

interessa, e sua interpretação poética do mundo.⁷⁷

Em sua resposta, Breton questiona o próprio nível de arbitrariedade ou *tomada de consciência irracional* do autor sobre sua obra, indagando sobre os valores dos resultados obtidos no processo de criação. No exemplo citado de Salvador Dalí, o que interessa a Breton não são os resultados finais obtidos pelo artista, mas, sim, sua *interpretação poética do mundo*. Portanto, o processo de criação e as atitudes desse artista passam a ter uma importância maior do que a sua própria obra, na forma de objetos resultantes de *técnica regressiva*. Sendo assim, a partir das práticas surrealistas, os documentos, muitas vezes, sobrepujariam a própria obra de arte. Com esta argumentação, Breton desestabiliza os alicerces que formariam os limites e hierarquias presentes entre os documentos do processo e a obra acabada, entre a vida e a arte.

Resgatando também o questionamento de Marcel Duchamp sobre a própria noção de obra de arte, seja pelo viés crítico de sua obra seja por declarações presentes em seus escritos, que colocam em crise a noção de contemplação da arte, verificamos que o artista sublinha o caráter de interdependência entre o produtor e o receptor da obra, ambos circunscritos a um discurso institucional. Em “O Ato Criador” (1965), Duchamp ressalta que a noção de obra seria construída no encontro da *intenção* do artista com a *atenção* do espectador, formando então o chamado “*coeficiente artístico*”. Este ato criador, compartilhado entre artista e espectador, possibilitaria estendermos a própria noção de obra de arte ao objeto banal. Nas palavras de Duchamp:

O ato criador toma outro aspecto quando o espectador experimenta o fenômeno da transmutação; pela transformação de uma matéria inerte numa obra de arte, um (*sic*) transubstanciado real processou-se, e o papel do público é o de determinar qual o peso da obra de arte na balança estética.⁷⁸

⁷⁷ Claude Lévi-Strauss, op. Cit., p.115.

⁷⁸ Marcel Duchamp. **O Ato Criador**. In: BATTCKOCK, Gregory. **A Nova Arte**. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 74.

Tal concepção de arte acaba se concretizando na sua obra *A Fonte* (1917), em que, sob determinada circunstância de *intenção* e *atenção*, um mictório ganha um valor estético e transforma-se, portanto, em obra de arte. No entanto, esse “objeto por ele escolhido só tem sentido dentro do museu ou da galeria.”⁷⁹

O *readymade* de Duchamp propõe que tanto a unidade designada pela obra de arte, como a individualidade do autor seriam noções problemáticas. Afinal, o que antes era considerado apenas um objeto banal ou estava relegado à gaveta dos documentos poderia vir a tornar-se, sob determinadas circunstâncias institucionais e discursivas, obra de arte. Como nos diz Thierry de Duve, “diante de um *readymade*, não existe mais qualquer diferença técnica entre fazer e apreciar arte.”⁸⁰

Duchamp permite as primeiras concepções da obra de arte como processo, ao repensar sua obra em função do lugar de sua apresentação, inovando assim os modos de apresentação da obra e gerando, com ironia, diluições entre o estatuto de documento e de obra de arte. Esta ideia pode ser considerada precursora da fusão entre obra e documento a *Caixa Verde* (Ilustração 13), obra em que Duchamp exhibe a documentação do processo do *Grande Vidro*. Na *Caixa Verde*, realizada em Paris, de 1934 a 1940, o artista armazena, numa tiragem de 300 exemplares da caixa, 93 fotodocumentos, desenhos e notas manuscritas dos anos 1911-1915.⁸¹ Ao conceber esta obra, o artista nos coloca diante de um jogo envolvente de diálogo e encadeamento *entre* as suas obras, fazendo-nos questionar diante do *Grande Vidro* (ou nos dias atuais diante de sua réplica?!) se deveríamos nos reportar à *Caixa Verde*, e se, diante desta, desejaríamos presenciar o *Grande Vidro*. Além disso, ao estender a noção de obra a um arquivo portátil seriado, Duchamp não apenas preserva os documentos do processo do *Grande Vidro*, como também os transfigura e, ao reproduzi-los sob nova forma e novo contexto, produz assim uma nova obra. Nesse sentido, não apenas os documentos do processo, antes relegados à gaveta dos documentos, conquistam estatuto de obra, como também, ao serem seriados pelo artista, podem adquirir valor no mercado de arte.

⁷⁹ Annateresa Fabris. *E no princípio foi Duchamp*. In. GONÇALVES, Lisbeth Rebollo; FABRIS, Annateresa (org). **Os lugares da crítica de arte**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005, p.86

⁸⁰ Thierry de Duve. *Kant depois de Duchamp*. **Arte & Ensaios**, Revista do Mestrado em História da Arte EBA, n.5, 1998, UFRJ, pp. 125-152, p. 128.

⁸¹ Pierre Cabanne. **Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido**. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 134-135.



Ilustração 13: Marcel Duchamp, Caixa verde, 1934. Fonte: SILVEIRA (2008, p.29)

Duchamp, ao longo da vida, manteve um interesse vivo sobre as diversas esferas de legitimação da obra no sistema de arte, rompendo, no decorrer de longos anos de produção, vários dos limites da noção de obra de arte. O seu fascínio pela apropriação, a reprodução, a réplica, pelo uso do pseudônimo Rose Sélavy ou pelos movimentos de inserção da obra no circuito e na história da arte permitem-nos até hoje atualizar esses questionamentos. Segundo Fernando Cocchiarale, “*essa antecedência, quase solitária, a substituição do 'fazer' pela 'invenção' e pela 'apropriação', situam-no na origem de toda a arte contemporânea.*”⁸²

O próprio uso da expressão “arte como questão”⁸³, na esteira de Marcel Duchamp, acaba sendo assimilado nos discursos institucionais. Estes passam a aderir cada vez mais, após 1960/70, os questionamentos sobre o lugar da arte, provindos inicialmente do interior da produção artística. Esse período, identificado como a passagem da arte moderna para a arte contemporânea, é marcado por

⁸²Fernando Cocchiarale. *Arte em Trânsito: do Objeto ao Sujeito*. In: Lopes, Artur Alípio Barrio de Sousa, Vitória Daniela Bousso. **Artur Barrio : a Metáfora Dos Fluxos 2000/1968**. São Paulo: Paço das Artes; Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; Salvador: Museu de Arte Moderna de Bahia, 2001, (pp. 17-20), p.18.

⁸³No Brasil, a exemplo disso está a exposição "Arte como Questão - anos 70", realizada no Instituto Tomie Ohtake (São Paulo, 2007), sob curadoria de Glória Ferreira.

mudanças de paradigmas, dentre os quais, segundo o filósofo Arthur Danto, se destacam: o fim das narrativas históricas, o pluralismo descomprometido com o passado e a impureza das linguagens artísticas⁸⁴. Nesse sentido, as obras já não correspondem a um encadeamento histórico, ou seja, não são respostas diretas aos movimentos artísticos de vanguarda. Ao resgatarem a impureza da linguagem e ao aproximarem a noção de autoria da ideia de arte, do projeto, e não apenas da técnica de sua execução, os artistas passam a incluir a linguagem verbal como possibilidade do campo das artes visuais. Embora o texto, até a primeira metade do séc. XX, pudesse ser encontrado nas colagens cubistas, nas telas de René Magritte, nas obras de Duchamp, era principalmente na forma de manifesto que ele difundia-se no meio artístico. Em vista disso, Danto chega a denominar o séc. XX como a “*Era dos Manifestos*”⁸⁵. Pouco a pouco, esses manifestos desdobraram-se em outras formas de texto, que não visavam mais atacar os cânones estabelecidos da história da arte. Artigos foram escritos, palestras ministradas, trocas de cartas entre artistas se acentuaram, sendo, muitas delas, publicadas⁸⁶. Como nos aponta Glória Ferreira, a partir dos anos '60:

No lugar de manifestos, temos ficções; no lugar de uma busca da obra de arte total, temos uma contaminação entre as artes, sem modelo preestabelecido, e a afirmação da pregnância visual no textual. Mais do que uma reunião das artes, são as categorias que passam então a ser intercambiáveis e a apresentação, enquanto processo imanente à concepção da obra, se desdobra no tempo e no espaço.⁸⁷

A partir dos *happenings*, da arte pop e dos diversos desdobramentos da arte conceitual, as abordagens artísticas passam a ser mais contextuais, e as obras de arte, cada vez mais “desmaterializadas”, não podem mais ser abordadas sob a perspectiva greenberguiana da autonomia do objeto, das especificidades dos meios, da objetividade material e da planaridade do plano pictórico ou da “boa forma”. As

⁸⁴ Arthur Danto. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. São Paulo: Edusp; Odisseus, 2006.

⁸⁵ *Idem, Ibidem*.

⁸⁶ Ver coletânea de textos de artistas em H. B. Chipp. **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

⁸⁷ Glória Ferreira. *Uma espiral de palavras*. In: **Terceira Margem**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. UFRJ, Centro de Letras, Faculdade de Letras, Pós-Graduação, Ano VII, nº 8, 2003. (pp 69-81), p.73.

obras passam a ser analisadas a partir da sua interdependência do discurso institucional em que está inserida e dos modos de existência que a fazem circular.

Tendo em vista essa dependência da obra de arte em relação ao seu contexto de apresentação, o filósofo Nelson Goodman propõe a substituição do debate ontológico, baseado na questão *o que é arte?*, pela contingência do *quando é arte?*⁸⁸ Nesse sentido, cabe ressaltar também o próprio uso pelos artistas do documento no lugar da apresentação do objeto artístico, como uma espécie de crítica à ideia de autonomia do objeto, ao mercado e às esferas de legitimação da obra de arte, o que reafirma a própria noção de luta de poderes presente na formação dos documentos da cultura apontada por Jacques Le Goff, lembrando que, para o historiador, “o documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder”⁸⁹.

Afinal, atuando na organização, manutenção e exibição de seus arquivos, não estariam esses artistas inserindo-se fortemente também no âmbito da história da arte? Não por acaso é também nas décadas de 60/70 que se intensificarão as revistas especializadas com publicações de textos de artistas. Passa a haver, nesse período, uma forte preocupação tanto dos artistas, como de historiadores e de críticos de arte com a inclusão dos discursos até então considerados secundários na escrita da história da arte. Nesse sentido, cabe perguntarmo-nos: a partir da autorreflexão sobre esses documentos e das indagações sobre a própria natureza da arte, os artistas não estariam colocando em questão os limites da história da arte e, no fundo, os limites da própria arte? Essa discussão não se daria apenas entre artistas, mas também em debates, por vezes tempestuosos, entre críticos, historiadores, teóricos, curadores, pesquisadores. Todos a compartilhar a ambivalente tarefa crítica de “*motivar a necessidade da arte e, ao mesmo tempo, declarar a própria afuncionalidade em relação à obra de arte*”.⁹⁰

⁸⁸Nelson Goodman. **Modos de Fazer Mundos**. Porto: Ed. Asa, 1995.

⁸⁹Jacques Le Goff. **História e Memória**. Trad.: Bernardo Leitão, et. al. Campinas: Editora Unicamp, 2003, p.535

⁹⁰Achille Bonito Oliva *apud* Annateresa Fabris. *E no princípio foi Duchamp*. In. GONÇALVES, Lisbeth Rebollo; FABRIS, Annateresa (org). *op. Cit*, p.81.

1.2. **Conceitualismo e as práticas de arquivo**

As ideias

Forjá-las pacientemente
Moldá-las esmeradamente
Gravá-las atentamente
Poli-las religiosamente
Mantê-las cuidadosamente
Afiá-las regularmente
Testá-las secretamente
Firmá-las gradativamente
Calá-las sabiamente
Portá-las distintamente
Exibi-las oportunamente
Empunhá-las confiantemente
Aplicá-las exatamente
Repeti-las incessantemente
Experimentá-las profundamente
Utilizá-las mortalmente.⁹¹

Início esta reflexão sobre o conceitualismo e as práticas de arquivo com o poema de João Bandeira, que desloca verbos como forjar, moldar, gravar, polir, manter, afiar, testar, firmar, calar, portar, exibir, empunhar, aplicar, repetir, experimentar e utilizar, tão vinculados à manipulação de objetos concretos, ao contexto das ideias. Ao fazer isso o poeta dá corpo ao labor intelectual de quem escreve/recita a poesia, valorizando cada etapa do seu processo de criação. Deslocamento semelhante será realizado pelos artistas conceituais, acompanhados pela atenção rigorosa ao processo criativo de quem ultrapassa o plano concreto dos

⁹¹João Bandeira. *As idéias*. In: **Teresa** - Revista de Literatura Brasileira Mário de Andrade, nº 1. São Paulo: Programa de Pós-Graduação de Literatura Brasileira FFLCH-USO, Editora 34, 2000, s/n.

objetos rumo à lapidação das ideias – centrais para a noção de autoria após a arte conceitual. Parafraseando o artista Sol LeWitt, em *Sentenças sobre Arte Conceitual*:

10. Idéias em si podem ser trabalhos de arte; estão em uma cadeia de desenvolvimento que eventualmente pode achar alguma forma. Nem todas as idéias precisam ser transformadas em algo físico.⁹²

E Sol LeWitt continua:

16. Se palavras forem usadas, e elas procederem de idéias sobre a arte, então elas são arte e não literatura; números não são matemática.⁹³

Mas em seguida o artista alerta-nos, numa reflexão tautológica e analítica sobre o próprio texto em que ela se insere, que nem todas as palavras formadoras de ideias que comentam arte são de fato arte:

35. Essas sentenças [referindo-se ao próprio texto] comentam a arte, mas não são arte.⁹⁴

Nesse sentido, cabe ressaltar que as linguagens artísticas, a partir de 1960/70, aderem formas híbridas, evadindo-se do campo exclusivamente visual.⁹⁵ Com a arte conceitual, tendo como precursores Marcel Duchamp e René Magritte (ambos exploradores dos enunciados verbais na própria obra, já na primeira metade do séc. XX), é posta às claras a estrutura discursiva que legitima a obra de arte. O

⁹²Sol LeWitt. *Sentenças sobre Arte Conceitual*. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecilia (org). **Escritos de artistas: 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, (pp.205-207), p.206.

⁹³*Idem, Ibidem*.

⁹⁴*Idem, Ibidem*, p.207.

⁹⁵Essa evasão é anunciada no editorial do primeiro número da revista **Art-Language: The Journal of Conceptual Art**: “Os projetos mais recentes, em particular, são representados por meio de objetos cuja forma visual é governada pela forma dos signos convencionais da linguagem escrita (neste caso, o inglês). O conteúdo da ideia do artista é expresso por meio das qualidades semânticas da linguagem escrita. Sendo assim, muitas pessoas julgariam que essa tendência é mais bem descrita pelo nome-categoria 'teoria da arte' ou 'crítica de arte' (...)”. *Editorial Art&Language* (p.235-236): Glória Ferreira e Cecília Cotrim (org.). *op. Cit.* p. 237.

artista Joseph Kosuth, no texto *Arte depois da filosofia* (1969)⁹⁶, analisa a importância do *readymade* duchampiano para a reformulação das questões sobre a linguagem na arte:

Com o *readymade* 'não-assistido', a arte mudou o seu foco da forma da linguagem para o que estava sendo dito. Isso significa que a natureza da arte mudou de uma questão de morfologia para uma questão de função. (...) Toda arte (depois de Duchamp) é conceitual (por natureza), porque a arte só existe conceitualmente.⁹⁷

Se no modernismo a *forma* da linguagem, ou o *como* é dito, era a questão fundamental da obra, a partir do *readymade*, há uma reformulação da pergunta para um nível ontológico, ou seja, passa a ser questionado *o que* é dito, e essa pergunta exige também, como propunha Wittgenstein, o questionamento sobre a *função* da linguagem, o que nos exigiria aprofundar a análise do seu uso.

Portanto, a arte conceitual, nascida nos Estados Unidos e na Europa e consolidada a partir das atuações do grupo *Art&Language*⁹⁸ (que coloca a arte como *problema filosófico*, enraizado na filosofia analítica de Wittgenstein⁹⁹), levanta a discussão da autorreferencialidade da linguagem. Segundo o artista australiano Ian Burn, vinculado ao grupo, a arte conceitual poderia ser designada como:

(...) produto de um momento diferente do final dos anos sessenta. Enquanto os movimentos sociais anti-autoritários ao longo daquela década demonstraram seu poder por meio da ocupação das ruas, edifícios e universidades, os artistas da vanguarda (tardia) afirmaram o seu poder através da criação artística que agressivamente

⁹⁶ O texto *Arte depois da filosofia* (1969) foi publicado pela primeira vez no Brasil em 1975, pela Revista **Malasartes**.

⁹⁷ Joseph Kosuth. *Arte depois da filosofia*. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecilia (org). **Escritos de artistas: 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, (pp.210-234), p.217.

⁹⁸ O grupo *Art&Language* estabeleceu os princípios teóricos da arte conceitual. Criou, em 1969, a revista *Art-Language: The Journal of Conceptual Art*, com edição na Inglaterra e nos Estados Unidos. O grupo permanece atuante até hoje. Cf. Glória Ferreira, Cecilia Cotrim (org). IDEM, p.235-236.

⁹⁹ Glória Ferreira aponta-nos que “a influência do pensamento de Wittgenstein será determinante no questionamento da estética normativa: o objeto da estética é a obra, não o belo ou o julgamento de gosto”. Cf. Glória Ferreira. *Uma espiral de palavras*. In: **Terceira Margem: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura**. UFRJ, Centro de Letras, Faculdade de Letras, Pós-Graduação, Ano VII, nº 8, 2003. (pp 69-81), p.71.

ocupava os espaços das instituições, intervinha no mercado e contestava o espaço intelectual da arte.¹⁰⁰ (tradução minha)

A exemplo dessa arte que se volta para dentro de seus próprios fundamentos está a obra *Uma e três cadeiras* (1965), de Kosuth, em que o aspecto descritivo da linguagem é explorado de um modo seco e objetivo, sem apelar para o uso de metáforas. Nessa obra, o artista, através de uma enunciação verbal, propõe a justaposição tautológica da definição da ideia de cadeira em três níveis: o objeto cadeira, a imagem fotográfica desta cadeira e a descrição verbal do conceito de cadeira. Mas será que essa correspondência almejada seria realmente possível?



Ilustração 14: Joseph Kosuth. "Uma e três cadeiras", 1965. Fonte: Annateresa Fabris. "Arte Conceitual e fotografia": um percurso crítico-historiográfico. In: *ArtCultura*, Uberlândia, v.10, n. 16, p.17-29, jan-jun, 2008, p.30.

A obra de Kosuth se concretiza no projeto, sendo que a aparência dos objetos expostos pode sofrer alterações conforme o lugar em que ela é apresentada. Há alguns registros da obra *Uma e três cadeiras* em que a instituição que a expõe insere a cadeira em um pedestal. Esta imagem da cadeira em pedestal, juntamente com a sua fotografia e a exposição do texto verticalizado na parede da galeria,

¹⁰⁰Ian Burn *apud* Blake Stimson (Preface). In: ALBERRO, A.; STIMSON, B. **Conceptual art: a critical anthology**. Cambridge, MA: Massachusetts Institute of Technology - MIT, 1999. Trecho original: "*the product of a moment other than the late sixties. While anti-authoritarian social movements throughout that decade demonstrated their power by occupation of the streets, buildings and universities, artists of the (late) avant-garde asserted their power by creating art wich aggressively occupied the spaces of institutions, intervened in the marketplace and contested the intellectual spaces of art*".

evidencia a impossibilidade de se isolar em absoluto “o que é dito” do “como é dito”. Ao ser elevada e isolada em um pedestal, sem dúvida, a obra de Kosuth extravasa o roteiro inicial e constrói um conceito emblemático, que, por sua vez, nos faz desconfiarmos do fetiche também presente sobre esta que se propunha ser apenas uma *ideia de arte*, e não um *objeto mercadológico*. Até que ponto isso é possível? Não por acaso, a maioria das obras consecutivas de Kosuth caminharão rumo ao uso exclusivo do texto, numa radicalização que será bastante questionada por artistas subsequentes, que passam a ver esse purismo verbal também como uma forma estilística.¹⁰¹

A autorreferencialidade da linguagem, embora aproximasse arte e crítica, uma vez que ela se insere na obra como uma questão sobre os fundamentos do conceito de arte, também pode afastar a arte do público, devido ao caráter hermético de sua linguagem. Nesse sentido, a pesquisadora Annateresa Fabris¹⁰² comenta que se, por um lado, Kosuth levanta a bandeira dos artistas em prol da independência destes diante da crítica, e também rechaça a posição de “carpinteiros” da arte; por outro, ele desconsidera em absoluto o papel do público na tarefa de legitimação da obra. Assim, Kosuth assume um posicionamento crítico que iria contra a “*utopia participacionista da década de 60*”¹⁰³. Nesse sentido, se Duchamp propunha que o artista não teria *controle total do processo de criação*¹⁰⁴, afirmando a importância da “*atenção*” do espectador na finalização da obra¹⁰⁵,

¹⁰¹Em entrevista a Felipe Scovino, Cildo Meireles tece uma importante crítica ao purismo verbal da arte conceitual da década de 1970: “*Achava que naquele momento a arte conceitual tinha enveredado por um caminho excessivamente verbal. E verbal, quando se trata de artista plástico, normalmente quer dizer verborrágico, ou seja, muito texto e nem sempre muita qualidade, tornando-se cansativo e chato Fiquei tentado a produzir obras que de certa maneira enfrentassem essa situação. Que se opusessem.*” Felipe Scovino (org.). **Arquivo contemporâneo**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009, p.115.

¹⁰²Annateresa Fabris. *E no princípio foi Duchamp*. In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo; FABRIS, Annateresa (org), *op. Cit*, p.91

¹⁰³*Idem, Ibidem*.

¹⁰⁴Sobre a relação entre controle e acaso na obra de Duchamp, Rosalind Krauss exalta a influência da obra literária francesa de Raymond Roussel “*Impressões da África*” (1910) sofrida por **Marcel Duchamp**, que, ao assistir a uma encenação do romance observa o rico universo sugerido pelo autor. O artista percebe, a partir da aleatoriedade gerada pelas máquinas em cena, a produzirem música e imagens, o descompasso entre as intenções de quem executa a obra (até cobras faziam parte do processo mecânico!), e o seu resultado final. A partir de então, a pergunta sobre autoria tornar-se-ia fundamental.

¹⁰⁵No texto *O ato criador*, Duchamp refere-se ao coeficiente artístico como sendo resultado do encontro de uma “*intenção*” do artista e uma “*atenção*” do espectador. Sem a atenção deste último, não há, portanto, obra de arte. Marcel Duchamp. *O Ato Criador*. In: BATTCKOCK,

Kosuth, pelo contrário, reloca o controle total da obra ao artista, expondo uma opinião divergente àquele que é a principal referência para o artista conceitual. Opinião semelhante teria Sol LeWitt em *Sentenças sobre Arte Conceitual*¹⁰⁶.

13. Um trabalho de arte pode ser entendido como um condutor da mente do artista para os observadores. Mas pode ser que ele nunca alcance o observador, ou pode ser que nunca saia da mente do artista.¹⁰⁷

No entanto, cabe ressaltar que mesmo dentro do que se denominaria “arte conceitual” há importantes diferenças de posicionamento entre os artistas em relação à noção de linguagem e à sua respectiva função comunicativa. Vemos, pois, diferentes tipos de *ideias de arte* emanarem e desdobrarem-se em grupos que se denominam herdeiros de parcelas significativas das experimentações modernistas que abrangem o *multi* e o *interdisciplinar*¹⁰⁸, até então negligenciados pelo discurso da crítica formalista. Ao valorizar em maior grau o potencial “autorreflexivo”, em detrimento dessa função comunicativa, os artistas conceituais vinculados ao grupo *Art&Language* propõem um mergulho interior na própria obra enquanto *ideia de arte*, revelando a sua estrutura linguística a partir da separação proporcionada pelos muros do museu.

Vale lembrar que o pesquisador Blake Stimson comenta ainda que esta visão do grupo *Art&Language* não era unânime entre os conceitualistas. A exemplo disso está o grupo *Fox* que, em Nova York (1975), publicou a primeira edição da revista “The Fox”, prometendo ironicamente investigar o “fracasso da Arte Conceitual” (“*the failure of Conceptual Art*”) , perguntando-se também: Quão bom é uma crítica às

Gregory. **A Nova Arte**. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 74.

¹⁰⁶Sol LeWitt. *Sentenças sobre Arte Conceitual*. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecilia (org), *op. Cit.*, (pp.205-207), p.206.

¹⁰⁷*Idem, Ibidem.*

¹⁰⁸Cabe frisar, que se as colagens cubistas já revelavam o conceito de multimídia, na medida em que resultavam da *combinação de vários meios*, os experimentos dadaístas e surrealistas, com *readymades* e *object-trouvés*, serão fundadores do que Dick Higgins chamaria de “*intermídia*”, ou seja, uma obra que se coloca “*entre*” as mídias, num deslocamento constante nesse campo híbrido e inclassificável. Dick Higgins. **Foew and Ombwhnw: A Grammar of the Mind and a Phenomenology of Love and a Science of the Arts As Seen by a Stalker of the Wild Mushroom**. Small Pr Distribution, 1969.

instituições? (“*What good is a critique of institutions?*”)¹⁰⁹ Além disso, nesse mesmo contexto, teremos a atuação do grupo *Fluxus*¹¹⁰, liderado pelo neodadaísta George Maciunas. Partindo da *ideia de arte* como fundamento da obra, Maciunas enaltece a tarefa comunicativa da arte, explorando os veículos de comunicação de massa como meio alternativo de circulação das obras. No *Manifesto Fluxus*, redigido pelo artista, ele fala da fusão entre arte e vida por meio da “*não-arte*”:

“As aspirações fluxus são sociais e não estéticas. (...) O Fluxus é uma coletividade. (...) possuidora de qualidades impessoais de um acontecimento simplesmente natural”¹¹¹

No entanto, sem pedestal, essas obras, que não se parecem com arte e que se inserem no dia-a-dia de seu público *em potencial*, sem que o artista tenha controle total de seu paradeiro, com frequência, podem passar despercebidas. É preciso então lançarmos a pergunta: até que ponto a arte consegue atingir o público através nas manifestações localizadas nos extramuros do museu? Se a questão da visibilidade se evidencia diante da expansão dos territórios da arte, é preciso também questionar como tornar visível algo que se quer invisível, submerso no cotidiano. Sendo assim, diante da invisibilidade, proporcionada pela ausência de linguagens específicas, torna-se necessário questionar o que e como se pretende comunicar a experiência artística. Será que essa linguagem da arte, que se apropria do banal, deve ser clara e objetiva? Em relação à estrutura dessa linguagem, até que ponto ela deveria remeter para fora – abordando o social – e até que ponto seria melhor voltar-se para dentro dela mesma – em um processo tautológico?

Sobre essa questão da *função social da arte*, que é, no fundo, um retorno ao questionamento da *autonomia* da arte, Hal Foster alerta-nos para as transgressões também problemáticas realizadas pela Bauhaus, na primeira metade do séc. XX. Se,

¹⁰⁹Blake Stimson (Preface). In: ALBERRO, A.; STIMSON, B. **Conceptual art: a critical anthology**. Cambridge, MA: Massachusetts Institute of Technology - MIT, 1999.

¹¹⁰Bastante atuante durante a década de 60 e início dos 70, o grupo *Fluxus*, inova os veículos de circulação da arte e seus meios ao atuar em um espaço “intermídia”, sob influência da antiarte dadaísta, George Maciunas denomina o grupo “*neodadá*”. Em 1978 Maciunas morre, tendo chegado assim ao fim o grupo. George Maciunas. *Neodadá em música, teatro, poesia e belas-artes*. In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecilia (org). IDEM, pp.78-81.

¹¹¹Allan Kaprow. *A educação do A-artista*. In: **MALASARTES**. Rio de Janeiro, 1976.

por um lado, a Bauhaus permitiu a extensão da prática artística rumo ao cotidiano das pessoas, através da união entre arte e indústria (intensificada a partir de 1923), por outro, submeteu a obra de arte (ou seria “com” arte?) ao público consumidor, promovendo “*a nova soberania do 'design' capitalista, a nova economia política do signo mercantilizado. E essa economia política domina instituições culturais e sociais como nunca antes*”.¹¹²

O fato é que mesmo as manifestações do *Fluxus* acabam voltando ao ambiente do museu, esta “estrutura-memória”¹¹³, que, sob a égide do capital, cada vez mais, passa a internalizar o *espetáculo*¹¹⁴, transformando o potencial de autorreflexão (necessário à construção crítica dos arquivos fragmentários) em *design de exposição*¹¹⁵. Ou seja, mesmo que as manifestações conceituais critiquem o museu, propondo uma espécie de arquivo vivo (um *museu sem paredes*, para lembrar André Malraux, ou ainda o *museu como mundo*, recordando Hélio Oiticica), sua ruptura institucional não se pretende total. Afinal, sempre haverá algo para ser lembrado, ainda que a experiência artística não dure.

A exemplo dessa relação paradoxal entre conservar e transformar está o que se denominou *Crítica Institucional (Institucional Critique)* nos anos 1980, que se refere àquelas práticas de autocrítica da arte que tem como alvo a instituição artística, pensada aqui como organismo que preserva e socializa a arte, mas que não existiria apartada dos princípios que regem seu contexto sócio-econômico. A

¹¹² Hal Foster. *Arquivos da Arte Moderna*. In: **Arte & Ensaios**. Rio de Janeiro: Programa de Pós Graduação em Artes Visuais/ Escola de Belas Artes, UFRJ, nº 19, dezembro, 2009, (pp. 183-p.190), p.190.

¹¹³ *Idem, Ibidem*, p.183.

¹¹⁴ O espetáculo, segundo Guy Debord, não seria um “conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens”. E o autor segue: “Considerado em sua totalidade, o espetáculo é ao mesmo tempo o resultado e o projeto do modo de produção existente. Não é um suplemento do mundo real (...) É o âmago do irrealismo da sociedade real. Sob todas as suas formas particulares – informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto de divertimentos – , o espetáculo constitui o 'modelo' atual da vida dominante na sociedade.” Guy Debord. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p.14.

¹¹⁵ O termo *design de exposição* é bastante atual, está vinculado à necessidade de conceber o próprio espaço de exposição como parte fundamental da obra para um público consumidor cada vez mais atraído pelo espetáculo. O *designer de exposição* transita por um espaço híbrido entre arquitetura, arte, comunicação social e publicidade ao projetar as formas de apresentação e disposição das obras. Sônia Salcedo publicou recentemente uma adaptação de sua pesquisa de doutorado sobre o tema. Sônia Salcedo del Castillo. **Cenário da arquitetura da arte: montagem e espaços de exposições**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

artista norte-americana Andrea Fraser¹¹⁶, ao analisar essas práticas artísticas, propõe que essas obras de arte, ao realizarem uma crítica à instituição artística desde dentro desse organismo, estariam reafirmando o próprio museu como o lugar privilegiado da contestação da cultura. Assim, ao deflagrarem os limites do museu, essas obras permaneceriam, paradoxalmente, defendendo a própria autonomia dessa instituição. A exemplo disso Fraser destaca as obras de artistas como Daniel Buren¹¹⁷, Fred Wilson, Hans Haacke e Marcel Broodthaers.

Cabe ressaltar que é também por meio dessas tensões das lutas de poder que o campo da arte vai sendo construído. Em razão dos debates, ao longo do séc. XX, sobre os limites da autonomia da arte, tornou-se possível conceber os estatutos de obra e de documento como uma dupla face da mesma moeda. Tendo em vista as aproximações entre obra e documento na ocasião das manifestações conceituais, a historiadora Annateresa Fabris, no artigo *Arte conceitual e fotografia: um percurso historiográfico*, cita dois importantes exemplos na história da arte contemporânea: os artistas Edward Ruscha, com a obra *Twentysix Gasoline Stations* (1963), e o artista On Kawara, com a obra *Levantei-me* (1970).

A obra de Ed. Ruscha, um *livro de artista* sem prefácio e com edição de baixo custo, expande o sistema de circulação da arte ao ser inserido em bibliotecas, mesmo que não tenha encontrado prontamente um lugar definido nesses sistemas de catalogação.

¹¹⁶Andrea Fraser. *From the critique of institutions to an institution of critique*. In: **Artforum**, set. 2005.

¹¹⁷Em resposta à pergunta "(...) *what is art?*", de Georges Boudaille, Buren responde: "*I agree with Rosenberg's text that says anything is art as soon as it is put in a museum.*" Georges Boudaille; Daniel Buren. *Interview with Daniel Buren: art is no longer justifiable or setting the record straight*. In: ALBERRO, A.; STIMSON, B. **Conceptual art: a critical anthology**. Cambridge, MA: Massachusetts Institute of Technology - MIT, 1999. p.66

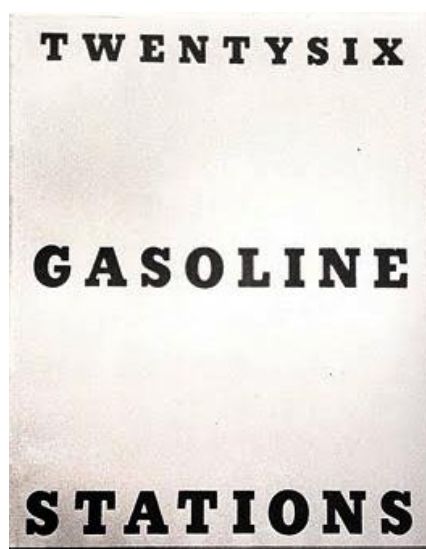


Ilustração 15: Edward Ruscha,
Twentysix gasoline stations, 1962-
1963. Fonte: SILVEIRA (2008, p.43)

O livro de Ruscha é composto por vinte e seis fotografias de diferentes postos de gasolina. Essas imagens, dispostas em sequência, encontram-se levemente desfocadas e acinzentadas, assumindo um tom de *documento trivial*¹¹⁸. Além disso, é importante sublinhar que o seu *livro de artista* compõe, através da narrativa sequencial de imagens e palavras, uma tipologia em um duplo sentido: tanto no que se refere ao registro da série de 26 tipos de postos de gasolina, como no que corresponde ao registro desta que é também uma coleção de caracteres tipográficos de letreiros dos postos fotografados. Assim, Ruscha constrói um arquivo que não trata de ícones da alta-cultura, mas, sim, de referências populares, até então desprovidas de associações imediatas ao mundo da arte. Além disso, Ruscha leva esses mesmos elementos da cultura *pop* à galeria, ao realizar no mesmo ano de 1963, em Los Angeles, sua primeira exposição individual na Ferus Gallery, em que o artista produz pinturas como *Standard Station, Amarillo, Texas*, com notável desdobramento das tipologias fotografadas.

¹¹⁸ Termo de André Rouillé. André Rouillé. **La photographie: entre document et art contemporain**. Paris: Gallimard, 2005, p. 415-418.



Ilustração 16: Edward Ruscha, "Standard Station, Amarillo, Texas", óleo sobre tela, 64 1/2 x 121 3/4 polegadas, 1963. Fonte: <http://www.edruscha.com/site/workView.cfm?pk=28>

Cabe ressaltar que as obras do artista refletem também sua experiência como artista gráfico. A forma cuidadosa de apresentação das imagens, por vezes desfocadas, os estudos de tipografia e a diagramação de baixo custo do livro são também posições políticas, que caminham rumo à posição de defesa da ampliação da circulação da arte. Em sua produção mais recente, a mesma imprecisão fotográfica passa a ser levada também à tela de suas pinturas, em que o artista constrói sua poética através de um campo contaminado entre pintura e fotografia, palavra e imagem. Podemos encontrar um exemplo dessa relação na obra *Carrots*, de 1990. (*Ilustração 17*) Podemos, porém, perguntar: o que muda do livro para a tela de pintura, ainda que permaneçam algumas questões poéticas comuns? Ou ainda: o que muda quando fruimos do livro *Twentysix Gasoline Stations* em uma biblioteca, sem sabermos que se trata de um arquivo da arte, e quando observamos a obra em uma vitrine intocável dessa “estrutura-memória”, da qual nos fala Hal Foster? Até que ponto o museu deve se reestruturar, em nível de discurso, para receber esses inventários do banal, e até que ponto a própria intenção da obra é camuflada pela estrutura museológica de que se alimenta a cultura do espetáculo? Em que nível se dá a eficácia desses arquivos/obras enquanto discurso poético-críticos que contêm um grau de subversão ao sistema no qual eles mesmos estão inseridos, em

especial nos discursos do museu e do mercado de arte?¹¹⁹



Ilustração 17: Edward Ruscha, "Carrots", acrílica sobre tela, 22 x 50 polegadas, 1990. Fonte: <http://www.edruscha.com/site/workView.cfm?pk=673>

Em caminho semelhante de fusão entre arte e vida evadindo-se, ainda que temporariamente, das paredes do museu, caminha o artista On Kawara. A exemplo disso está o trabalho *I Got up at* ("levantei-me às"), realizado a partir de 1970, que gera uma fusão entre documento do processo artístico e de vida, ao apresentar-se como "uma documentação contínua de fatos de sua vida diária".¹²⁰ Nesse *work-in-progress*, o artista carimba a hora de seu despertar em um cartão postal da cidade em que está localizado e, posteriormente, envia-o por correio a outras pessoas. Com seus trabalhos, On Kawara cria regras que alteram a sua própria rotina de vida e também da rede de pessoas que o cercam, e que relançam assim um questionamento sobre a função da arte ao criar situações rotineiras de documentações, aparentemente banais, desse homem que parece desprovido de qualidades ou uma espécie de *não-artista*. Ao observarmos os postais de On

¹¹⁹Em resposta à entrevista de Felipe Scovino, o artista Waltércio Caldas responde à questão semelhante da seguinte forma: "Em alguns casos essa situação pode até mesmo aumentar a capacidade erosiva dessas obras. Há o exemplo clássico, o dos *readymades* – que, ao serem comercializados, denunciam e comprovam, de maneira inequívoca, sua intenção inicial. Neste caso e em muitos outros, obras de qualidade não perdem nada quando são incorporadas. Não acredito que a 'eficiência' de uma obra de arte esteja na pureza ideal de um anonimato que a livra dos males do mercado; afinal o mundo também é feito de trocas. Penso que a autêntica obra de arte é a que existe e enfrenta o mundo, por mais complexo e – porque não dizer – estimulante que seja este enfrentamento." Felipe Scovino (org.). **Arquivo contemporâneo**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009, p.107

¹²⁰Annateresa Fabris. *Arte Conceitual e fotografia: um percurso crítico-histórico*. In: **ArtCultura**, Uberlândia, v.10, n. 16, p.17-29, jan-jun, 2008, p.70.

Kawara, somos conduzidos à seguinte questão: afinal, o que devemos guardar? Para onde a prática do inventário pode nos conduzir? Ou ainda: até que ponto a prática artística pode transformar a vida e vice-versa?

Vale lembrar também que esta forma de correspondência, surgida em meados do séc. XIX, popularizou-se ao mesclar, em papéis de formato pequeno, fotografias de monumentos culturais com espaço para textos pessoais sucintos, tudo isso a um baixo custo. Não, por acaso, logo caiu no gosto de turistas e de colecionadores.¹²¹ Ao ativar esse veículo, On Kawara joga com o contraste entre o que se espera ler nesse suporte (que historicamente marca os momentos festivos, as viagens, os patrimônios da humanidade) e a recepção de suas mensagens curtas, que se detêm em registrar objetivamente um instante corriqueiro e esquecido. Será que assumindo o compromisso de registrar o seu levantar esse artista não estaria dando luz àquilo que nos diferencia dos mortos: o despertar de cada manhã? Com esse gesto, aparentemente banal, de valoração da vida, o artista assume o risco de propor-se ao absurdo, ao inútil, ou àquilo que não tem uma finalidade imediata, ativando em nós, mediante um olhar mais atento e obtuso, a consciência da finitude, que inevitavelmente arrebatará a todos. Tudo na obra de On Kawara parece ser uma questão de tempo. Diante do instante congelado pelo artista, essa experiência de arte na vida é absorvida pela “estrutura-memória” do museu, fazendo-nos perguntar: até que ponto sua obra rompe as paredes do museu e abre janelas para o mundo, através dos valores simbólicos e culturais gerados? Não seria desse enfrentamento crítico que emerge também a potência poética desse arquivo do banal? O que muda na fruição do espectador?

Essa atitude do artista, que vem na esteira de Duchamp, de apropriar-se de objetos banais e dos mais diversos tipos de documentos, acaba por requerer do próprio receptor um novo tipo de fruição, cuja imersão não pode mais estar restrita às *sensações* diante do que é dado diretamente na obra, mas deveria ir além, necessitando, muitas vezes, desse olhar enviesado, que lhe permita compreender o entorno do objeto. Nesse sentido, é importante frisarmos que as obras conceituais têm por natureza propor ao receptor o questionamento sobre o discurso que a legitima, seja dando ênfase aos elementos de sua linguagem ou aos lugares que as

¹²¹Martin Willoughby. **História do Bilhete Postal**. Alfragide: Ed. Caminho, 1993.

circundam, num percorrido que reloca o olhar do espectador em direção às etapas do processo artístico, passando pelo tempo-espço localizado na experiência e chegando até as galerias e os museus¹²². Portanto, diante do objeto, torna-se necessário desviar, nem tudo está materializado na obra.

No contexto brasileiro, a obra *Resposta*¹²³, de Cildo Meireles, também convida o observador a aproximar-se. Assumindo o tom da hipótese, imaginemos: o artista apresenta uma caixinha de relicários na sala expositiva, em cuja tampa está escrito RESPOSTA. Ao ler a palavra, a curiosidade do espectador é despertada, ainda que ele não tenha feito pergunta alguma. Então, esse observador supõe, já que está inserido dentro de uma sala expositiva, que a pequena caixa é uma obra de arte e também que, ao aproximar-se dessa obra, ela lhe confortará trazendo alguma resposta para as suas perguntas sobre arte ou talvez sobre a própria vida. Depois de esperar um tempo, o espectador, ainda curioso e um pouco amedrontado com a ideia de tocar em um objeto “de arte” dentro de uma instituição “de arte”, resolve abrir a caixa. Tomado pela surpresa diante da caixa aberta, ele permanece desconcertado. Dentro da pequena caixa estava fixada, em uma placa, a seguinte frase: NÃO ESTÁ AQUI O QUE VOCÊ PROCURA.

Os artistas que trabalham sob a vertente do conceitualismo tendem a provocar esse tipo de desorientação no espectador, tal como o faz Cildo Meireles com a obra *Resposta*. Nesta obra, o que se vê é o não-visto, a imagem perdida que anuncia, por meio do verbo, que a procura deve seguir, talvez não pela resposta, mas pelo retorno à pergunta. Afinal, qual o lugar da obra de Cildo? Frequentemente, é por meio da ironia que as obras conceituais remetem a lugares antagônicos (interior/exterior) ou utópicos. Diante desses lugares, o receptor não pode mais esperar passivamente por respostas, ele passa a ter de agir, buscar as pistas que cercam a obra, os rastros deixados pelos documentos, montar o quebra-cabeças juntamente com o seu autor. Em meio a todas essas mudanças de paradigmas, faz-

¹²²Sobre a problemática da arte conceitual no museu uma importante referência brasileira é a pesquisa de Cristina Freire, centrada na análise do acervo de arte conceitual do MAC-USP. Cf. Cristina Freire. **Poéticas do Processo**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

¹²³"Resposta" - s/data, 4x10x4 cm. Este trabalho foi apresentado na exposição "Imágica Palavra", realizada no MAC-USP em outubro/novembro 1987. Eu vim a tomar conhecimento deste trabalho de Cildo por meio do texto da artista "A arte de encontrar aquilo que não estamos procurando", de Élide Tessler, também professora no PPGAV-IA/UFRGS. Cf. Elide Tessler. *Ainda não está aqui o que você procura*. In: **Correio da APPOA**. Utopia e a função social da arte, Porto Alegre, n. 108, nov. 2002, pp.63-68.

se necessário não apenas um reposicionamento do espectador, mas também da crítica. Sobre este aspecto, Glória Ferreira comenta:

Na necessária mobilização dos recursos de linguagem e do pensamento a fim de inscrever a obra na ordem do conceito e da história, o discurso crítico se defronta com um panorama que desestabiliza seus parâmetros, a começar pelo próprio conceito de criação transmutado em proposição, que incorpora o processo e se declina em diferentes temporalidades, fundando novas relações com o espectador.¹²⁴

Nesse lugar desviante proporcionado pelas obras, somos lançados, enquanto espectadores, num jogo erótico que mostra/esconde o objeto, a despertar o desejo de reparação da perda pela linguagem.¹²⁵ E assim, diante dos indícios documentais do objeto ausente (inscritos também no terreno da ficção), passamos a reivindicar a sua presença. Nessa perda (“*não está aqui o que você procura*”), a obra nos reivindica um *ato criador* que permite sua transformação ao longo do tempo. E é a essa presença, reivindicada pela perda, que Walter Benjamin denominará aura.¹²⁶

Nesse sentido, vale lembrar que foi impulsionado por esta ambivalência entre o *perene*, ou aquilo permanece, e o *transitório*, aquilo que se perde (para utilizar os termos de Charles Baudelaire¹²⁷ ao referir-se ao *homem moderno*), que o artista, ao longo do séc. XX, passou a atuar mais ativamente nos domínios da documentação, do arquivamento e da renovação dos meios de circulação da obra de arte. Assim, ele passa a tomar uma consciência, cada vez maior, do espaço-tempo específico da

¹²⁴Glória Ferreira. *Crítica e Apresentação*. In: FERREIRA, Glória; PESSOA, Fernando. (Org.). **Criação e Crítica**. Rio de Janeiro: Museu Vale e Suzy Muniz Produções, 2009, v. 1, (pp. 188-199), p. 195.

¹²⁵Essa relação dialética entre ver/não-ver, será abordada por Georges Didi-Huberman em *O que vemos, o que nos olha*, ao analisar as obras minimalistas sob uma perspectiva anacrônica. O autor, ao analisar as obras de Tony Smith, remete-as ao jogo do *Fort-Da*, em que a criança rola o carretel num vai-e-vem que inventa “*um lugar para ausência*” (p.107), um movimento de “*desvio*” (p.108) e de resgate, “*volta*” (p.107), em que ver é também perder. George Didi-Huberman. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

¹²⁶Para Benjamin, o conceito de aura e também sua destruição está vinculada à reprodutibilidade técnica da obra de arte. Sobre sua definição, o autor escreve: “*Em suma, o que é aura? É uma figura singular, composta de elementos especiais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ele esteja.*” Walter Benjamin. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: **Obras escolhidas- volume 01**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993, p. 170.

¹²⁷Charles Baudelaire. *O pintor da vida moderna*. In: **A Modernidade de Baudelaire**. Riode Janeiro: Paz e Terra, 1988.

experiência artística, questionando permanentemente o lugar da obra de arte.¹²⁸

Se a obra, enquanto arquivo fragmentário, não ocupa mais um lugar definido no sistema da arte, a posição do artista, do crítico, do teórico e do espectador passam também a ser intercambiáveis. Sendo assim, à crítica não caberia mais o papel exclusivo da descrição e da tradução da obra ao universo das palavras, nem mesmo a tarefa de juiz onipotente, tão presente no modernismo. Vale lembrar que também os artistas conquistam, por meio da prática documental e arquivística, um maior espaço nos discursos da história da arte, ampliando o seu campo de atuação dentro do sistema da arte e impulsionando as permutas de posições no sistema.

É nesse *contexto pluralista*¹²⁹ que emerge a figura do *curador*¹³⁰, produzindo narrativas visuais e passando a dirigir a exposição e a concebê-la como o lugar privilegiado da crítica.¹³¹ Vale lembrar que esse discurso expositivo curatorial já contém em si uma prática arquivística, ou seja, a reunião, sob determinadas regras e categorias, de um certo número de obras, sob um discurso que deverá atingir o público e, portanto, transmitir determinadas informações. Nesse discurso, o público, por sua vez, passa a ser visto também como co-autor da obra, principalmente quando esta adquire um aspecto propositivo. Nesse sentido, se podemos dizer que a arte conceitual contribuiu de maneira decisiva para a arte contemporânea é

¹²⁸ Rosalind Krauss, ao contrapor a tese sobre escultura de Lessing, ao analisar o *Laoconte* (1766), aponta que, ao longo do séc. XX, a escultura moderna vai integrando a questão do tempo em sua poética, rompendo; portanto, com o ponto de vista único (idealizado pelo classicismo), e expandindo-se rumo à integração espaço-temporal. Rosalind Krauss, *op. Cit.*

¹²⁹ Se por um lado o pluralismo traz abertura aos discursos periféricos, por outro, é preciso estar alerta. Hal Foster argumenta que o “estado pluralista” atual, com raízes no liberalismo econômico, é composto por um “vale-tudo” que tende a absorver o argumento. (p.33) Na ausência de critérios, “*ser um advogado do pluralismo é ser democrático*”. (p.53) O problema é que a condição do pluralismo, ao contrário do que pensa a opinião pública, não é uma condição escolhida e permitida, mas sim imposta. Desde 1964, “*Marcuse já condenava o pluralismo como um novo totalitarismo*”. (p.33) Hal Foster. *Contra o Pluralismo*. In: **Recodificação. Arte, Espetáculo, Política Cultural**. São Paulo: Editorial Paulista, 1996.

¹³⁰ Harald Szeeman funda os eixos curatoriais, marcando a história da arte contemporânea com a exposição *Quando as atitudes tornam-se forma* (“*When attitudes becomes form: live in your head*”, realizada na Kunsthalle, Berna, 1969, enquanto isso, no Brasil, artistas eram exilados durante a ditadura militar.

¹³¹ Lisbeth R. Gonçalves destaca que a exposição é, atualmente, o principal lugar de exercício da crítica, onde, em meio ao espetáculo do capitalismo pluralista, é lançado o desafio de intermediar a produção artística e o público, enquanto que a apreciação crítica textual vai perdendo espaço nos veículos de massa e ganhando as revistas especializadas. Lisbeth R. Gonçalves. *Exposição e crítica – um enfoque em duas direções*. In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo; FABRIS, Annateresa (org), *op. Cit.*, pp. 57-76.

principalmente em função dessa conquista da pluralidade de discursos, permitindo um diálogo mais intenso, nem sempre pacífico, entre artistas, críticos e o público. Desde então, os arquivos da arte vem sofrendo inúmeras transformações.

Ainda sobre a arte conceitual, é importante sublinhar que, de acordo com a pesquisadora Cristina Freire, há uma distinção importante entre os termos “arte conceitual”, que nomearia o movimento internacional que atinge seu cume entre os anos 1960 e 1980, e “conceitualismo”, tendência muito presente na arte latino-americana, relacionada à “*tendência crítica à arte objetual que abarca diferentes propostas como arte postal, performance, instalação, land art, videoarte, livro de artista etc.*”¹³² Algumas exposições são citadas pela autora como importantes referências para o alargamento das noções históricas da arte conceitual, tanto no que se refere aos princípios norteadores, como o alargamento geográfico da arte rumo às periferias. São elas:

*'L'Art conceptuel, une perspective' (Paris, ARC Musée d'Art Moderne e de la Ville de Paris, 1989), 'Reconsidering the object of art', 1965-1975 (Los Angeles, Moca, 1995), 'Out of actions. Between performance and the object', 1949-79 (Los Angeles, Moca, 1998) e finalmente 'Global conceptualism: points of origin, 1950-80' (Nova York, Queens Museum, 1999).*¹³³

Na América Latina, dominada pelos regimes ditatoriais, as manifestações artísticas vinculadas ao conceitualismo assumiriam um posicionamento marcadamente político, que ultrapassava o aspecto de autorreferencialidade da linguagem e se instalava nos domínios da comunicação, um contraponto necessário à censura dos regimes militares. Assim, a partir de 1960/1970, os artistas brasileiros passam a atuar fortemente nos extramuros do museu, assimilando muitos dos princípios da arte conceitual, em especial do grupo *Fluxus*.

Porém, se os artistas norte-americanos e europeus, com um sistema de arte

¹³² Cristina Freire. *Arte conceitual depois da arte conceitual*. In: FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (org). **Conceitualismos do Sul/Sur**. São Paulo: Annablume; USP-MAC; AECID, 2009, pp. 165-171, p.65

¹³³ Cristina Freira. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2006, p.11-12.

estruturado, centravam-se na luta contra o formalismo vigente e contra a ideia da obra de arte como mero objeto de consumo, na América Latina, essa crítica se estenderia às emergências da luta pelo direito de expressão, pelo exercício de uma arte livre, subversiva e transformadora, num binômio estético-político contrário ao engessamento da forma, mas também das estruturas sociais.

Acerca do sistema de arte do período, a pesquisadora Raymonde Moulin¹³⁴, referindo-se ao mercado de arte, aponta-nos importantes mudanças no circuito internacional: ao final da década de 1960, nasceriam as feiras de arte contemporânea. Podemos daí inferir que, tão logo os artistas provocaram rupturas, o experimentalismo nascente começara a ser absorvido pelo mercado internacional de novos modos. Essas feiras internacionais, segundo Moulin, passariam a contribuir para a valorização das obras ali expostas, exercendo o papel de vitrine de tendências, que alimentaria também eventos como a Bienal de Veneza e a Documenta de Kassel. São marcos do período as exposições *Quando as Atitudes Tornam-se Forma* (1969) e a *V Documenta de Kassel* (1972); no Brasil, a *Opinião 65* e *66* esboçam esses conceitos de antiarte.

Outro dado interessante apontado por Moulin é a repentina *institucionalização da fotografia artística*, na década de 1960, e as diferentes estratégias do mercado para valorizá-la, salvaguardando sua unicidade por meio da assinatura do artista e da restrição seriada das cópias.¹³⁵ Essas tensões entre a solidez do objeto artístico e a transitoriedade do processo perpassam as manifestações artísticas das décadas de 1960/1970, ampliando a gama de objetos que circulam no sistema das artes. Segue-se abaixo um importante trecho em que a autora faz referência aos documentos do processo que passam a ganhar as vitrines, e, desde então, a ser amplamente comercializados como obra:

Documento, testemunho, traço, relíquia, a fotografia é a acompanhante da *land art*, da arte conceitual e das performances. As galerias (...) comercializam os desenhos preparatórios ou os

¹³⁴ Raymonde Moulin. **O Mercado da Arte: mundialização e novas tecnologias**. Porto Alegre: Zouk, 2007.

¹³⁵ *Idem, Ibidem*, p.98.

'constants', fotográficos ou filmicos, de criações efêmeras.

(...) Ao longo dos anos 1980-1990, o meio fotográfico interveio como suporte principal da criação artística, quer se tratasse do grande formato, do cibacromo, das caixas luminosas.¹³⁶

Ao oferecer a público os documentos do processo, e não a obra de arte única e acabada, vemos, pois, uma posição política provinda dos artistas. Porém, ao questionar as práticas mercadológicas da arte, esses artistas acabaram gerando um alargamento do próprio mercado da arte, conforme este foi assimilando os novos "produtos inacabados". Outro aspecto interessante desta valorização do processo de documentação em detrimento da obra de arte acabada é, como já foi dito, a própria inclusão do artista nos fundamentos do discurso histórico por meio da prática, manutenção e exposição dos seus arquivos, composto pelas mais diversas mídias (fotografia, texto, vídeo, áudio, fotocópias, etc), bem como as transformações do discurso do museu.¹³⁷

A aproximação entre obra de arte e documento, como nos aponta Jean-Claude Moineau¹³⁸, permite que o lugar do objeto deixado vago pela experiência efêmera seja ocupado pelo documento. Quando os registros do processo formarem um conjunto de documentos autorreferenciais que, por sua vez, constituem o corpo da obra, eles passam a constituir a própria obra em si mesma. É então aí que a obra de arte passa a encarregar-se de sua própria mediação na forma de documento. Segundo Moineau, é nesse sentido que a fotografia assumiria um importante papel de *operador artístico*¹³⁹, atuando como importante instrumento de legitimação da obra. Assim também pensaria Philippe Dubois¹⁴⁰, ao afirmar que a arte contemporânea tornar-se-ia *fotográfica*, ressaltando não apenas a ampla difusão do

¹³⁶ Raymonde Moulin, op. Cit., p.99.

¹³⁷ Brian O'Doherty analisa essas transformações do discurso do "cubo branco" (idealizado pelas galerias e pelos museus modernos), que visava promover um ambiente neutro, separando a estética das coisas do mundo, rumo a um discurso mais heterogêneo, que recoloca os aspectos antropológicos da arte, já sem "moldura". O'DOHERTY, Brian. **No Interior do Cubo Branco: a ideologia do espaço da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

¹³⁸ Jean-Claude Moineau. *De la photographie comme operateur critique à la photographie comme operateur d'art*. In: **Ligeia**, Dossiers sur l'art n°49-50-51-52. Paris, 2004, p.46-47

¹³⁹ Jean-Claude Moineau, op. Cit. p.46-47.

¹⁴⁰ Phillippe Dubois. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papyrus 1994.

meio da fotografia, mas principalmente a fusão conceitual entre obra de arte e documento.

Nesse sentido, é inegável a importância da fotografia para a ampliação da noção de documento como obra de arte, embora muitos artistas afirmem que o documento da ação não é, por definição, a obra de arte, mas uma espécie de testemunho dessa perda do objeto.¹⁴¹ Por outro lado, Moineau nos propõe que, ao ser o único elo de ligação entre a experiência do artista e a recepção do espectador, esse documento vai além da posição de simples referência ao trabalho, passando a ser ele mesmo a obra e, portanto, estando também sujeito ao fetiche, à comercialização. Mas será que nessa ambiguidade (contradição interna?), não estaria a própria potência poética e crítica dessas obras? É esta mesma ambiguidade que permitiu que essas obras contribuíssem para o alargamento do campo da arte. Desse modo, se entendermos a crítica como uma atividade *parcial, apaixonada e política*, tal como propunha Baudelaire no séc. XIX, é inegável reconhecer que esses artistas, atuando muitas vezes em ambientes adversos, estariam demonstrando, por meio desses arquivos fragmentários, que é preciso vigor e ousadia para trazer certa imobilidade a algo que pulsava na vida. Neste deslocamento, há uma espécie de movimento em falso, próprio do sonho, do ideal, que faz com que diante dessas lacunas de arquivos fragmentados retomemos, enquanto espectadores/co-criadores o movimento e a *performatividade*¹⁴² dessas obras.

Temos muitos exemplos, na arte brasileira de 1960/1970, de artistas que fizeram de seus arquivos da arte (arquivos/obra, e não necessariamente a obra

¹⁴¹ De acordo com esta posição está Boris Groys, ao tratar sobre a relação entre obra e documento, afirmando: “*Correspondingly, art documentation is neither the making present of a past art event nor the promise of a coming artwork, but rather is the only possible form of reference to an artistic activity that cannot be represented in any other way*”. E ele vai além, atribuindo às práticas de arte-documentação um caráter biopolítico: “*Indeed, art documentation as an art form could only develop under the conditions of today’s biopolitical age, in which life itself has become the object of technical and artistic intervention.*” Boris Groys. **Art Power**. Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 2008, p.54.

¹⁴² Sobre a “performatividade” da documentação Philip Auslander propõe que o ato de documentar um evento, além de já ser uma performance em si, pode gerar imagens/declarações autônomas ao ocorrido, ampliando a noção de documento como índice e colocando-o na ordem da ficção. A experiência inicial fragmentada, por vezes, só se completa no documento. Este é o caso, segundo o autor, da obra “Photo-Piece” (1969), de Vito Acconci, que precisa da fotografia para se completar enquanto obra. Philip Auslander. *The Performativity of Performance Documentation*. In: **PAJ: A Journal of Performance and Art** - PAJ 84 (Volume 28, Number 3), September 2006, pp. 1-10.

sobre a temática do arquivo), uma questão também política. Cabe ressaltar que o “político” aqui *não* deve ser entendido, bem como nos esclarece Suely Rolnik, como temática externa, mas como algo “*constitutivo da própria poética*”, uma espécie de força motriz do processo artístico.¹⁴³ Nesse sentido, a própria obra é concebida a partir das lutas sociais de poder, numa batalha contra a opressão do Estado ou das grandes instituições culturais.

Vale lembrar ainda que, apesar da instauração da ditadura militar com o *Golpe de 64* no Brasil, os debates foram calorosos entre artistas e críticos. Em meio ao clima de autoritarismo e de tortura, diversos textos foram publicados¹⁴⁴ e meios de circulação alternativos para as obras foram aderidos, como, por exemplo, o correio, que permitia que esses arquivos/obras ingressassem em redes internacionais, sob influência do grupo *Fluxus*¹⁴⁵, como no caso da obra de Paulo Bruscky¹⁴⁶. As próprias barreiras entre autor e espectador passam a ser testadas ao limite com o experimentalismo que se irradia após a *Tropicália*¹⁴⁷, o *Maio de 68*¹⁴⁸, e o decreto do AI-5. Entre o período de 1969 e 1973, no chamado “Milagre Brasileiro”, o crescimento econômico do país permitia o surgimento de uma indústria cultural,

¹⁴³ Suely Rolnik. *Furor de Arquivo*. In: **Arte & Ensaio**. Rio de Janeiro: Programa de Pós Graduação em Artes Visuais/ Escola de Belas Artes, UFRJ, nº 19, dezembro, 2009, (pp.96-105)

¹⁴⁴ Muitos desses textos podem ser encontrados na coletânea *Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas*, organizada por Glória Ferreira (2006), em que é realizada a compilação de textos históricos brasileiros importantes e textos mais atuais de críticos, poetas, poetas-críticos e artistas-teóricos.

¹⁴⁵ Sobre esse aspecto da circulação das obras brasileiras em uma rede internacional, Cildo Meireles faz uma importante ressalva em entrevista concedida a Felipe Scovino: “*O fato é que nas décadas de 1960 e 1970 não havia rede de arte. Essas obras praticamente não circulavam em termos de mercado. Somente a partir de 1988 é que de fato houve uma mudança profunda do mercado internacional em realizar exposições de minhas obras. Naquele momento, os meus trabalhos começaram a ser vendidos e a circular.*” Felipe Scovino (org.). **Arquivo contemporâneo**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009, p.120.

¹⁴⁶ Cf. Simone Michelin; et al. *Entrevista com Paulo Bruscky: Em outra vida acho que fui arquivista*. In: **Arte & Ensaio**. Rio de Janeiro: Programa de Pós Graduação em Artes Visuais/ Escola de Belas Artes, UFRJ, nº 19, dezembro, 2009, (pp.6-25). Nesta entrevista, Paulo Bruscky comenta sobre sua trajetória, ressaltando que em sua prática artística vinculada à arte correio, “*Tudo era espaço expositivo, principalmente vitrines de lojas, livrarias. Rompeu-se também com a ideia do espaço expositivo como lugar privilegiado. A primeira exposição no Brasil de arte correio, em 1978, ocorreu no hospital em que eu trabalhava, um lugar em que havia missa e velório.*” (*Idem, Ibidem*, p.16)

¹⁴⁷ A *Tropicália* (1967), cujo nome provém da obra de Hélio Oiticica, deu nome às manifestações artísticas sob princípios antropofágicos que, na música, foi representada pelo *Grupo Baiano* e, no teatro, pela montagem *O rei da vela*. Embora não fosse a intenção inicial dos artistas, posteriormente essas manifestações desdobraram-se no *tropicalismo*. Cf. Frederico Coelho; Sergio Cohn. **Tropicália**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

¹⁴⁸ Cf. Sergio Cohn; Heyk Pimenta. **Maio de 68**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

enquanto a cultura passava por um processo de centralização, a partir da criação de órgãos governamentais como a EMBRAFILME e a FUNARTE, o que colaborou para o surgimento de uma indústria cultural.¹⁴⁹ A censura do período exigia dos artistas uma posição de radicalidade. E é, então, a partir de *princípios antropofágicos*¹⁵⁰, mesclando influências diversas do dadá, surrealismo e construtivismo, que os artistas criam novas situações para executar os desvios desejados. Nesse contexto, inserem-se as obras de Artur Barrio, de Cildo Meireles e as incursões na arte correio de Paulo Bruscky (que possui hoje um dos mais importantes arquivos de arte correio do mundo, com muitas obras do grupo *Fluxus*)¹⁵¹, todos eles artistas bastante atuantes a partir da década de 1970.

Na produção desses artistas, frequentemente há, por meio do arquivo, uma forte crítica às instituições artísticas, ao modelo expositivo vigente e às condições sócio-políticas do país. No entanto, vale ressaltar que, como comenta Blasco Gallardo, arquivos e a exposições podem ser vistos como “*expressões de uma mesma tendência do ser humano: construir a realidade a partir de sua análise, gestão, controle e representação.*”¹⁵² Ou seja, não bastaria fugir do modelo expositivo do museu para transformar as regras que regem esses discursos institucionais, é preciso manter a vigilância sobre os arquivos da cultura, mudando suas regras discursivas desde o interior da poética.

Durante a década de 1970, essa produção que questiona os arquivos da arte era ainda bastante marginalizada. Como nos evidencia Ronaldo Brito, o mercado de arte brasileiro, fortalecido entre 1970 e 1973, ainda era bastante deficitário, com pouca abertura para a produção contemporânea. Quanto ao circuito da arte do

¹⁴⁹ CARVALHO, Ana Maria Albani de. *Nervo Óptico e Espaço N.O.: Artes Visuais em Porto Alegre durante os anos 70*. In: BULHÕES, Maria Amélia, org. **Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: Pesquisas Recentes**. /org. Maria Amélia Bulhões. Porto Alegre: Editora da UFRGS; Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 1995, pp. 70-141.

¹⁵⁰ Sobre esses princípios antropofágicos, Hélio Oiticica comenta: “*antropofagia seria a defesa que possuímos contra tal domínio exterior, e a principal arma criativa, essa vontade construtiva, o que não impediu de todo uma espécie de colonialismo cultural, que de modo objetivo queremos hoje abolir, absorvendo-o definitivamente numa superantropofagia*”. Hélio Oiticica. *Esquema Geral da Nova Objetividade*. In: OITICICA, H. **Aspiro ao grande labirinto/Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p.85.

¹⁵¹ Cf. Sobre a relação entre Paulo Bruscky e o grupo Fluxus: Paulo Bruscky. *Bruscky e Fluxus*. In: FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (org). **Conceitualismos do Sul/Sur**. São Paulo: Annablume; USP-MAC; AECID, 2009.

¹⁵² Blasco Gallardo *apud* Cristina Freire. *Artistas/curadores/arquivistas: políticas de arquivo e a construção das memórias da arte contemporânea*. In: Cristina Freire; Ana Longoni (org.). **Conceitualismos do Sul/Sur**. São Paulo: Annablume; USP-MAC; AECID, 2009, p. 14.

período, vale lembrar que somente em meados do séc. XX é que se fundariam os museus de arte moderna e a Bienal de São Paulo no Brasil. Com isso, houve o aumento do trânsito de artistas brasileiros no circuito internacional e de artistas internacionais no circuito de arte nacional.¹⁵³

Com uma estrutura tão deficitária, muitos artistas reconheciam a inutilidade de evitar completamente o circuito em galerias e museus. Fazia-se necessário, isto sim, agregar lugares para o exercício da arte, e não apenas lançar suspeita sobre o museu e o mercado. Sobre esse embate com o museu, Lygia Clark comenta a Hélio Oiticica, em correspondência escrita em maio de 1970, que a evasão do artista dos museus parecia-lhe inclusive uma atitude elitista, restringindo ainda mais o campo artístico deficitário. A artista defendia assim o experimentalismo no museu. Nas palavras de Lygia Clark:

Quanto à posição a priori, de ser contra galerias, museus etc. etc., não leva a nada de positivo a não ser criar uma nova elite, e como eu sempre lutei contra isso me recuso contra toda a pressão que me fazem nesse sentido. Acho que o que fazemos é que é importante e teorias nesse sentido são muito boas para o crítico que nada comunica e pode se dar ao luxo de assim pensar. Por que eles não podem admitir que as coisas mudam e também as instituições? Muita pretensão a gente achar que nós mudamos para melhor mas que do outro lado só querem nos “recuperar” para se dizerem à la page... [...] Eu pessoalmente topo tudo. Faço minhas proposições onde me convidarem, na rua, na minha casa e ainda no inferno se houver possibilidade!¹⁵⁴

Esse experimentalismo culminará em situações-limite na década de 1970, através das manifestações *Do corpo à Terra*¹⁵⁵, em Belo Horizonte (MG), quando as

¹⁵³ BRITO, Ronaldo; et al. *O boom, o pós-boom e o dis-boom* (1976). In.: Ricardo Basbaum (Org.). **Arte Brasileira Contemporânea**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2001.

¹⁵⁴ Lygia Clark e Hélio Oiticica. **Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1964-1974**. Luciano Figueiredo (org.). Rio de Janeiro: UFRJS, 1998, p.151.

¹⁵⁵ Destacam-se no evento as *Trouxas de Sangue*, de Artur Barrio e o *Esboço Monumento Totem*, de Cildo Meireles. Ainda neste mesmo ano, Frederico Moraes organiza a *Exposição-comentário*, o que aponta para o movimento de sistematização da “nova crítica” emergente. Em 1971, já havia uma “área experimental” sistematizada no MAM/RJ, criada por Frederico Moraes.

próprias barreiras entre artistas e críticos diluem-se frente ao clima de autoritarismo e de tortura. Segundo ESCOSTEGUY (2006, p.137), é nesse período de passagem entre 1960/1970 que a máxima moderna da “*art pour l'art*” passa a ser acentuadamente questionada. Protesto e denúncia passam a fazer parte do repertório dos artistas em busca de maior *liberdade de opinião*¹⁵⁶. E é nesse contexto que o discurso verbalizado, então, assume um papel de destaque, reafirmando a posição de apoio à fusão entre ética e estética.

Nesse sentido, cabe perguntarmos: esta fusão entre ética e estética não seria o principal fundamento do processo a que Michel Foucault denomina arqueologia, já abordado na primeira seção deste capítulo? Se o arquivo para Foucault é entendido como a busca pelo sentido e pelo entendimento das regras que fundamentam um sistema discursivo, podemos inferir que as manifestações dos artistas conceituais são uma espécie de “*metáfora do arquivo*”¹⁵⁷ e, a partir dessa prática poética e crítica, permitiriam profundas mudanças no campo discursivo da arte contemporânea, questionando sempre o lugar desde onde se expõe, se publica se escreve. Muitos dos documentos/obras desse período foram sistematizados, em maior ou menor grau, pelos próprios artistas em seus arquivos pessoais. Recentemente, eles têm sido revisitados pela historiografia da arte.¹⁵⁸

Na poética de Artur Barrio, os seus *Cadernos Livros*, que mais parecem “*ateliês de bolso*”¹⁵⁹, como lembra-nos a pesquisadora Cristina Freire, comportam uma multiplicidade de linguagens que vão desde os registros fotográficos de suas performances em *Situações*¹⁶⁰ (experimentações radicais), até materiais como textos, projetos, ensaios, anotações, ideias fragmentárias, desenhos e colagens.

¹⁵⁶ A expressão “liberdade de opinião” chega a dar título ao texto jornalístico sobre a exposição Opinião 65 (MAM/RJ), escrito em tom coloquial e direto por Harry Laus. Este texto encontra-se também compilado na organização de Glória Ferreira supracitada.

¹⁵⁷ Expressão utilizada por Cristina Freire. Cristina Freire. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2006, p.73.

¹⁵⁸ A exemplo dessa revisita aos arquivos do conceitualismo está o livro recém publicado “Conceitualismos do Sul/Sur”. Cf. Cristina Freire; LONGONI, Ana (org). **Conceitualismos do Sul/Sur**. São Paulo: Annablume; USP-MAC; AECID, 2009.

¹⁵⁹ Cristina Freire. *Artur Barrio: sic transit gloria mundi*. In: Artur Alípio Barrio de Sousa; BOUSSO, Vitória Daniela. **Artur Barrio : a Metáfora Dos Fluxos 2000/1968**. São Paulo: Paço das Artes; Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; Salvador: Museu de Arte Moderna de Bahia, 2001.

¹⁶⁰ São marcantes a *Situação P.....H.....*(1969), em que um simples rolo de papel higiênico lançado ao vento e à água dão origem a imagens fotográficas e a *Situação TE*, em que trouxas ensanguentadas são espalhadas pela cidade, em plena ditadura militar. Cristina Freire. **Arte conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p.49.

Vale lembrar que a escrita de Barrio aparece em instalações que criam, dentro do museu e de galerias, uma crítica institucional.

Por um viés também crítico ao circuito restrito de exposições, Paulo Bruscky se engajará nas práticas artísticas da arte correio e constituindo, a partir disso, um grande arquivo que também é o seu ateliê, uma espécie de arquivo/obra *in progress* sistematizado e que, muitas vezes, é exposto.

As práticas artísticas de Lygia Clark e, principalmente, de Hélio Oiticica podem ser apontadas como precursoras, na década de 1960, dessa vontade de arquivo, ou “furor de arquivo”¹⁶¹, que ainda hoje encontrará novos desdobramentos na arte brasileira¹⁶². Essa prática terá suas raízes no que Hélio Oiticica denominaria “Nova Objetividade”, que é marca o início da produção de arte contemporânea no Brasil. Segundo o artista, dentro dos princípios da *Nova Objetividade* estariam:

A formulação de um estado de arte brasileira de vanguarda atual, cujas principais características são: 1. vontade construtiva geral; 2. tendência para o objeto (...); 3. participação do espectador; 4. abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; 5. tendência para proposições coletivas (...). E ele continua dizendo: “sendo um estado, não é pois um movimento dogmático, esteticista (...), mas uma chegada constituída de múltiplas tendências.” (...) Um símile, se quisermos, podemos encontrar no Dada, guardando as distâncias e diferenças.¹⁶³

Considerando, portanto, as particularidades do conceitualismo no Brasil, que surge a partir das manifestações da *Nova Objetividade* (enraizada nas práticas artísticas do neoconcretismo e da poesia concreta), e num ambiente político tenso, será desenvolvido o segundo capítulo desta pesquisa, em que realizamos estudos de caso sobre as práticas de arquivo na obra de Hélio Oiticica (uma importante referência para os atuais artistas herdeiros do “*furor de arquivo*”¹⁶⁴), bem estudos

¹⁶¹ A expressão “furor de arquivo” foi retirada do artigo supracitado, de Suely Rolnik, titulado *Furor de Arquivo*, citado em n. anterior.

¹⁶² Serão analisadas no segundo capítulo da pesquisa a Série “Documento Areal”, que também busca ampliar o sistema da arte por meio do arquivo/obra.

¹⁶³ Hélio Oiticica, *Ibidem*, p.84.

¹⁶⁴ Termo utilizado, em artigo de mesmo título, por Suely Rolnik, *op Cit*.

sobre as obras da Série *Documento Areal*, realizada a partir de 2001, em Porto Alegre.

Capítulo 2 :

**Escritos de artista e memória: arquivos
contemporâneos**

Na primeira seção deste *Segundo Capítulo*, denominada “Escrita, documento e memória”, será analisada a relação entre escrita e arquivo e apresentados alguns artistas precursores desta prática, atribuindo ênfase aos manuscritos de Leonardo da Vinci. Na seção “Hélio Oiticica e o arquivo 'in progress': uma abordagem sobre os Parangolés”, serão analisados os arquivos/obras de Hélio Oiticica, sob o marco teórico desenvolvido no *Primeiro Capítulo*, com ênfase nos seguintes trabalhos: “Conglomerado” e Parangolés. Na 3ª seção, será analisada a Série Documento Areal, produzida em Porto Alegre, desde 2001. O aprofundamento da análise desses arquivos/obras recairá sobre o livro *Vaga em campo de rejeito*, da artista Maria Helena Bernardes.

2.1. Escrita, documento e memória

“A memória não apenas cria espaço para o pensamento como reforça os dois pólos-limite da atitude psíquica: a serena contemplação e o abandono orgiástico.”¹⁶⁵

O arquivo, segundo Jacques Derrida, porta sempre um caráter “*instituidor*” ou “*revolucionário*” e também “*conservador*”. A partir deste último aspecto, ele resguardaria informações sob a forma de “*le*”, dando origem ao “*museu*”.¹⁶⁶ O arquivo necessitaria da “*inscrição*” para existir, e esse aspecto “*escritura*” ou “*tipográfico*”¹⁶⁷ não se concretizaria “*sem uma técnica de repetição e sem certa exterioridade*”¹⁶⁸. Por sua vez, a técnica de *inscrição* restringe a lembrança a regras específicas, o que implica em esquecimento.¹⁶⁹ Nesse sentido, Derrida ressalta que não há como lembrar algo sem antes tê-lo, em parte, esquecido. Vale dizer que esse “*arquivamento tanto produz quanto registra o evento.*”¹⁷⁰ Há, portanto, aspectos que se transformam durante o ato de arquivar.

A própria escrita não teria surgido do ímpeto de arquivamento do homem, ao espantar-se com a sua própria mortalidade? Se ela surge como um gesto quase espontâneo, ainda como marcas do corpo nas superfícies das cavernas, a partir de sua sistematização, prova ser uma potente ferramenta de controle. Lévi-Strauss, ao analisar a escrita, comenta sobre as estreitas relações da escritura com a formação das cidades e a centralização do poder:

formação das cidades e dos impérios, isto é, a integração num

¹⁶⁵ Aby Warburg. *Mnemosyne*. In: **Arte & Ensaios**. Rio de Janeiro: Programa de Pós Graduação em Artes Visuais/ Escola de Belas Artes, UFRJ, nº 19, dezembro, 2009, (pp. 125-131), p. 125.

¹⁶⁶ Jacques Derrida. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Tradução de Cláudio de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001, p.17-18.

¹⁶⁷ *Idem, Ibidem*, p.41.

¹⁶⁸ *Idem, Ibidem*, p.22.

¹⁶⁹ *Idem, Ibidem*, p.41.

¹⁷⁰ *Idem, Ibidem*, p.29.

sistema político de um número considerável de indivíduos e a sua hierarquização em castas e em classes. [...] Se a minha hipótese for exata, é necessário admitir que a função primária da publicação escrita foi a de facilitar a servidão.¹⁷¹

Ressaltando também esse poder simbólico que emana da publicação da palavra impressa, McLuhan comenta que o desenvolvimento das técnicas da escrita permitiu a extensão da capacidade de armazenamento da memória pessoal. No entanto, ela facilitou também o surgimento do “homem das letras” e, simultaneamente, o ignorante.¹⁷²

No âmbito das artes, embora a prática da escrita seja marcadamente acentuada pelos artistas ao longo do séc. XX, tanto na forma de textos didáticos, epistolares, manifestos ou inseridos diretamente na obra, cabe ressaltar que essa prática vem de larga data, acompanhada também da preocupação com o arquivamento.

Desde o Renascimento, sob a influência dos textos greco-romanos redescobertos, artífices italianos se aproximavam da escrita em diferentes níveis, não apenas com a intenção de ilustrar as narrativas clássicas, mas, por vezes, visando refletir sobre a sua própria prática e demonstrar seus conhecimentos sobre os princípios da perspectiva, expandindo a ideia de arte como mero fazer. Começava a emergir no *Quattrocento* o ideal do artista moderno que conhecemos hoje¹⁷³, consciente de seu papel intelectual e de sua dimensão criativa. É nesse contexto de aproximação entre arte e ciência¹⁷⁴ que Leon Battista Alberti (1404-1472), pintor e arquiteto letrado, publicará, em 1435, o *Tratado Da Pintura*, dando

¹⁷¹ Claude Lévi-Strauss *apud* Armindo Trevisan. **A Dança do Sozinho**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1988, p.38.

¹⁷² Marshall McLuhan. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Ed. Cultrix, 1964.

¹⁷³ Anthony Blunt. **Teoria Artística na Itália, 1450-1600**. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2001.

¹⁷⁴ Essa aproximação, segundo KICKHÖFEL (Epilepsy&Behavior, 2009) pode ser confirmada através dos escritos de Alberti e Ghiberti, embora ambos ainda apontem para uma subordinação das artes em relação à ciência, que era indiferenciada da filosofia especulativa antes do método experimental de Galileo. A obrigação do artífice seria de conhecer os princípios científicos visando à aplicação desses em sua arte, com o objetivo de valorizá-la. No entanto, não precisariam, segundo esses escritos, produzir ciência. Foi só com Leonardo da Vinci que a reciprocidade da interação entre arte e ciência efetivou-se realmente. Neste artigo, resultante da tese de doutorado de KICKHÖFEL, o autor propõe o uso do termo “artista-cientista” ao referenciar-se a Leonardo da Vinci.

tratamento literário à descoberta da perspectiva linear por Brunelleschi (1377-1446) e relacionando a pintura com a retórica. Cabe ressaltar que, segundo BLUNT (2001, p.2), é com Alberti que se formula, pela primeira vez, a doutrina do humanismo.

Ainda que não fosse tão letrado como Alberti, o escultor Lorenzo Ghiberti (1378-1455), abordará também, em seus escritos, o tema da aproximação entre teoria e prática do ponto de vista do artista. No trecho a seguir, retirado da sua obra *I Commentarii*¹⁷⁵, Ghiberti, dirigindo-se a seus pares, aponta uma série de exigências para a formação de um “artífice perfeito”. Dentre elas, convém ressaltar a necessidade da formação em letras, da perícia em escrita e do conhecimento da perspectiva:

Porém, quem se vê estar exercitado numa parte e na outra, e que professa ser escultor, necessita ter grande engenho, ser doutrinável com disciplina, porquanto o engenho sem disciplina ou a disciplina sem engenho não podem produzir o artífice perfeito. E convém que seja letrado, perito em escrita e douto em geometria, e conheça muitas histórias ou diligentemente tenha ouvido filosofia, e seja douto em medicina e tenha ouvido astrologia, e seja instruído em perspectiva e ainda seja perfeitíssimo desenhador, visto que para o escultor e para o pintor o desenho é o fundamento e a teoria destas duas artes. Convém que seja muito perito na referida teoria: não pode saber, nem ser perfeito escultor, nem tampouco perfeito pintor, pois tão perfeito é o escultor quão perfeito é o desenhador, e assim é o pintor; esta teoria é origem e fundamento de cada arte.¹⁷⁶

Encontramos ainda em seus escritos reflexões sobre a importância e a dificuldade do artista em alcançar o equilíbrio entre teoria e prática na produção de sua obra:

E assim, os escultores e pintores, que sem letras ficaram limitados, como se apenas com as mãos houvessem exercitado, não puderam completar ou terminar as suas obras, como se tivessem obtido a autoridade das fadigas, e aqueles que são conquistados só pelo

¹⁷⁵ Segundo KICKHÖFEL (IDEM, p.7), Ghiberti escreveu o *I Commentarii* no final da vida. O texto insere o artífice na cultura do século XV e, através da história da Antigüidade, da compilação de textos da filosofia natural, de comentários sobre a obra de Giotto e da escrita autobiográfica, aborda alguns dos conhecimentos que Ghiberti supõe necessários à formação do artífice de sua época.

¹⁷⁶ Lorenzo Ghiberti. *Primeiro Comentário. Cadernos de Tradução*. São Paulo: Departamento de Filosofia da USP, 2000. (Tradução e notas de Luiz Armando Bagolin)

raciocínio e pelas letras, têm a sombra, mas não a coisa. E aqueles que com ambas as coisas operaram, como com todas as armas adornados, antes com a autoridade conforme o propósito, são seguidos.¹⁷⁷

Os escritos de Alberti e Ghiberti confirmam o poder simbólico da escrita na prática artística, e também uma certa subordinação das artes em relação à ciência, sendo tarefa do artista apenas conhecer os princípios científicos para aplicação desses em sua arte. Nesse sentido, os artistas não teriam por objetivo produzir teoria, mas agregar valor à sua arte, a partir da aplicação de conceitos científicos. Foi apenas com Leonardo da Vinci (1452-1519), ao levar ao extremo os princípios de Alberti e Ghiberti, que a reciprocidade da interação entre arte e ciência encontrou terreno fértil para o seu pleno desenvolvimento. Sua obra é construída a partir do fluxo tenso entre teoria e prática, em que a palavra e a imagem são *extensores* mútuos. Em seus arquivos manuscrito, o artista registra seus pensamentos de modo sistematizado, lançando as suas ideias, os seus inventos, em um registro contínuo, muitas vezes apenas esboçados.

Nos trechos seguintes de Leonardo *apud* BLUNT (2001, p.441 e p.44), é possível detectar a interessante ambiguidade do artista, que ora valoriza mais a teoria, ora o fazer:

Aqueles que se devotam à prática sem ciência são como marinheiros que se lançam ao mar sem leme ou bússola e que nunca podem saber ao certo para onde estão indo. A prática deve estar sempre fundada na teoria segura.

Nos manuscritos desse “artista-cientista”¹⁷⁸, produzidos a partir de 1490, é possível visualizar o seu pensamento em fluxo, no qual imagem e palavra, arte e ciência são associadas, seja na forma de esboços, textos, desenhos, demonstrações anatômicas ou de esquemas de representação de máquinas e seus movimentos. Visualizando as imagens desses documentos, poderíamos

¹⁷⁷ Lorenzo Ghiberti, *op. Cit.*

¹⁷⁸ Termo utilizado por KICKHÖFEL (*op.cit.*, 2009)

perfeitamente perguntar: não estaria Leonardo da Vinci desdobrando em seus manuscritos o lugar da obra de arte? Minha posição é que sim, pois há nesses fólios anotações de pensamentos e processos importantíssimos para compreensão de sua visão de mundo e das ideias de arte/ciência que perpassam sua obra. Os seus manuscritos e sua pintura se complementam. Além disso, durante toda sua produção, o artista manteve uma intensa preocupação com a documentação de seus projetos. Em alguns fólios ele chega a tecer anotações sobre as técnicas de impressão que deveriam ser empregadas no momento de sua publicação.

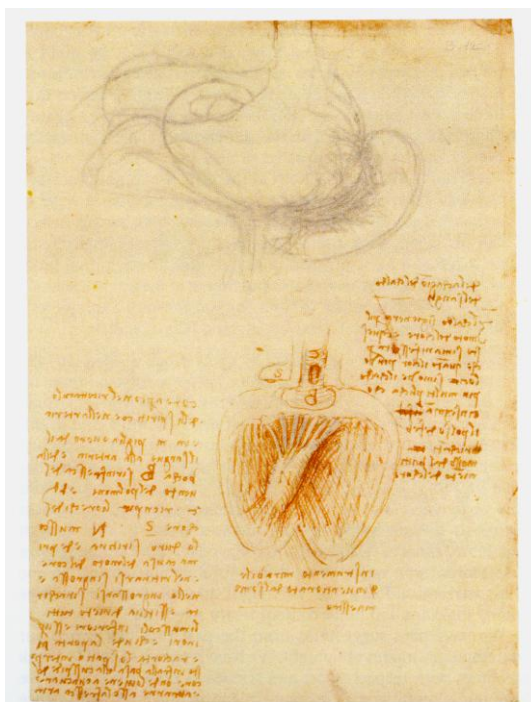


Ilustração 18: Leonardo da Vinci. "Estudos do estômago e do coração". Caneta e tinta (duas tonalidades) com carvão sobre papel, 191 x 138mm, aprox. 1508-09. Royal Library (RL 19080r), Windsor Castle.

Tamanho foi a fusão entre teoria e prática em seu processo, que Leonardo permitiu que o desenho fosse elevado à categoria de filosofia natural, ao produzir ilustrações anatômicas que não estavam restritas à forma de esquemas interpretados diretamente de textos sobre anatomia, mas também provinham da rigorosa observação do corpo humano e dos fenômenos naturais, posteriormente esquematizadas. A pintura de Leonardo, como aponta o teórico e artista Eduardo

Kickhöfel¹⁷⁹, pode ser vista ainda como um ponto de convergência de toda a sua teoria. Para interpretá-la, faz-se necessário recorrermos aos seus manuscritos, que nos apontam indícios sobre o modo de ver o mundo de Leonardo. A exemplo disso está a análise realizada por Paul Valéry, no final do século XIX, na qual o seu *Tratado da Pintura* (1490-1517) é interpretado sob o ponto de vista poético no ensaio *Introdução ao Método de Leonardo da Vinci*.¹⁸⁰

Cabe dizer, no entanto, que Leonardo da Vinci não deixou discípulos que fundissem com tamanha intensidade arte e ciência. Com a criação do método científico por Galileu Galilei, tornou-se mais difícil conciliar as duas áreas. Ainda assim, enquanto os artistas expandiam a concepção inicial da arte como mero fazer, o avanço técnico não deixou de influenciar fortemente o desenvolvimento das artes. Afinal, os novos aparatos técnicos auxiliavam os artistas a ampliarem a sua própria percepção e a refletirem sobre a arte, a realidade e os sistemas de representação. Outros dados importantes que contribuíram para as primeiras teorizações dos artistas foram a ascensão da burguesia, o aumento do número de letrados e as invenções tecnológicas, principalmente no que se refere às técnicas de reprodução de imagens e textos¹⁸¹. O historiador Daniel Arasse¹⁸² aponta-nos ainda que, sob a égide da antiga fórmula clássica de Horácio *Ut pictura poesis* [poesia como pintura], a pintura se reaproximava da literatura, embora ainda fosse considerada apenas uma irmã menor, as grandes narrativas históricas eram motivos para pintura.

Marc Jimenez, por sua vez, comenta que o fluxo entre palavra e imagem entrará em conflito, na medida em que, como propunha G. E. Lessing, se separavam as artes do tempo das artes do espaço. Essa posição será muito questionada durante o século XX, sendo exemplos da fusão entre palavra e imagem as práticas vinculadas ao cubismo, surrealismo e dadaísmo (analisadas no *Capítulo 1* desta pesquisa). No entanto, foi este também o século em que perduraria o discurso formalista da crítica de arte de Clement Greenberg, cuja posição sobre as categorias artísticas ainda defendia os purismos das linguagens e a hegemonia da

¹⁷⁹ Idem, *Ibidem*.

¹⁸⁰ Escrito originalmente publicado em *La Nouvelle Revue*, 1895. Cf. Paul Valéry. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

¹⁸¹ Gutemberg inventa a tipografia de tipos móveis no século XV, havendo também uma popularização do papel.

¹⁸² Daniel Arasse. *Le peintre écrivain – remarques sur une figure improbable*. In **ArtPress**, Hors Série “Fictions d’artistes”, abril 2002, pp.9-14.

pintura.¹⁸³

Segundo Kristine Stiles e Peter Selz, foi somente a partir de 1960/1970 que houve o inchaço da categoria “visual”, que passou a comportar "*desde pintura e escultura até formas híbridas, com materiais nunca antes imaginados, o corpo humano, o ar, a energia, as paisagens remotas, os espaços urbanos, a intervenção em instituições sociais e políticas e os computadores, além de meios antes marginalizados, como a fotografia, o filme e o vídeo*"¹⁸⁴. E é a partir dessa fusão de categorias que a prática de arquivo também se reinventa e se propaga. No Brasil, Hélio Oiticica deixou-nos um importante arquivo/obra, que será analisado a seguir.

¹⁸³ Marc Jimenez. O que é Estética? São Leopoldo: Editora da Unisinos, 1999

¹⁸⁴ Kristine Stiles; Peter Selz. **Theories and Documents of Contemporary Art: a sourcebook of artists' writings**. Berkeley and Los Angeles/ California: University of California Press, 1996, p.3-4.

2.2. Hélio Oiticica e o arquivo 'in progress': uma abordagem sobre os Parangolés

2.2.1 A escrita *in progress* de Hélio Oiticica e a construção de seu arquivo/obra

Ao longo de toda sua trajetória artística, Hélio Oiticica (1937-1980)¹⁸⁵ manteve uma preocupação constante não apenas com relação à produção e à apresentação de sua obra, como também com o processo de registro, armazenamento e catalogação documental desta, visando abranger informações tanto em nível técnico, como conceitual. Segundo a pesquisadora Paula Braga, Oiticica preencheu muitos *notebooks* em vida, os quais “carregava consigo e nos quais fazia anotações, por vezes retrabalhadas em textos datilografados e traduzidos para outro idioma”¹⁸⁶. Boa parte desses documentos está hoje digitalizada e disponível na Internet, através de arquivos *online*, com cerca de 5000 *fac-símiles* dos manuscritos, portando também comentários sobre cada documento.¹⁸⁷ Essa sistematização dos seus arquivos da arte, juntamente com a intensa reflexão por meio do texto escrito, impulsionava, no processo de criação do

¹⁸⁵ Hélio Oitica nasceu no Rio de Janeiro/RJ, em 1937 e morreu na mesma cidade em 1980. Artista-teórico participou do *Grupo Frente* (1955-56), liderado por Ivan Serpa e do *Grupo Neoconcreto* (1959), à convite de Ferreira Gullar e Lygia Clark, ambos os grupos atuantes no Rio de Janeiro. Participou de exposições coletivas como *Opinião 65* (1965) e *Nova Objetividade Brasileira* (1967) e exposições individuais como *Whitechapel Experience* (1969), *Whitechapel Gallery*, Londres. Em 1981 é criado o Projeto Oiticica, pelos irmãos de Hélio Oiticica e entre 1922 e 1997, há uma mostra retrospectiva de itinerância internacional e publicação de catálogo e dos textos de Oiticica, a fim de divulgar e preservar as obras do artista. Atualmente está em andamento o *Catalogue Raisonné* do artista, em parceria com o *Museum of Fine Arts de Houston* (Texas/EUA). Informações retiradas do site oficial do artista: <http://www.heliooitica.com.br/biografia/bioho1960.htm>

¹⁸⁶ Paula Braga. **A Trama da terra que treme: multiplicidade em Hélio Oiticica**. São Paulo: Tese de doutorado apresentada ao Programa de pós-Graduação em Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2007, p.10

¹⁸⁷ Essa digitalização e catalogação *online* resultou da parceria entre o Projeto HO e o Instituto Itaú Cultural, sob coordenação da pesquisadora Lisette Lagnado. Os documentos do Projeto HO estão disponíveis em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/>

artista, uma espécie de força motriz singular que segue desdobrando sua obra rumo ao infinito.

Sobre Oiticica, Celso Favaretto ressalta ainda que é difícil encaixar o artista em uma categoria. Sob influências bastante diversas, ele caminha rumo às ambiguidades entre “conceitual e sensível”, “construção e desconstrução”, “organização e delírio”.¹⁸⁸ No que corresponde às suas influências, teríamos importantes apontamentos, nos escritos do artista, que vão desde observações sobre o cubismo, passando por Malevitch, Tátlin, Pevsner-Gabo, Mondrian, Kandinsky, até chegar em Lygia Clark, Lygia Pape, na teoria do não-objeto de Ferreira Gullar, nos aforismos de Nietzsche, na filosofia de Kant, nas reflexões de John Cage, Marcel Duchamp, ou então, na análise da *pop art*, comparando esta última às práticas artísticas da *Nova Objetividade*, por exemplo.

Ao tecer essas análises sobre a obra de outros artistas na forma de artigos, ensaios, ou mesmo em cartas para seus amigos literatos e artistas, Oiticica expande a função da escrita para além da reflexão exclusiva sobre o seu próprio processo de criação. Nomeando, relacionando e construindo generalizações discursivas sobre as produções artísticas particulares de seus contemporâneos, e também de movimentos artísticos anteriores a ele, Hélio Oiticica busca integrar crítica e criação, fazendo com que os seus escritos exerçam sua força discursiva também nos âmbitos da crítica, da teoria e da história da arte. A exemplo desse trânsito inclassificável entre crítica e criação, que o artista exercia no interior de sua própria poética, está o fragmento do texto *Bases Fundamentais para uma definição do Parangolé*, em que H.O. compara seus procedimentos ao do cubismo e, ao final, tece comentários dirigidos à crítica de arte:

O *Parangolé*, porém, situa-se como que no lado oposto do Cubismo: não toma o objeto inteiro, acabado, total, mas procura a estrutura do objeto, os princípios constitutivos dessa estrutura, tenta a fundação objetiva e não a dinamização ou o desmonte do objeto. Não desenvolverei também aqui esse argumento em detalhe; quero apenas apontá-lo; cabe também à crítica de arte a tomada do assunto sobre o seu ponto de vista.¹⁸⁹

¹⁸⁸ Hélio Oiticica em entrevista a Ivan Cardoso *apud* Celso Favaretto, IDEM, p.16.

¹⁸⁹ Hélio Oiticica. **Aspiro ao grande labirinto/Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p.67

Cabe ressaltar que, entre 1960/1970, ao viver em Londres, e depois em Nova York, Oiticica entrou em contato com inúmeros artistas e críticos de atuação internacional, familiarizando-se com as obras de Yoko Ono, Vito Acconci, e chegando a conhecer pessoalmente Lucy Lippard, por exemplo, crítica reconhecida por vincular a produção de 1960/1970 com o processo de “desmaterialização” do objeto artístico.¹⁹⁰ Também em razão disso, Oiticica pôde construir uma reflexão acurada do panorama artístico brasileiro, tecendo comparações com as produções do circuito internacional.

Hélio Oiticica construiu paralelamente à sua obra, como ele mesmo classifica, “*textos práticos*”¹⁹¹, em que desenvolve poesias, contos, crônicas e formas híbridas que adentram no terreno da ficção. Nesses textos, a imagem poética que emerge das palavras ultrapassa as referências teóricas do artista e adquirem certa autonomia literária. O pesquisador Frederico Oliveira Coelho, em seu artigo *Hélio Oiticica – um escritor em seu labirinto*, evidenciando a importância da palavra na poética de Oiticica, lembra-nos ainda da produção das *Héliotapes* (em especial das entrevistas com Haroldo de Campos e Julio Bressane), das *Proposições* e dos *Poemas Visuais* (por exemplo, o trabalho *Mangue Banguê*). Nesse transbordamento da função do escrito de artista como mero relato do processo de criação e preso ao suporte do papel, Hélio Oiticica incorporou também *frases-poemas* em diversos objetos, tais como em alguns de seus *Bólides* (ex.: “*Mergulho do Corpo*”) e em seus *Parangolés* (ex.: “*Do meu sangue do meu suor esse amor viverá*” ou “*Incorporo a revolta*”).

Portanto, diante dessas *frases-poemas* de Oiticica, é preciso conceber o registro da palavra como elemento *estruturante* de sua obra, ainda que a verbalização não implique necessariamente em uma proposição fechada ou

¹⁹⁰ Paula Braga, op. Cit.

¹⁹¹ Segundo o pesquisador Frederico Oliveira Coelho, é possível destacar, dentre os *textos práticos* de Oiticica: “Poética secreta”(1964), “Auto I”(1969), sua série de contos (1969), “Londocumento” (1969), “Futesambol(ão)”(1970), “Barnibilônia” (1971), “Homage to my father”(1971), poemas como “Acqua”(1968), “Margintropicália”(1968), “Abbey Road”(1970), “Orelinha” (1970) e “Úbber Coca”(1972), hipertextos jornalístico-poéticos como “Lamber a gilete”(1972), “Leork” (1972), “Clouds in my coffee”(1973), “Bodywise” (1973), além de muitos sem título e de diversas cartas e artigos para Torquato Neto, Daniel Más, Waly Salomão, Haroldo de Campos, Carlos Vergara e Lygia Clark. Frederico Oliveira Coelho. *Hélio Oiticica – um escritor em seu labirinto*. In: **Revista Sibila: Poesia e Cultura**. Disponível em: [http://www.sibila.com.br/index.php/critica/840-helio-oiticica--um-escritor-em-seu-labirinto-\[jan.2009\]](http://www.sibila.com.br/index.php/critica/840-helio-oiticica--um-escritor-em-seu-labirinto-[jan.2009])

tautológica, como ocorre na obra de Joseph Kosuth¹⁹². Na obra de Oiticica, pelo contrário, a palavra adentra no terreno da ficção, transportando-nos, feito metáfora, a múltiplas interpretações e construindo assim, desde o interior de sua poética, um eixo para as proposições abertas de seu *programa de antiarte*.¹⁹³

Em relação a esse *programa*, é importante frisar que há, nesses arquivos, registros de um pensamento sistematizado que está em constante reformulação, num processo cíclico construído através do desejo ambivalente de “organização do delírio”¹⁹⁴. Poderíamos fazer uma analogia desse processo *construtivo* e transformador dos arquivos de Oiticica com o conceito de *rememoração*, em Walter Benjamin, abordado no primeiro capítulo desta pesquisa. Trata-se, em ambos os casos, de procedimentos de *apropriação* da tradição que constroem um grande arquivo/obra na forma de uma espiral labiríntica, em que não é possível fazer o mesmo caminho duas vezes: ela cresce continuamente.¹⁹⁵ Sobre esse “*programa in progress*”, o próprio artista tece comentários relevantes em entrevista a Ivan Cardoso:

Todo projeto que eu faço, gradativamente vai entrando numa coisa que eu chamo de “programa”. Na realidade, são programas não-programados. Eu chamo de *programas in progress*. Na realidade, tudo se transforma num programa, a longo prazo. Todas as coisas que eu faço são coisas paulatinas e a longo prazo [...].¹⁹⁶

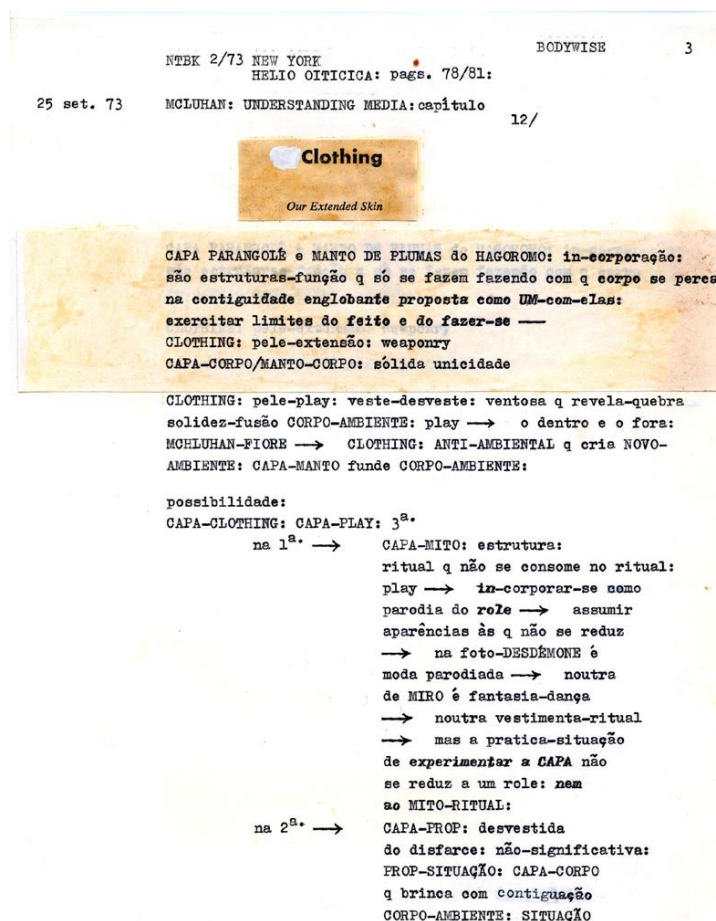
¹⁹² Ver análise da obra de Joseph Kosuth realizada no Capítulo 1 da presente pesquisa, na seção “Conceitualismo e práticas de arquivo”.

¹⁹³ Nesse sentido o uso da palavra entra em acordo com a ideia da obra de arte processual, aquela que não é acabada pelo artista, por suas proposições verbais, mas sim pelo comportamento do espectador-participante que ingressa na sua “estrutura aberta”. Nas palavras de Oiticica: “O artista não é então o que deslancha (sic) os tipos acabados, mesmo que altamente universais, mas sim propõe estruturas abertas diretamente ao comportamento, inclusive propõe propor, o que é mais importante como consequência.” Hélio Oiticica. *A obra, seu caráter objetal, o comportamento*. In: Hélio Oiticica. **Aspiro ao Grande Labirinto**. Rio de Janeiro:Rocco, 1986, p.120.

¹⁹⁴ Expressão utilizada por Haroldo de Campos em entrevista à Folha de São Paulo, 26.7.1987, p. A-55

¹⁹⁵ George Otte. *Rememoração em Walter Benjamin*. In: **Revista de Estudos de Literatura**, Belo Horizonte, v.4, p.211-223, out. 1996, p.213.

¹⁹⁶ Hélio Oiticica em entrevista a Ivan Cardoso *apud* Celso Favaretto. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: EDUSP, 2004, p.13. Aqui é possível também traçar um paralelo com a obra de Marcel Duchamp, produzida a longo prazo e extensivamente documentada em arquivos/obras pelo artista.



Ilu

stração 19: Folha datilografada da série "Newyorkaises", de Hélio Oiticica, que deu origem ao "Conglomerado". Nº do documento PHO: 0203/73. Fonte: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp_imagem.cfm?name=Normal/0203.73%20p03%20-%20493.JPG

Nos seus *Parangolés*, por exemplo, há um importante aspecto de “*organicidade*”, que implica na valorização do “*improviso*” e do “*mito*”, identificados no texto do artista *Bases Fundamentais para uma definição do Parangolé* como elementos estruturantes da obra. Afinal, o *Parangolé* pode ser desde aquele objeto apropriado, encontrado na cidade¹⁹⁷, como os objetos construídos a partir dessa “*consciência mítica*”. As suas estruturas são ultra-elásticas, ocorrendo “*entre 'percepção' e 'imaginação' produtiva (Kant)*”¹⁹⁸. É essa “*vontade de um novo mito*”, comentada por Oiticica, que aproxima o *Parangolé* da dança e o expande para o

¹⁹⁷ Esse aspectos são encontrados, segundo Oiticica, em construções populares improvisadas: “*feiras*”, “*casas de mendigos*” “*decorações populares de festas juninas*”. Hélio Oiticica, *op. Cit.*, p.68.

¹⁹⁸ *Idem, Ibidem.*

campo da psicologia, antropologia, sociologia e história.¹⁹⁹ Esse arquivo/obra *in progress*²⁰⁰ de Oiticica não era tecido apenas por monólogos autorreflexivos do artista. Pelo contrário, muitos de seus escritos partem de diálogos com outros interlocutores, a exemplo disso são as cartas trocadas com a artista e amiga Lygia Clark (1920-1988), as *Héliotapes*, ou então o projeto *Conglomerado* (iniciado pelo artista em 1970, Nova York), em que H.O. constrói "(...)um texto-montagem só de excertos de outros artistas, escritores, ensaístas, etc."²⁰¹ Esse processo de escrita do *Conglomerado* de Oiticica (Ilustração 20), que questiona a *noção de autoria*²⁰² ao apropriar-se de excertos de outros, nos remete também ao próprio método benjaminiano do também inacabado *Trabalho das Passagens*, em que o confisco de fragmentos dá origem a um pensamento *rizomático*²⁰³, onde não há um caminho único entre um ponto e outro, mas, sim, uma multiplicidade de pensamentos que atravessam o arquivo.

Além disso, há uma importante dimensão política em seus escritos. Afinal, buscando lutar contra a censura e o esquecimento, consequências do Regime Militar brasileiro, Oiticica fomentou muitos diálogos, tendo participado, entre 1964 e 1980, de importantes publicações artísticas, tais como: Revista *Navilouca*, *Pólem* e Jornal *Flor do Mal*.²⁰⁴ Não raras vezes, o artista lamentou publicamente o seu

¹⁹⁹ Vale ressaltar, no entanto, que nas experiências de Nova York, por exemplo, os *Parangolés* descolam-se da música e da necessidade da dança, para ater-se apenas à questão de comportamento.

²⁰⁰ Sobre o termo "*in progress*", vale lembrar que não deve ser interpretado como um modo de construção linear e sob a ideologia do progresso, pelo contrário, segundo Paula Braga, essa trama de escritos deve ser entendida como fios soltos que formam uma multiplicidade de pensamentos. Paula Braga, *Op. Cit.*

²⁰¹ CLARK, Lygia e OITICICA, Hélio. **Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1964-74**. Luciano Figueiredo (org.). Rio de Janeiro: UFRJS, 1998, p.219 (carta de 24/01/1972)

²⁰² Ver a discussão sobre a noção de autoria em Michel Foucault, abordada no *Capítulo 1* desta pesquisa, seção "Arquivo, documento e memória".

²⁰³ O termo "rizomático" aqui remete ao conceito elaborado por Deleuze e Guattari, em que o definem como um sistema aberto. Nas palavras dos autores: "*Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo "ser", mas o rizoma tem como tecido a conjunção "e... e... e..." Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser.*" Gilles Deleuze e Felix Guattari, **Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 1995, (Vol. 1), excerto da capa do livro.

²⁰⁴ Segundo Oiticica, em entrevista cedida a Carlos Alberto Messeder Pereira e Heloísa Buarque de Hollanda, em 1º de fevereiro de 1980 (número de Tombo: 0059/80), essas publicações tinham importância "*porque mostravam a ligação direta que havia, dos concretos de São Paulo, com essas tendências mais jovens*". (p.2, Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp_imagem.cfm?na me=Normal/0059.80%20p02%20-%2076.JPG)

descontentamento com as condições de trabalho e de vida em que se encontravam os artistas brasileiros, levantando questões pertinentes até os dias atuais, em que ainda vale parafraseá-lo dizendo: “DAS ADVERSIDADES VIVEMOS”²⁰⁵.

Diante desse contexto, cabe ainda perguntarmos: no arquivo/obra de Oiticica, seriam ética e estética uma dupla face da mesma moeda? No seu texto *Experimentar o Experimental* (1972), em que o artista define o que entende por “experimental” em sua obra, é notável a preocupação de Oiticica não apenas com o conteúdo do texto (*'o que' é dito*), mas também com a forma do texto (*o 'como' é dito*). Dessa forma, a própria grafia e a diagramação concretizavam-se em princípios éticos e estéticos que compõem o *corpus* de sua obra (nesse sentido, vale lembrar de seus diálogos intensos com os poetas concretos). Essa preocupação em teorizar a produção, mas sem considerar a forma do documento neutra, será bastante recorrente em seus arquivos. A seguir estão algumas das instruções para impressão presentes no cabeçalho do texto supracitado:

- a) manter a construção do texto como no original, isto é, sem transformar as minúsculas dos começos de parágrafos-fragmentos, pontuações, etc.; não colocar pontos onde não existirem, etc.
- b) as palavras sublinhadas devem figurar em itálico
- c) nas citações verificar que maiúsculas e pontuações aparecem como são os originais das mesmas.
- d) cada fragmento é separado do outro por um espaço maior; nos fins de página em geral acabam os fragmentos e há portanto espaço duplo entre o último e o da página seguinte, exceto da página 4 para a 5, onde a primeira linha da 5 é a conclusão do parágrafo-citação de um fragmento de JOHN CAGE.²⁰⁶ (...)

Portanto, ao observar essas instruções de impressão, é possível identificar que há uma intenção de publicação por parte do artista, e também que seus princípios éticos e estéticos estão ambos imbricados no texto. Este, por sua vez, passa a compor um *programa*, ou um conjunto de regras. Esse conjunto de normas específicas, criadas pelo artista para a apresentação do texto, permite considerarmos que, nesse contexto, a escrita passa a ser também um terreno para

²⁰⁵ Hélio Oiticica. *Esquema Geral da Nova Objetividades*. In: Hélio Oiticica, *op. Cit.*, 1986, p.98.

²⁰⁶ Hélio Oiticica. *Experimentar o Experimental* (1972). In: Paula Braga (org.). **Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica**. São Paulo: Perspectiva, 2008, (pp. 341-346), p.341.

criação, experimentação e crítica de arte de Oiticica. Ainda sobre esses documentos, o pesquisador Celso Favaretto faz uma importante observação geral:

Seus textos - teóricos, programáticos, de análise da produção artística, notas de trabalho, comentários de leitura, cartas -, ora com ambições de totalização, ora residualmente fragmentários, instalam-se como face complementar das invenções. Não são textos de que decorrem as experiências, nem simples esforço em manter a organicidade do programa, embora isto também ocorra. São, antes, expansão das proposições, marca da tônica conceitual de sua *démarche*, comum às mais sugestivas iniciativas da arte moderna e típica dos artistas comprometidos com a desestetização. Os textos integram os experimentos, manifestando-se, em alguns momentos, como experimentação de linguagem verbal. Particularmente interessante é a maneira, provavelmente pinçada de Duchamp, de intitular suas experiências. Cada posição do programa é designada por uma palavra ou expressão, que, poéticas e estranhas, indiciam o caráter da proposição e dos procedimentos envolvidos.²⁰⁷

Sendo assim, os textos de Oiticica seriam vistos pelo pesquisador Favaretto sob o ponto de vista de *extensores* da poética do artista, e não a partir do princípio de *causa e/ou efeito*, ao serem relacionados com suas experiências artísticas. Cabe ainda ressaltar que Favaretto destaca os próprios títulos das obras como definidores de conceitos-chave do programa de Hélio Oiticica. Esta preocupação com a titulação da obra vem na esteira de Marcel Duchamp e Kurt Schwitters, entre outros artistas. Nesse sentido, não se tratariam apenas de “títulos”, mas sim de *ideias de arte* definidas pelo artista em seu programa de antiarte e que, por sua vez, estruturam também a sua obra.

Esse processo pode ser analisado a partir da sua obra titulada *Parangolé*. No primeiro momento do texto *Bases fundamentais para uma definição do Parangolé*, Hélio Oiticica explica a origem do nome “Parangolé”, comparando esse ato de nomear ao procedimento de Kurt Schwitters, com a criação do conceito “Merz” e seus derivados. Posteriormente, o artista evidencia a criação de termos como “Penetráveis”, “Núcleos” e “Bólides”²⁰⁸, classificando, portanto, a sua própria produção.

²⁰⁷ Celso Favaretto, *op. Cit.*, p.17.

²⁰⁸ Hélio Oiticica. *op.cit*, 1986.

O que interessa ao artista nesse texto, segundo ele mesmo diz, é pensar a “*gênese*” da obra, não apenas a partir da observação do material a constitui, nem mesmo das analogias derivadas de sua forma: “*O que interessa aqui no momento é a intenção 'como' dessa plasmação da obra, da intenção primeira específica da mesma.*”²⁰⁹ Oiticica adentra no ramo filosófico da estética ao refletir, nesse trecho, sobre como um objeto qualquer pode tornar-se obra de arte e sobre a relação que se estabelece entre o espectador e a obra. Aqui, as diferenças entre experiência de formação da obra e sua fruição são eliminadas. Trata-se de uma experiência artística múltipla, posto que se desdobra em muitas direções.

Essa multiplicidade dos escritos de Oiticica, ao ser sistematizada, passa a integrar um grande esquema conceitual que, portanto, gera o seu *arquivo/obra*, em que é possível mapear conceitualmente o próprio entendimento de arte de Oiticica, embora este esteja em constante reformulação.²¹⁰ Nesse sentido, esses documentos escritos formam um *corpus* que encontra correspondência na noção de *arquivo* já colocada por Michel Foucault, em *Arqueologias do Saber*, obra analisada no primeiro capítulo da presente pesquisa, ou seja: trata-se do lugar onde são construídas as regras discursivas. No caso de Oiticica, é nesse grande arquivo que o artista constrói a sua plataforma de arte, preocupando-se não apenas com o futuro de sua obra nos discursos da história da arte, mas também com a sua permanente reinvenção, aproximando-se, neste ponto, do que Benjamin denominaria *rememoração*. Trata-se de um arquivo/proposição/aberta, da qual, dos lampejos do passado, surgem novas constelações, num processo contínuo de construção/desconstrução que atinge também o seu receptor.

Portanto, esses documentos tornam-se uma fonte imprescindível para o entendimento mais amplo – de cunho também filosófico – que impulsiona sua obra. Ainda sobre esse aspecto, segundo Luciano Figueiredo²¹¹, vale lembrar que o artista “*guardava trabalhos não como vaidade ou fetiche, porém, como parte do plano*

²⁰⁹ Hélio Oiticica, *op. Cit.*, p.66

²¹⁰ Esse mapeamento conceitual, rastreando as influências teóricas de Oiticica é realizado pela pesquisadora Paula Braga em sua tese de doutorado. Cf. Paula Braga. **A Trama da terra que treme: multiplicidade em Hélio Oiticica**. São Paulo: Tese de doutorado apresentada ao Programa de pós-Graduação em Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2007.

²¹¹[Catálogo] Luciano Figueiredo (org). **Hélio Oiticica: Obra e Estratégia**. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2002, 80p.

ideológico que elaborou, e tudo que escreveu, é portanto, integrante do corpus de sua obra. Seu arquivo é inseparável dela e prova-se sempre imprescindível para montagem de suas exposições e publicações sobre sua obra.”

Mas nem só de intelectualização é feita a obra de Oiticica: nela também o *corpo*²¹² tem um papel fundamental. Ainda que H.O. teorizasse constantemente sobre a sua produção, registrando proposições que aglutinavam “o *plástico, o verbal, o musical*”²¹³ nesse arquivo/obra (que resulta no *Programa de Antiarte Ambiental*), o artista nunca abdicou da experiência de embate direto com a obra de arte, ou seja, da presença do corpo para a realização de suas proposições. Assim, Oiticica sobrepunha, frequentemente, o valor da experiência sensorial, ou da “*vivência*”²¹⁴, ao aspecto intelectualizado da contemplação puramente visual da obra de arte, tão presente na crítica formalista.

Nesse sentido, o artista procurou, desde o começo de sua produção, desdobrar, de modo inovador, os princípios estruturantes de sua obra, mesmo quando lidava com questões de ordem das linguagens específicas da arte, tal como a pintura. Como exemplo disso, está o modo com que o artista utilizou a cor, que nasce no plano pictórico, mas em seguida caminha em direções múltiplas, incorporando o objeto, o corpo individual e o coletivo e também a arquitetura. Também é imprescindível entender o comportamento do público *participante* como fundamento da obra do artista, e não apenas como um novo suporte. Nesse sentido, é por meio de suas proposições verbais, que Oiticica permite o questionamento do papel do artista e do público na formação da obra, concebendo o artista, por sua vez, não como criador exclusivo da obra, mas, sim, como seu *motivador*. Celso Favaretto, ao abordar a latência do conceito de “*objeto*” e de “*constutivo*”, no

²¹² Esse “corpo”, que perpassa o individual e o coletivo, constitui-se numa caminhada de reestruturação do conceito de obra pelos artistas brasileiros. Põe em questão o objeto acabado, alicerçando-se na descrença neoconcretista no quadro de cavalete e em seu direcionamento à “*arte ambiental*”, fortemente influenciada pela fenomenologia de Merleau-Ponty, o que se evidencia desde a *Teoria do Não-Objeto* de Ferreira Gullar. É essa “*magia do objeto*” que, para Oiticica, constrói o imaginário artístico brasileiro de veias construtivas.

²¹³ Celso Favaretto, *op. Cit.*, p.16.

²¹⁴ Hélio Oiticica usa o termo “*vivência*” de um modo particular e distinto de Walter Benjamin, para quem a “*vivência*” correspondia ao “*choque*”, enquanto que a “*experiência autêntica*” seria o processo pelo qual o homem conectaria presente e passado, a fim de produzir significação ao vivido. Walter Benjamin, *Sobre alguns temas em Baudelaire*. In: **Textos escolhidos: Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas**. São Paulo: Abril Cultural, 1983, pp.29-74.

Programa de antiarte ambiental de Oiticica, evidencia esses mesmos desdobramentos das estruturas elementares já abordados acima:

Nessa procura de uma fundação objetiva, de um novo espaço e um novo tempo na obra no espaço ambiental, almeja esse sentido construtivo do *Parangolé* a uma 'arte ambiental' por excelência, que poderia ou não chegar a uma arquitetura característica. Há como uma hierarquia de ordens na plasmação experimental de *Núcleos*, *Penetráveis* e *Bólides*, todas elas, porém, dirigidas para essa criação de um mundo ambiental onde essa estrutura da obra se desenvolva e teça a sua trama original. A participação do espectador é também aqui característica em relação ao que hoje existe na arte geral: uma 'participação ambiental' por excelência.²¹⁵

Produzindo uma arte questionadora, experimental e de caráter transformador, Oiticica estabelecia, juntamente com outros artistas experimentais, tais como Lygia Clark e Lygia Pape, um propósito de arte/política, através de um programa que uniria “*construção*” e “*desestetização*”, sob o ímpeto da transformação social tão debatida na década de 1960.²¹⁶ Há, com os “*vanguardeiros*”²¹⁷ desse período, um forte abalo das estruturas em que se fundamentava a obra de arte. Segundo Mário Pedrosa²¹⁸, “*os valores propriamente plásticos tendem a ser absorvidos na plasticidade das estruturas perceptivas e situacionais*”, em que a atitude ético-política de inconformismo, o gesto e a ação coletiva dão forma à experiência e à crítica cultural. Ele, por quem Oiticica tinha profunda admiração, aponta ainda que a vanguarda vinculada à *Nova Objetividade* é o marco inicial da arte pós-moderna no Brasil.²¹⁹

²¹⁵ Celso Favaretto, *op. Cit.*.

²¹⁶ *Idem, Ibidem*, p.18.

²¹⁷ O termo “vanguardeiros” foi retirado de um texto do artista Décio Pignatari, em que ele associa as táticas da vanguarda brasileira às características da guerrilha. Segundo Pignatari, “*Na guerrilha, tudo é vanguarda e todos os guerrilheiros são vanguardeiros.*” Décio Pignatari. *Teoria da guerrilha artística*. In: **Contracomunicação**. São Paulo: ed. Perspectiva, 1971, pp. 157-166 (publicada originalmente no jornal *Correio da Manhã*, São Paulo, 4/junho/67), p. 159.

²¹⁸ Mário Pedrosa. *Arte ambiental, arte pós-moderna*, Hélio Oiticica (1966). In: Glória Ferreira (org). **Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas**. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, (pp.143-146), p.143.

²¹⁹ Ainda sobre essa passagem da arte moderna para a contemporânea, Celso Favaretto comenta, ao comparar o neoconcretismo à Nova Objetividade: “*Particularmente, na produção artística brasileira dos anos 50 e dos 60, a experimentação de Oiticica distingue-se, pela maneira como elabora as propostas concreta e neoconcreta, a passagem pelo 'problema do objeto' e pelas proposições comportamentais.*” Cf. Celso Favaretto, *op. Cit.*, p.34.

O fio condutor da produção dos artistas “*vanguardeiros*” era o conceito de “*participação do espectador*”, que poderia dar-se em níveis “*sensoriais e semânticos*”²²⁰. O artista criaria assim uma “*proposição criativa vivencial*” e não apenas uma obra de arte. Tratar-se-ia antes de uma “*antiarte*”, na medida em que se descentralizaria a arte das mãos do artista, que seria apenas um motivador da proposição. Frederico Gomes no texto *A genealogia do (não artista)* relaciona o termo “*antiarte*” ao caráter de dissolução das barreiras entre artista e público, situando o artista como uma espécie de “*não-artista*”.²²¹ Essa caminhada de reestruturação do conceito de obra pelos artistas brasileiros deve-se a uma nova “*fundação do objeto*”, alicerçada na descrença neoconcretista²²², no quadro de cavalete e em seu encaminhamento à “*arte ambiental*”, fortemente influenciada pela fenomenologia de Merleau-Ponty, o que se evidencia desde a *Teoria do Não-Objeto*²²³, de Ferreira Gullar. É essa “*magia do objeto*” que, para Oiticica, constrói o imaginário artístico brasileiro de veias construtivas. A experimentação de Hélio Oiticica, portanto, teria se desenvolvido da pintura dos *Núcleos* em direção à estrutura-cor que se desdobra no espaço da arquitetura, do corpo e da memória, num presente contínuo, ou *work-in-progress*, como preferia o artista.

Em entrevista a Ivan Cardoso (1979), Hélio Oiticica sintetiza o caminho de desenvolvimento de sua obra desde o neoconcretismo à Nova Objetividade:

Eu procurava instaurar significados, que depois fui abolindo. Havia uma certa influência de Merleau-Ponty e das teorias de Ferreira Gullar na evolução de Lygia Clark, por exemplo (...). Para mim, foi uma abolição cada vez maior de estruturas de significados até eu chegar ao que considero a invenção pura. 'Penetráveis', 'Núcleos', 'Bólides' e 'Parangolés' foram o caminho para a descoberta do que eu chamo de 'estado de invenção'. Daí é impossível haver diluição. Não se trata de ficar nas idéias. Não existe idéia separada do objeto, nunca existiu, o que existe é a invenção. Não há mais possibilidade

²²⁰ Esses conceitos foram aprofundados por Hélio Oiticica no texto *Esquema da Nova Objetividade*. In: **Aspiro ao Grande Labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, pp. 84-90.

²²¹ Frederico Gomes. *A genealogia do (não artista)*. In: Glória Ferreira (org). **Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas**. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, (pp.169-172), p.170.

²²² Termo que refere-se ao neoconcretismo (RJ), que pregava “*uma arte não representativa, não metafórica*”, segundo Ronaldo Brito. O *Manifesto Neoconcreto* (1959) defendia, a partir do humanismo, a idéia da arte como instrumento de transformação social, mas com base na fenomenologia de Merleau-Ponty. Ronaldo Brito. **Neoconcretismo: Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro**. Rio de Janeiro: Funarte/INAP, 1985, p.13.

²²³ A Teoria do Não-Objeto está publicada em: Alvarado, D./Peccinini de Alvarado, Daisy. **Objeto na Arte: Brasil anos 60**. 1.ed. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado, 1978.

de existir estilo, ou a possibilidade de existir uma forma de expressão unilateral como a pintura, a escultura departamentalizada. Só existe o grande mundo da invenção."²²⁴

²²⁴ Hélio Oiticica em entrevista a Ivan Cardoso (1979) *apud* Celso Favaretto, *op. Cit.*, p.47.

2.2.2 Sacudamos a poeira das palavras por uma redefinição do Parangolé²²⁵

Ele vagava no morro o ano inteiro, conhecia as quebradas como a palma da mão. Barracos, biroscas e bocas. Incorporando o modo sinuoso e abrupto, barra pesada e festa, clima de cidade pequena onde todos sacam todos. Entretecendo amizades e laços. Então ali era realizada uma atitude inaugural de imersão. Comparável à mudança de casa de uma árvore ou à mudança de pele de uma cascavel.²²⁶



Ilustração 20: Performance com Parangolés na Tate Gallery. Fonte: www.heliooitica.com.br

²²⁵ Título adaptado a partir do texto *Bases Fundamentais para definição do Parangolé* e da poesia de Blanchot de Hélio Oiticica, publicado em Hélio Oiticica, *op. Cit.*, 1986, pp. 65-69.

²²⁶ Cf. Wally Salomão. **Hélio Oiticica - qual é o parangolé?** Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996, p.81.

Neste grande “*mundo da invenção*”, de Hélio Oiticica, foram criados *Metaesquemas, Núcleos, Bólides, Penetráveis, Parangolés*, que, ao lado das reflexões diárias documentadas em seus cadernos de notas, dos materiais recortados de jornal (como a Coleção de suplementos do Jornal do Brasil), de coleções de fotografias, de filmes, de gravações de áudio, da produção de cartas e index-cards (que continham, por sua vez, anotações concisas realizadas em trajetos de ônibus), e tantos outros documentos, compõem um grande arquivo/obra, ou, segundo o artista, um programa *in progress*. É, portanto, a partir desse conjunto complexo composto de ambigüidades entre “*obra e estratégia*”²²⁷, experimentação e conceituação, ações efêmeras e documentos resguardados, rebeldia e método, que abordamos a obra desse artista hoje.

Se no ano de 1965²²⁸, na exposição *Opinião 65*, ocorrida no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Oiticica gerou polêmica ao ser proibido de desfilar nas dependências do museu, junto aos passistas da Mangueira, com seus *Parangolés*²²⁹. Hoje a polêmica, ou o desafio, é de outra ordem. No incêndio ocorrido no final do ano de 2009, e que atingiu parte significativa do acervo da família de Oiticica, em que estava resguardada a maioria de suas obras, uma parte considerável de sua produção sucumbiu às chamas. No entanto, com a apresentação dessa catástrofe, não pretendemos aqui aprofundarmo-nos nas discussões sobre o problema da guarda das obras de arte no Brasil, tampouco no problema do descaso do governo brasileiro diante dos arquivos que resguardam o nosso patrimônio cultural, embora reconheçamos que essas sejam discussões

²²⁷ A expressão refere-se à mostra *Hélio Oiticica: Obra e Estratégia*, que contou com a curadoria de Luciano Figueiredo, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, entre abril e junho de 2002. [Catálogo] Luciano Figueiredo (org). **Hélio Oiticica: Obra e Estratégia**. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2002, 80p.

²²⁸ Nesse mesmo ano de '65, há um importante acontecimento para a carreira de Oiticica: o artista conhece o crítico inglês Guy Brett, em visita à VIII Bienal de São Paulo, quem facilitará sua entrada no circuito artístico da Inglaterra, o que alavancou o seu reconhecimento internacional.

²²⁹ Hélio Oitica descreve e teoriza sobre os seus *Parangolés* no texto *Bases fundamentais para uma definição do “Parangolé”* (1964). No texto, o artista relata que o nome “parangolé” surgiu de uma cena marcante em uma rua da Zona Norte do Rio de Janeiro em que, ao avistar um mendigo com materiais precários em mãos improvisando uma construção, o artista lê a palavra “parangolé” na juta amarrada à construção. Esta então passa a denominar parte de sua produção. Hélio Oiticica. **Aspiro ao grande labirinto/Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, pp. 65-69.

relevantes, sobretudo, quando isso ocorre durante o cinquentenário do *Manifesto Neoconcreto* (1959) e da sua primeira exposição.

O que pretendemos nesta seção, portanto, é levantar algumas questões pertinentes à nossa temática de pesquisa (centrada na análise dos escritos de artista sistematizados em arquivos/obras que reconfiguram os estatutos de arte e documento, principalmente a partir dos anos 1960) e possibilitar a atualização de alguns princípios duchampianos, aqui já tratados no primeiro capítulo, ao pôr em xeque os limites entre obra e documento. Desse modo, vão sendo problematizadas, a partir da análise desta lastimável desintegração objetual do acervo de Oiticica, as relações entre experiência artística e a sua documentação, a desmaterialização do objeto e a produção de novos fetiches, bem como analisadas as relações de reversibilidade da hierarquia entre cópia e original, diante da ausência do objeto único (original).

Trazendo essas questões ao caso específico da perda real de grande parte do acervo de Hélio Oiticica, que se constitui a partir do estreitamento das relações entre arte, vida e memória, é possível observar, em primeiro lugar, importantes mudanças nas relações entre obra e documento. Nesse caso, passa a haver uma valorização estética dos projetos artísticos, dos documentos escritos e das fotografias digitalizadas do artista, que, desse modo, atuariam como único meio de sobrevivência desmaterializada da obra do artista, enquanto essa perda material do objeto artístico não pode ser recuperada. Segundo o irmão César Oiticica, seria possível reconstruir os *Penetráveis*, já que eles perpetuam-se enquanto projeto, mas os *Parangolés*, absolutamente queimados no incêndio, são irrecuperáveis, pois “*seriam necessários os originais para servirem de modelos*”. Ele complementa: “*outras obras, como 'Relevos' e 'Bilaterais', podem ganhar réplicas com fins didáticos*”.²³⁰ Segundo a estimativa publicada no jornal *O Globo*, 90% da obra de Hélio Oiticica teria sido destruída.

Afinal, se os escritos do artista já eram vistos pela crítica como parte estruturante da obra de Oiticica, diante da queima total dos *Parangolés* (recebidos também como objetos de fetiche e valorizados como obra original, ainda que Hélio Oiticica em vida primasse pela “*vivência*” da obra e não pelos objetos resultantes em

²³⁰ César Oiticica em entrevista a Eduardo Fradkin e Flávia Lima, no Jornal *O Globo*, em matéria publicada em 18 de outubro de 2009.

si), o que muda em relação ao valor simbólico desses documentos?

Qual o lugar da obra de Hélio Oiticica hoje? Será que ela está nos textos digitalizados do artista? Ou será que estaria nos seus esboços e manuscritos? Será que a *aura* perdida do objeto único estaria relocando-se em direção aos documentos passíveis de reprodução em série?²³¹ Se considerarmos os *Parangolés* como experiências localizadas no tempo-espaço da própria vida e atuação do artista, não deveríamos reconhecer que eles teriam tido sempre algo de irrecuperável, uma dimensão documental? Nesse sentido, será que há tempos não andaríamos com os olhos vendados para essa constante perda do *Parangolé*, deslumbrados pelas réplicas expostas, ou pela “luz” emanada do objeto único disposto nas vitrines do museu, ou ainda pela instigante procura do objeto resguardado no acervo escondido do artista? Afinal, depois que a experiência original de gênese da obra acaba, onde devemos procurá-la?²³²

Supondo que os *Parangolés* enquanto objetos originais ainda existissem, até que ponto seria possível reviver a experiência ao vestir esses originais ou mesmo as suas réplicas expostas em um museu? Não estaríamos diante de um emblema proposto pelo próprio artista? Emblema este que levanta o aspecto crítico que emana da poética de Oiticica, que se considerava, enquanto artista, como um proponente de “*vivências*”, e não um mero produtor de objetos.

Nesse sentido, vale lembrar ainda das reflexões de Teixeira Coelho sobre a natureza efêmera inerente a qualquer experiência estética. Afinal, ao colocarmos-nos diante da mesma obra, em momentos diferentes, podemos ter sensações absolutamente distintas.²³³ Sendo assim, a obra de arte, enquanto “*vivência*”, para usar os termos de Oiticica, não estaria em constante transformação? Se reconhecermos essa fugacidade das experiências, torna-se possível perguntar: “*Por que não se reconhece a fugacidade da experiência estética e se insiste em atribuir à*

²³¹ Sobre o conceito de “aura”, ver *Capítulo 1*, seção “Arquivo, documento e memória”, em que é abordado o conceito de aura em Walter Benjamin.

²³² Problemas semelhantes são levantados pela obra “Resposta”, de Cildo Meireles, abordada no *Capítulo 1*, seção “Conceitualismo e práticas de arquivo”.

²³³ Teixeira Coelho. Paper intitulado **Fragments (Fora de Ordem) sobre a Duração na Arte Contemporânea e na Idéia de Arte**, apresentado no Congresso “Conservar para Não Restaurar”, realizado pelo Itaú Cultural em São Paulo, de 28 a 31 de agosto de 2000. Texto na íntegra disponível em: http://www.itaucultural.org.br/conservar_ nao_restaurar/papers/Fragments_TextoTeixeiraCoelho.doc.

*obra de arte, em assegurar para a arte, uma permanência que poucas outras coisas na vida têm?*²³⁴ Cabe ressaltar aqui que, entre os anos de 1960/70, partindo de perguntas de mesma ordem e levantando também uma crítica ao conceito de *objeto artístico*, muitos artistas buscaram fundir arte e vida por meio da produção das chamadas formas *desmaterializadas*²³⁵ de arte.

Questionamentos semelhantes tiveram lugar também nas reflexões de Adolfo Montejo Navas, em texto publicado no portal Canal Contemporâneo, em 2009, e que Navas trata desse fluxo entre “aura” e “desaura”, diante da queima das obras de Oiticica:

Uma dura ironia. Como se estivesse revendo as suas auras e des-auras, a obra de Hélio Oiticica – sua experimentação fenomenológica e semântica, sua insubordinável postura – deve agora viver ainda mais de seu imaginário crítico, conceitual, no exemplo e magnetismo de suas ideias, e, talvez, de uma recuperação museográfica em sintonia, a altura do que se possa fazer (recuperar e/ou reconstruir), para não cair completamente na identidade exclusiva do objeto carimbado/tocado pelo artista, e na melancólica *débâcle* de um destino opaco. Não seria cabível esta empreitada rigorosa, curativa para honrar ao futuro? Se há um determinado horizonte museográfico que foi queimado no Jardim Botânico, caberia possibilitar outro? (...) Em alguns casos, se perderia a aura do objeto ou da peça real originária, mas a sua des-aura não revitalizaria a poética? Numa poética que é multissensorial (*sic*), mas alinhada no pensamento mais conceitual, reflexivo, até imaterial, caberia recompor esta concreção com uma abstração, com uma recuperação espiritual?²³⁶

Após todas essas reflexões, é importante perguntarmos: até onde podemos recuperar a obra de um artista? Embora tenhamos já admitido a efemeridade da experiência estética, cabe ainda lançarmos inúmeras perguntas a respeito dos *Parangolés* de Oiticica. Aliás, qual seria a melhor maneira de fruí-los atualmente? Parece que poucas opções nos restaram além de observar os seus escritos e as suas fotografias, os documentos digitalizados. Então, seria mais adequado recorrermos às proposições verbais do artista ou às imagens fotográficas dos

²³⁴ *Idem, Ibidem.*

²³⁵ Termo cunhado por Lucy Lippard, *op Cit.*

²³⁶ Adolfo Montejo Navas. **Auras e Desauras de Hélio Oiticica**, Rio de Janeiro, 21/22 de outubro de 2009. Disponível em:

<http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/002591.html>. Acesso em: Jan.2010.

Parangolés? Afinal, como será que Hélio Oiticica via essa relação dos documentos frente à efemeridade das proposições artísticas? Não seriam as próprias vestes do *Parangolé* um documento da ação artística?

Visando obter algumas respostas, ou ao menos desdobrar os questionamentos já levantados, talvez seja necessário retomarmos eles mesmos: os documentos escritos desse artista.

No texto de sua autoria *A obra, seu caráter objetal, o comportamento*²³⁷, Oiticica analisa essa dimensão documental na obra de Mondrian, ao escrever:

Talvez não tenha Mondrian deixado nenhuma específica instrução quanto a isso; mas, quando vemos as fotos de seu ateliê em Nova Iorque, com a ambientação que criara para a condição, para o nascimento de cada obra sua, vemos que estas 'viviam' muito mais ali, antes de entrarem no consumo 'cultura-comércio' em que se transformaram posteriormente, guardadas delicadamente atrás de grossos vidros em salas atapetadas etc. Por que então, para sermos fiéis ao pensamento do artista, não se reconstituem os seus ambientes pelas fotos? Seria mais lógico, mas menos rentáveis talvez.

Se o ambiente fechado de Mondrian poderia ser, segundo o artista, reconstruído em um museu, por outro lado, as “*proposições de uma arte-totalidade*”, das quais também resultam os seus trabalhos, tornar-se-iam totalmente inadequadas ao ambiente de “*museus ou galerias – cultura e consumo*”.²³⁸ Nesse sentido, o artista vê essas proposições abertas partirem de uma atitude irreduzível, cuja perda seria consequência dessa mesma irreduzibilidade crítica das experiências artísticas ao negarem o enquadramento nos “*ambientes brancos*” do museu²³⁹. Para tanto, o artista “*propõe propor*”²⁴⁰. Nesse sentido, caberia perguntarmo-nos: as suas proposições verbais poderiam ser concebidas como uma espécie de núcleo gerador de sua obra? Ou ainda: seriam as suas fotografias, ordenadas em arquivo, também uma espécie de proposição? Nesse sentido, vale lembrar novamente aquilo

²³⁷ Hélio Oiticica, *op. Cit.*, 1986, p.118.

²³⁸ Hélio Oiticica, *op. Cit.* Vale ressaltar ainda que o artista lia os textos de Guy Debord e a referência à “sociedade do espetáculo” aparece com recorrência em seus escritos (sendo que o conceito de “espetáculo” já foi abordado em nota de rodapé, na seção “Conceitualismo e as práticas de arquivo” desta pesquisa).

²³⁹ *Idem, Ibidem*, p.19.

²⁴⁰ *Idem, Ibidem*, p.120.

que nos diz Celso Favaretto, ao considerar os escritos de Oiticica mais como “*extensores*” de sua poética, e não como uma espécie de “*causa*” e/ou “*efeito*” desta.²⁴¹

Ainda ao analisar o seu projeto *Conglomerado*, Oiticica questiona, em uma carta de 1973, a relação de seus documentos escritos com a experiência proporcionada durante a *vivência* de sua obra. Sobre esse arquivo em questão (uma coleção de documentos escritos compostos por trechos extraídos de outros pensadores, algumas reflexões próprias que transitam entre teoria, crítica e criação, e também por imagens) o artista comenta:

[...] um tipo de experiência q se coloca nos limites de um tipo de produção positiva e de negação de produção: q não quer ser obra mas q quer manifestar-se no tempo e no espaço e q por isso mesmo é contradição e limite: um tempo parado de experimentalidade pura: quero q esses documentos sejam como q uma justaposição de experiências diversas desde as q são positivas (como sentido de produção), as q são limite, e as q são negativas (como produção de obra): cheguei à conclusão q experimentalidade como atividade (q seria a única lícita e de ter razão de ser, já que 'arte' de produção de obras faliu) pode ser tão experimental numa como noutra dessas três condições.²⁴²

Segundo o artista, então, o arquivo *Conglomerado* não substituiria as experiências proporcionadas por sua obra. Ele apenas justapõe mais uma camada de “experimentalidade” a outras pré-existentes, podendo proporcionar outros tipos de experiências (que podem ser “*negativas*”, “*limites*” e “*positivas*”). Nesse sentido, Hélio Oiticica nega que o texto possa substituir totalmente a obra. Ainda assim, esses documentos, ao colocarem em questão a própria noção de tempo e do contexto em que se inserem no interior de sua produção, permitem que a autonomia plena do objeto artístico seja, uma vez mais, posta em xeque em sua obra.

Esse paradoxo cultural de preservação (ou seja, o ímpeto de perenizar o transitório) que emerge da nossa reflexão sobre a obra de Oiticica, marca profundamente a produção artística contemporânea. Com a pluralidade dos

²⁴¹ Celso Favaretto, *op. Cit.*

²⁴² Trecho da carta de Hélio Oiticica a Neville d’Almeida “Neville meu amor – NEW YORK”, de 21 de julho de 1973. Número de Tombo: **0291/73**

processos artísticos e a emergência do valor simbólico do *efêmero* na arte, a nossa atenção, enquanto espectadores, passa a recair sobre a documentação das experiências artísticas, limitadas a um espaço-tempo específico. Nesse sentido, a fruição estética do espectador acaba, muitas vezes, sendo deslocada aos arquivos e ocorrendo também no âmbito da história da arte. A obra, enquanto ação, passa a ser mediada por esses documentos que, na ausência do objeto artístico, assumem o valor simbólico de obra (ocorre algo semelhante com as peças de teatro, ou com a música, por exemplo). Nestas lacunas deixadas pelo objeto ausente deve-se reivindicar do espectador certa postura *anacrônica* diante da história (no sentido que nos coloca Didi-Huberman, ao considerar a memória não como uma instância que retém, mas que perde, e que, por isso mesmo, alavanca o nosso desejo interpretativo)²⁴³. Durante esse processo de interpretação, em que somos cercados por mediações discursivas e institucionais, tanto da parte do artista (ao produzir seus escritos e organizar seus documentos) quanto do museu (ao expor a sua obra, por exemplo)²⁴⁴, faz-se necessário mantermos um distanciamento cauteloso e crítico que nos possibilite ainda experimentar a pergunta: qual o lugar da obra de arte de Oiticica? Ou ainda, qual o lugar da arte?

Posto isso, vale lembrar que depois de todas as transformações de paradigmas impulsionadas pelas manifestações dos anos 1960/70, hoje reconhecidas como marco da arte contemporânea, não podemos mais, enquanto fruidores da arte contemporânea, considerarmo-nos apenas *contempladores* da obra de arte, submergindo, inconscientemente, no espetáculo proporcionado pela obra/consumo, que, com frequência, atinge os nossos grandes eventos culturais e museus, e contra o qual já Oiticica relutava. Pelo contrário, a experiência de fruição deve ser de ordem antropológica, o mergulho deve ser no corpo. Nesse sentido, deveríamos seguir reportando-nos à posição de *participantes* diante da obra de H.O., arriscando tatear essas proposições artísticas lançadas pelo artista, mas sem esquecermos o lugar de onde se fala e lembrando que permanecemos, inevitavelmente, com nossos corpos e almas ancorados no presente. Eu mesma vim

²⁴³ Georges Didi-Huberman. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

²⁴⁴ Sobre as mediações institucionais da crítica de arte ver: Mônica Zielinsky. *A arte e sua mediação na cultura contemporânea*. In: Glória Ferreira (org). **Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas**. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, pp.21-26.

a retomar os *Parangolés* por meio da mediação dos documentos.

Portanto, faz-se necessário hoje, diante da perda de parte desse arquivo/obra de Oiticica, recolocarmos a pergunta: onde estaria a obra de H.O.? Seria possível revivê-la? Ou seria melhor falar em retomá-la? Relembramos aqui as palavras do próprio artista, ao reivindicar o experimental para a arte, escrevendo: "o experimental pode retomar nunca reviver."²⁴⁵ Toda grande obra que perdure está, paradoxalmente, perdendo-se a cada interpretação. Sendo assim, não seria possível *reviver* a obra de Oiticica, mas apenas *retomá-la*. Os arquivos da cultura, a cada retomada, sob um novo olhar e um novo contexto interpretativo, vão sendo transformados. Esse processo da memória, que implica também em esquecimento, exige-nos decisões, nem sempre conscientes, da ordem da estética, da ética e ainda da política. Infelizmente, hoje, imersos nas dificuldades de sobrevivência no contexto cultural brasileiro, restam-nos menos elementos para manter vivo o arquivo/obra de Oiticica. Não nos resta outra alternativa senão sacudir a poeira das palavras e criarmos juntos novas bases para redefinição de seu *Parangolé*.

Nas palavras de Hélio Oiticica, é preciso reinventar o tempo:

Tudo está relacionado com o passado e não está, é claro, inclusive o presente e o futuro; mas, e se lhe disser que não sinto essa relação entre passado-presente-futuro? Então tudo se borra e desaparece, porque quando se vive o *crelazer*, isso não existe; a grande descoberta do mundo atual seria o viver em absoluto, sem a relação velha de tempo cronológico, que é repressiva e cruel.²⁴⁶

²⁴⁵ Hélio Oiticica. **Experimental o Experimental** (1972). In: Paula Braga, *op. Cit.*, 2008, p.345.

²⁴⁶ Hélio Oiticica. **A Criação Plástica em Questão: Respostas**. Manuscrito disponível no Arquivo HO (AHO 0159.68) e no Programa HO (PHO 0159.68).

2.3. Série Documento Areal: desdobramentos documentais de experiências artísticas contemporâneas

Na obra literária *A Náusea*, de Jean-Paul Sartre, há uma passagem em que o personagem Antoine Roquentin tece comentários sobre o ato de narrar, afirmando que ele seria um meio de se manter o espírito da aventura, fazendo o narrador adentrar também no terreno da ficção, a partir das vivências cotidianas.

Para que o mais banal dos acontecimentos se torne uma aventura, é preciso e basta que nos ponhamos a narrá-lo. É isso que ilude as pessoas: um homem é sempre um narrador de histórias, vive rodeado pelas suas histórias e pelas histórias de outrem, vê tudo o que lhe acontece através delas; e procura viver sua vida como se a narrasse.²⁴⁷

É com esse espírito da aventura da narração que os artistas Karin Lambrecht, Maria Helena Bernardes, André Severo, Elaine Tedesco, Hélio Ferverza e Marcelo Coutinho lançaram-se, cada um a seu modo, na realização da Série *Documento Areal*.

Em entrevista²⁴⁸, a artista Maria Helena Bernardes relata que o *Documento Areal* surgiu da necessidade de compartilhamento de experiências artísticas que ocorriam durante viagens e que dificilmente entrariam no circuito de exposições vigente. Também o trabalho *Registros de Sangue*, de Karin Lambrecht, na época em que surgiu o Projeto Areal – do qual resulta a Série Documento Areal –, encontrava dificuldades de circular nas instituições. Então, para viabilizar esses projetos, Maria Helena e André Severo conceberam primeiramente um catálogo da *Série Registros de Sangue*, de Karin Lambrecht, que veio a se transformar em livro - *Eu e você - Documento Areal 1*, o que, segundo Maria Helena, ampliou sua circulação para além das instituições artísticas e também marcou o início (era o Doc. nº 1) de um

²⁴⁷ Jean-Paul Sartre. **A Náusea**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p.66.

²⁴⁸ Ver entrevista na íntegra nos Anexos.

projeto que instigava uma série. Por meio da aprovação do *Projeto Areal* e da *Série Documento Areal* no “Programa de Artes Visuais da Petrobrás”, tornou-se possível editar mais quatro volumes, em que participaram a própria Maria Helena Bernardes, Hélio Fervenza, Elaine Tedesco e André Severo. Atualmente, o projeto se autofinancia, sendo que o que é arrecadado com as vendas dos exemplares possibilita novas edições, como foi o caso do *Documento Areal 6*, organizado pelo artista Marcelo Coutinho, cujo texto é do tradutor e poeta Tomé Cravan.

O conceito de arquivo estrutura todos os livros da série, não em nível de temática, mas, sim, enquanto sistematização e modo de apresentação dos documentos. Cabe ressaltar ainda que o processo de *rememoração* benjaminiana, que une criação e crítica, confiscando do passado elementos para construção da memória, está presente em todas as publicações.

O *Documento Areal 1- Eu e você*, de Karin Lambrecht, pode ser analisado do ponto de vista mais tradicional do arquivo: um agrupamento de documentos indiciais. No entanto, trata-se de uma espécie de arquivo do arquivo, com o armazenamento de documentos de uma pintura/documento. No livro, a artista registra a sua experiência de impressão em papel do sangue provindo dos órgãos de um carneiro abatido para consumo doméstico de carne, na zona rural de Bagé (RS). As impressões foram realizadas durante o abate do animal e configuram-se na união entre a experiência pictórica e o ritual da morte. Os desdobramentos de tal experiência configuram-se em desenhos/pinturas que, quando expostos ao lado das fotografias, remetem-nos à pintura enquanto ação, enquanto cor elementar provinda de pigmentos orgânicos, e também enquanto documento, ao carregar os resíduos de um corpo morto.

No seu arquivo/obra, a artista opta por ausentar-se da palavra, mas não da narrativa. Imagens do abate abrem o livro, contextualizando as impressões em papel que resultam da experiência. A partir de então, são intercalados textos que apresentam o projeto, fazem uma apreciação crítica do trabalho e testemunham a experiência. O livro, portanto, abre-se ao diálogo de outros, mas sob o aspecto de documento-testemunho. Por meio da sequência escolhida e da forma de apresentação das imagens, o caráter indicial sobrepuja o aspecto ficcional da narrativa. No entanto, há espaços para um jogo de cena durante os retratos fotográficos, em que as mãos retratadas em poses dirigidas pela artista dão vigor à

experiência e a colocam sobre outra perspectiva, a de quem iria desdobrar a criação ao suporte fotográfico sequencial, gerando situações projetadas especificamente para o livro.

O *Documento Areal 4 – Sobreposições Imprecisas*, de Elaine Tedesco, assemelha-se, em sua estrutura, a um catálogo convencional, assim como o livro *Eu e você*, de Karin Lambrecht. A artista escreve um relato descritivo inicial que abre o início do percurso pela narrativa fotográfica que vem na sequência do livro. São intercaladas apreciações críticas entre as imagens apresentadas. A narrativa é visual, mas os lugares fotografados não são absolutamente visíveis. Há sempre uma penumbra, uma indefinição nas imagens de Elaine. Há lugares dentro de lugares, que se efetivam por meio de projeções de slides lançadas sobre o real e depois refotografadas. O arquivo/obra de Elaine, ao rearranjar em sequência as imagens, abre-se como uma nova possibilidade de percepção das imagens, cujo percurso pode ser modificado pelo espectador/leitor.

O *Documento Areal 3 – O + é deserto*, de Hélio Ferverza, assemelha-se, em muitos procedimentos, ao arquivo/obra “Conglomerado”. Não por acaso, a artista Maria Helena Bernardes, na orelha do livro, inicia seu texto de apresentação com a frase “DA ADVERSIDADE VIVEMOS”, de Oiticica. Neste arquivo/obra, Hélio Ferverza sobrepõe diversos métodos de narração, propondo uma viagem ao interior de sua poética, em que palavra e imagem, crítica e criação, ficção e documento se fundem constantemente. O artista, ao organizar este arquivo/obra, num trânsito entre experiências passadas, experiências que ocorrem a partir do próprio livro e experiências futuras, alegoriza o próprio processo de criação. Um sistema complexo que se arma diante da organização dos documentos que remetem aos diferentes lugares que a obra pode ocupar. Em seu texto “a função do amanhã”, Hélio Ferverza rememora o processo de trabalho efêmero, realizado *in situ*, durante a II Bienal do Mercosul. No decorrer do texto, o artista constrói reflexões poético-críticas que partem, desviam-se e retornam à seguinte questão: “[...] o ‘mostrar’, o visível de uma proposição em artes visuais não seria como o anzol que pesca o que não se mostra, o que se esconde e, portanto, o que não é visível?”. Ao refletir sobre a visibilidade, o visível e o invisível, Ferverza põe em xeque a espetacularização esvaziada gerada pelos grandes eventos culturais, propondo outros modos de ver a obra de arte. Afinal, não seria o próprio arquivo/obra *O + é deserto* uma forma de

escapar de tal condicionamento e alargar os lugares de compartilhamento da arte?

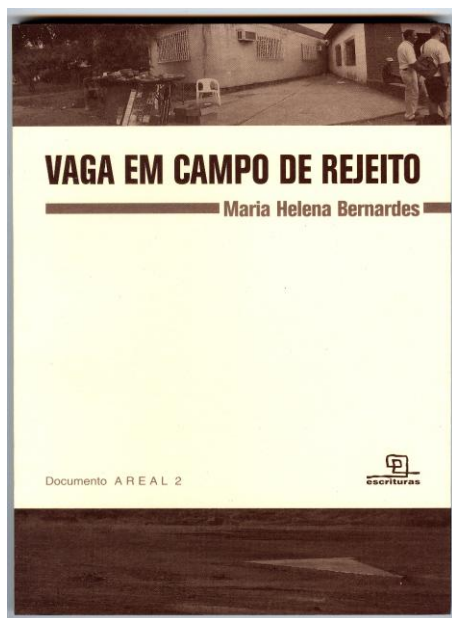
O condicionamento da arte aos grandes eventos é também motivo de crítica e da criação de André Severo no *Documento Areal 5 – Consciência errante*. Ao realizar seu livro, o artista alterna a experiência de esforço corporal absurdo, ao deslocar parcelas de terra de um lugar a outro da metade sul do Rio Grande do Sul durante um ano, transpondo-as às suas escavações. O arquivo/obra de André Severo requer de seu leitor esforço semelhante, num texto verborrágico, sem pontuações e com reflexões de cunho filosófico.

Documento Areal 6 – Antão, o insone é um arquivo/comentário tecido a partir do arquivo/obra de outrem, o que nos faz lembrar os questionamentos sobre a autoria e sobre as descontinuidades do discursivo da história, constantemente levantados por Michel Foucault. Marcelo Coutinho, artista organizador da publicação, já na apresentação do livro, declara-se como não-autor da narrativa, apenas seu organizador e comentador. Os seus comentários, inseridos em nota de rodapé, dão origem a um diálogo profícuo e assumidamente lateral, que propõe novos caminhos de leitura ao principal texto. A obra foi recolhida do esquecimento do mundo dos letrados que vêem, pois, inicialmente, o livro só existia em braille, numa edição de 250 exemplares. O autor da obra chama-se Tomé Cravan, poeta e tradutor pernambucano, que, em sua narrativa, funde documento e ficção, transitando entre diário confessional, novela e ensaio epistemológico. Marcelo Coutinho, ao propor esta tradução para a linguagem escrita, permite que o livro circule em outros meios. Vale notar que Tomé Cravan não é cego, embora venha de uma família de sete irmãos cegos. Este livro abre uma nova possibilidade para série, segundo Maria Helena Bernardes, pois o livro não se enquadra facilmente em nenhuma categoria. Como relata a artista em entrevista, “*não é livro de artista, não é teoria da arte, mas é um escrito que registra uma visão de mundo desse artista*”.

2.3.1. O arquivo/obra em campo de rejeito, de Maria Helena Bernardes

“Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara.”²⁴⁹

Ilustração 21: capa do livro



Sumário	
Vaga em campo de rejeito	7
Arroio dos Ratos	9
Paisagem mineral	11
Comércio	13
Enxofre no ar	15
À procura de uma vaga	16
O Proprietário	17
Inteligência do subsolo	19
As máquinas	23
A Sobra	25
Dono e ocupantes da Sobra	26
Aplainando o plano	27
A Lua	28
O Camêlo	30
Vagas de um modo geral	31
Vaga preta	35
Estof	40
Crise	43
Bicicletas	47
Levantamento altimétrico	52
Bandeira de carvão	55
A obra	57
Fim	63
Campo de rejeito - André Severo	71
Índice de imagens	92

Ilustração 22: Sumário do livro "Vaga em Campo de Rejeito", de Maria Helena Bernardes

No livro *Vaga em Campo de Rejeito*, lançado em 2003, Maria Helena Bernardes escreve, na forma de relato em primeira pessoa, sobre a experiência vivida na execução de um projeto artístico na cidade de Arroio dos Ratos, situada no interior do Rio Grande do Sul.

²⁴⁹ Epígrafe do livro: SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Num contexto social bastante distinto daquele em que se encontrava Oiticica, a artista se aproxima de alguns dos procedimentos do experimentalismo presente nas práticas artísticas entre 1960 e 1970, para os quais o texto escrito e o registro fotográfico são elementos importantes do processo de instauração e da recepção da obra²⁵⁰. Também é possível traçar paralelos com as experiências dos artistas vinculados à *land art*, tais como Robert Smithson, com sua obra *Um passeio pelos Monumentos de Passaic*, Nova Jersey (1967), em que o artista se desloca às periferias dos grandes centros urbanos e rememora a experiência nesse “*non-site*”²⁵¹.

No livro, a artista registra os seus pensamentos acerca dessa aventura como *flâneur* a buscar uma *vaga*²⁵². A intenção de Maria Helena é transitar por uma atmosfera nublada, que embaça os limites entre arte e vida, fazendo-nos lembrar das experiências de Baudelaire e de André Breton²⁵³. Mas seria mesmo possível nomear-se artista nessa atmosfera indiferenciada? Para acentuar essa fusão no texto, a *artista-escritora* utiliza-se de alguns recursos, como isentar-se do uso da palavra “arte” durante o relato. O livro ganha, assim, nas prateleiras das livrarias, classificações inusitadas, tais como: *ecologia*, *outros assuntos*, *arquitetura*, além de *arte*²⁵⁴. Tal procedimento nos remete às experiências de Edward Ruscha (*Twentysix Gasoline Stations*), abordadas no *Primeiro Capítulo* desta pesquisa.

²⁵⁰No Rio Grande do Sul, o Grupo Nervo Óptico é pioneiro nessas práticas artísticas experimentais, que visam a desmaterialização do objeto artístico e a fusão entre arte e vida. Além disso, vale lembrar que, em 1976, o grupo apresentou um texto-manifesto ampliado em exposição relâmpago no MARGS. Além de experimentar novas linguagens como fotografia, objetos, ambientes, slides e filme super-8 produziram uma série de Cartazes, em 1978. CARVALHO, Ana Maria Albani de. *Nervo Óptico e Espaço N.O.: Artes Visuais em Porto Alegre durante os anos 70*. In: BULHÕES, Maria Amélia, org. **Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: Pesquisas Recentes**. /org. Maria Amélia Bulhões. Porto Alegre: Editora da UFRGS; Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 1995, pp. 70-141 .

²⁵¹Termo teorizado pelo artista americano Robert Smithson a partir de suas experiências de *deslocações*. Em muitas das obras de Maria Helena há uma aproximação grande da artista com as questões amplamente trabalhadas por artistas como Smithson, com experiências que se inscrevem na *land art*.

²⁵²A artista Maria Helena Bernardes, antes de *Vaga em campo de rejeito*, já vinha desenvolvendo trabalhos de observação de espaços vagos na cidade. Esses espaços tinham características de *sobra* arquitetônica, eram lugares vazios, sem utilidade e sem um sentido funcional.

²⁵³Nos ensaios, *Les pas perdus* (1987) André Breton escreve: “A rua, que eu acreditava capaz de entregar a minha vida seus surpreendentes desvios, a rua, com suas inquietações e seus olhares, era meu verdadeiro elemento: lá eu recebia, como em nenhum outro lugar, o vento do eventual.” (trad. minha)

²⁵⁴Fonte de classificações: busca no site **Estante Virtual** - <http://www.estantevirtual.com.br> .10.jul.2008 [online].

Em relação ao tempo do processo de escrita, em entrevista, a artista comenta que o livro foi reeditado depois da experiência já concluída, embora tenham sido feitas anotações durante o processo em Arroio dos Ratos. Mesmo durante a experiência, esta já era socializada na forma de palestras, razão pela qual a escrita do livro se aproxima tanto da fala. Os desdobramentos de seus arquivos são múltiplos, e, nessa época, Maria Helena Bernardes começava a trocar a atividade de expor pela de dar palestras. Vale lembrar aqui as diferenças que Walter Benjamin remarcaria em relação ato de ler e ouvir uma história:

Quem ouve uma história está na companhia do narrador; mesmo quem lê, participa dessa companhia. Mas o leitor de um romance é solitário. Ele o é mais do que qualquer outro leitor. (Pois até quem lê um poema está disposto a dar voz às palavras para um ouvinte.) Em sua solidão o leitor de romance se apodera da matéria deste com mais fervor do que qualquer outro. Está pronto para apropriar-se integralmente dele – de certa forma a engoli-lo.²⁵⁵

Nesse sentido, a artista Maria Helena Bernardes parece oscilar entre duas posições distintas de *rememoração* neste arquivo/obra, ou seja, entre escritora e narradora, aproximando-se, por meio da oralidade, do narrador “*marujo*”, apresentado por Benjamin. Esse “*marujo*” corresponderia àquele viajante que se aproxima de lugares exóticos e, ao retornar à terra, conta suas histórias aos ouvintes. Segundo o autor, o “*narrador é o homem que poderia deixar a mecha de sua vida consumir-se integralmente no fogo brando de sua narrativa.*”²⁵⁶

No ímpeto de perenizar uma experiência efêmera, seja por meio da palavra oral ou da escrita, Maria Helena funde arte e vida, ficção e documento, evidenciando um paradoxo entre a experiência fugaz de formação da obra e a sua perenização via documento. Será que aqueles valores que a obra (considerada como performance coletiva pela artista) desmistifica estariam sendo repostos no livro? De que maneira? Afinal, como esse arquivo/obra é sistematizado por Maria Helena Bernardes?

²⁵⁵ Walter Benjamin. *O Narrador*. In: **Textos escolhidos: Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas**. São Paulo: Abril Cultural, 1983, pp.57-74. (Coleção Os Pensadores), p.68.

²⁵⁶ IDEM, p.74.

Há uma ambiguidade entre material/imaterial já na proposta do projeto. Afinal, reconstruir uma “vaga” pré-existente (metáfora para o vazio, o imaterial) sobre um terreno vago, deserto, parece, à primeira vista, um trabalho absurdo ou um “*meaningless work*”, como diria o artista Walter De Maria. E é dessa ambiguidade que a artista retira a potência poética de sua obra.

Cabe ressaltar que a proposta paradoxal de diluição das fronteiras do campo da arte, fazendo uso de diversas instâncias do interior desse sistema, pode ser detectada já na orelha do livro. Neste espaço, a publicação é claramente definida como resultado de um processo artístico, tratando-se de um documento produzido por um artista-autor. No caso, o nome do autor é a instituição legitimadora da obra de arte, juntamente com o “Programa Petrobrás de Artes Visuais”, entidade que financiou o projeto. Desse modo, a obra assume-se como realidade discursiva. Segue-se o texto da orelha do livro:

trazer a público o ponto de vista do artista sobre sua produção, estendendo o exercício da autoria às etapas de documentação e publicação da arte. Ao viabilizar a produção de trabalhos e publicações dos artistas participantes, o Projeto Areal, contemplado pela Seleção do Programa Petrobrás Artes Visuais, intercepta o **processo artístico** em um **momento anterior à situação de exposição e catalogação histórica, buscando situá-lo em um ponto de intersecção entre a vida e a arte.** (*grifo meu*)

O paradoxo é que só se pode expandir um campo estando circunscrito por este.

No livro, são descritas essas incursões pela cidade, em busca da vaga, em que Maria Helena encontra caminhos, constrói imagens/palavras e resgata sons. Não há referência alguma ao nome das pessoas que participaram do processo: são tratadas apenas como “o Senhor do Trator”, “a Menina da Bicicleta”, “o Proprietário”, o que reforça a relação flutuante entre ficção e não-ficção, o fato de a coisa existir sempre a partir do momento em que é descrita, contada. Ao mesmo tempo, há fotografias documentais, inserções de diálogos com passantes (que vão sendo encontrados aleatoriamente), numa possível analogia ao método da associação livre de Breton. Todos esses elementos instigam o leitor a se deslocar em um terreno de

contaminações.

Essa tensão entre documento e ficção faz-nos perguntar quais seriam os limites da autoria no documento. Estaria definido nesse escrito o lugar da obra de Maria Helena Bernardes?

É possível identificar no texto alguns ideais de arte, mas também estes não estariam sendo construídos pelo leitor do livro em questão? Será que um leitor desavisado encontraria em *Vaga em Campo de Rejeito* esses mesmos indícios de arte, a ponto de identificar a autora como artista visual? Após lermos a orelha do livro e reconhecermos o nome da artista, o que muda? Como nos aponta Foucault²⁵⁷, não por acaso ao final da década de 1960, é preciso que nos perguntemos quem é o autor, para definir então o que seria a obra, esta que desde o início da modernidade é reconhecida como aquilo que pertence a um autor.

O processo metaficcional²⁵⁸ de *Vaga em campo de rejeito* trabalha com a ambiguidade ontológica do documento, que assume um caráter literário. A própria trama de coincidências casuais na obra provoca o leitor a questionar os limites entre realidade e ficção. Transitando pela descrição objetiva e o lirismo, Maria Helena Bernardes produz um intertexto que dialoga, por meio da linguagem escrita e da fotográfica, com a história ao resgatar o método literário de André Breton em *Nadja*, num “*continuum* memorial”²⁵⁹. Segundo Zumthor²⁶⁰, quando o próprio discurso é considerado um acontecimento, não há oposição entre *como* se fala (contexto da fala/enunciação) e *o quê* se fala (conteúdo da fala/enunciado), entre o *verbal* (leitura/decodificação) e o *não-verbal* (olhar/percepção imediata). Ao assumir a própria ficção como realidade, a artista-autora explora no livro as possibilidades de uma linguagem que não representa ou “diz” a realidade, mas a reinventa, juntamente com a sua obra. Aqui não há, portanto, diferenciação possível entre o estatuto de documento e da obra de arte.

Apesar de a artista afirmar em entrevista que “*queria produzir com esta*

²⁵⁷ Michel Foucault. *Estética: Literatura, Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro, São Paulo: Forense Universitária, 2001. Ditos e Escritos III.

²⁵⁸ O termo metaficção surge no cenário norte-americano pós-moderno para definir a busca de uma narrativa ficcional fundada numa metalinguagem. Cf. Linda Hutcheon. *Poética do Pós-Modernismo: História, Teoria, Ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

²⁵⁹ Conceito de Paul Zumthor que remete ao jogo presente no texto com a tradição da escrita. Paul Zumthor. *Performance, Recepção e Leitura*. RJ: Cosac Naify, 2007.

²⁶⁰ *Idem, Ibidem*.

palavra (que dá conta de um processo que está o tempo todo se perdendo) uma memória”, ela também ressalta que essa memória é “cada vez mais criadora de ficção e seletiva. É dessa forma que nós produzimos o relato, os testemunhos: ordenação, limpeza, corte”. Ou seja, por mais que tentemos documentar algo tal e qual o vemos, nesse processo algo se transforma, coisas ficam para trás, pois não é possível levar tudo. Memória requer esquecimento, e é nesse lugar eternamente esquecido que se produz o trabalho. Durante a recepção desse escrito, a partir da sua leitura, o leitor/espectador mais uma vez inicia a performance, fazendo a vaga aderir-se a um non-site²⁶¹. Nas palavras de ZUMTHOR:²⁶²

Diante desse texto, no qual o sujeito [acrescento: artista] está presente, mesmo quando indiscernível: nele ressoa uma palavra pronunciada, imprecisa, obscurecida talvez pela dúvida que carrega em si, nós perturbados, procuramos encontrar um sentido. Mas esse sentido só terá uma existência transitória, ficcional. Amanhã, retomando o mesmo texto, eu o acharei outro.

Buscando interpretar o texto do ponto de vista da *poïesis* da obra, deparei-me com inúmeras passagens significativas, em que é possível traçar uma série de relações diretas e indiretas com o processo de criação artística. Já no início do livro, a autora-personagem esclarece a **proposição** do projeto: encontrar uma vaga e, posteriormente, reconstruí-la sobre outro terreno vago. A vaga não tem função, mas constitui-se em algo.

Partia para esta viagem com duas expectativas. Procuraria vagas pela cidade e tinha também em mente encontrar um campo vago, ou seja, uma área maior, de limites imprecisos e que tivesse a mesma característica de coisa deixada de lado, sobre a qual eu pudesse reproduzir uma vaga encontrada na área urbana de Arroio dos Ratos.²⁶³

²⁶¹ Termo teorizado pelo artista americano Robert Smithson a partir de suas experiências de *deslocações*. Em muitas das obras de Maria Helena há uma aproximação grande da artista com as questões amplamente trabalhadas por artistas como Smithson, com experiências que se inscrevem na *land art*.

²⁶² Paul Zumthor, *Idem, Ibidem*, p. 54

²⁶³ Maria Helena Bernardes. *Vaga em campo de rejeito*. São Paulo: Escrituras, 2003, p.9.

Caminhei em direção à clareira cinza do primeiro dia, ainda impressionada com a área que tinha acabado de percorrer. Ao chegar lá, vi confirmado ao primeiro olhar que aquele era o local que eu desejava ocupar, a despeito da imponência da área das pilhas. Entendi que meu interesse pela clareira vinha do fato de ela resumir-se a poucos elementos, em todos os aspectos. Mesmo sua amplidão não era vasta o suficiente para torná-la particularmente grande. Ela não era particularmente nada, eu apreciava a neutralidade discreta e passiva daquele lugar. Sentei-me no chão e pus-me a imaginar uma vaga construída em um ponto qualquer da clareira. Meus planos pareciam pequenos, dissolvendo-se por ali, o que só aumentava minha convicção de estar no lugar certo.

Finalmente, tentei objetivar: construiria uma vaga aqui, ou mais adiante, à esquerda ou à direita? Em local próximo ou afastado da rua? Depois de divagar por uns instantes, ocorreu-me a lembrança de uma providência urgente, que deveria preceder a qualquer decisão: qual vaga eu construiria ali?

À procura de uma vaga

Levantei-me do chão, ainda sob efeito da alegria de ter encontrado meu primeiro objetivo. O campo vago estava ali, com todos os seus atributos e, antes mesmo de cogitar se estaria disponível para mim, meus pensamentos já se ocupavam do segundo objetivo: encontrar uma vaga.

ao ponto de embarque dos ônibus. Estava ali muito claramente, à direita e a câmara de vereadores à esquerda, dois prédios dispostos de maneira peculiar, um em relação ao outro, que não se poderia definir o espaço do pátio, depósito ou qualquer outra coisa. Quem poderia planejar a existência de uma vaga por consequência? A origem das vagas é um exemplo, em um triângulo de concreto pequeno anexo a um quadrângulo de sua base. Me sentei no chão e ela davam a impressão de prédios vizinhos frente a um serviço único. Caminhei e registrei a



existência do triângulo de concreto. Sua geometria gratuita alçava um contraste com a indiferença dos passantes para com a laje. Não ali. Como em outras ocasiões, sentia certa simpatia por esta situação da vaga. Se é que aquela era mesmo uma vaga.

Deixei para mais tarde a investigação a respeito do triângulo, satisfeita por ter um exemplo inicial a que recorrer na futura investigação do proprietário do campo. Uma a uma, as coisas seguiam andando

Ilustração 23: Interior do livro "Vaga em campo de rejeito" (2003, p.16-17).

Na sequência, o escrito revela-nos uma posição em defesa da autonomia da arte: a arte começa onde todos os outros trabalhos acabam²⁶⁴. Permitindo-se, então, realizar um trabalho sem um fim determinado, Maria Helena segue sua procura pelo terreno em que construiria sua *vaga*, que, a princípio, parte de um lugar sem utilidade e se desdobra em outro de natureza autônoma semelhante. No relato, a artista ressalta algumas características desse terreno, uma espécie de *non-site*, no qual emerge sua obra: "Se o campo era mesmo vago, então já havia uma possibilidade de trabalho. E que possibilidade!"²⁶⁵

Dentro da vaga, as fronteiras se borram. Ela revela o problema da definição rígida de sentido, mais adiante, o impasse do próprio limite da arte, mantendo-se quase invisível aos olhos funcionais de uma sociedade que troca, cada dia mais, o ócio pelo lazer programado. Ela emerge como força de resistência.

²⁶⁴ Ver texto do artista Walter De Maria "Meaningless Work" In: STILES, Kristine e Peter Selz. **Theories and Documents of Contemporary Art: a sourcebook of artists' writings.** Berkeley and Los Angeles/ California: University of California Press, 1996..

²⁶⁵ *Idem, Ibidem*, p.15.

A afirmação de um mundo não-funcional pode ser recebida como uma atitude de desvio social. Mesmo a contemplação de uma vaga, por vezes, pode ser entendida como uma atitude de desvio²⁶⁶, deixando as pessoas desconfiadas e curiosas. Em resposta aos curiosos, Maria Helena justificava-se de modo variado: “*Sou arquiteta e estudo lugares que não são nada. (...) Sou fotógrafa e documento os vãos entre as coisas.*”²⁶⁷ Realizar um trabalho útil, segundo a artista, era uma justificativa para qualquer coisa, inclusive para “*olhar para o vazio*”²⁶⁸.

Maria Helena define a obra de arte como processo, e não como o resultado concretizado. No entanto, a artista não elimina totalmente a construção de um objeto em seu trabalho. No escrito, o referencial é sempre a experiência de realização da obra, não a obra em si mesma. Esse processo, por sua vez, teria como motivação a intenção da artista de sobrepor vagas, realizar um “trabalho absurdo”, que se constituísse de agenciamentos de pessoas, que proporcionam experiências surpreendentes. Sobre suas primeiras impressões da cidade, ela escreve:

Desde que a mineradora havia sido fechada, a cidade perdera muito do seu vigor e ainda não se recuperara, vivendo no vácuo daquele grande período. Ainda hoje há certa melancolia (ver seu texto sobre melancolia) no ar, decorrente desse esvaziamento. A cidade funcionava, menor e mais lentamente, como se estivesse à espera.²⁶⁹

Arroio dos Ratos vai se mostrando, ao longo do livro, um local perfeito para construção do trabalho. Estaria lá a sua obra?

Centrando-se na descrição do processo, Maria Helena relata uma série de eventos não-programados, que passam a mover a artista em direção ao seu propósito inicial. A partir do encontro com um morador, ela avista uma clareira abandonada e a identifica como um campo de rejeito, terreno sobre o qual passaria

²⁶⁶ Nos ensaios, *Les pas perdus* André Breton escreve: “*A rua, que eu acreditava capaz de entregar a minha vida seus surpreendentes desvios, a rua, com suas inquietações e seus olhares, era meu verdadeiro elemento: lá eu recebia, como em nenhum outro lugar, o vento do eventual.*” Cf. (BRETON, André. **Les Pas Perdus Essai**. French & European Pubns, 1987.

²⁶⁷ Maria Helena Bernardes. *op. Cit.*, p.33.

²⁶⁸ *Idem, Ibidem.*

²⁶⁹ *Idem, Ibidem*,p.13.

a construir a sua vaga. A partir dessa experiência, Maria Helena escreve sobre a relação entre programa e acaso no projeto:

Algo ficou claro nesse encontro: seria possível trabalhar lá, mas eu não determinaria muito além do projeto inicial. Entre a escolha da vaga e sua reprodução final no campo de rejeito, todo o resto correria por conta do acaso e com grande interferência de participantes aleatórios no processo. Não que eu planejasse isso. Vinda de uma rotina de trabalho em espaço privado, estava habituada à idéia de exposição²⁷⁰ como uma etapa extra, jamais como condição permanente de todo o processo. A situação de exposição sinaliza um ápice, requer preparação e distância, estágios abolidos nesse trabalho, todo ele uma situação exposta e compartilhada naturalmente.²⁷¹

A vaga foi encontrada em seguida entre dois prédios da cidade: a rodoviária e a câmara dos vereadores, numa disposição tal que formavam juntos, a partir de suas sobras arquitetônicas, um triângulo de geometria imprecisa. Com a vaga e o terreno inóspito encontrados, Maria Helena resolve pedir ajuda à diretora do Museu do Carvão. Curiosamente, foi através da instituição museu que a artista, tentando fundir arte e vida ao máximo longe dos muros institucionais, entrou em contato com o proprietário do campo de rejeito. O proprietário, após as apresentações e os esclarecimentos da proposta da artista, disse não entender o esforço de Maria Helena em fazer algo que ninguém veria. Ainda assim, no decorrer da conversa, oferece ajuda à artista, disponibilizando uma máquina para aplainar o terreno, já que “*tratava-se de uma 'obra' ”.*²⁷² Este questionamento é válido também se transposto ao contexto artístico no qual se insere a artista. Afinal, seria possível fazer uma obra que quase ninguém veria, ou reconheceria como arte, sendo recebida como tal especialmente através de outro meio: o próprio livro?

Nesse caso, o arquivo socializado torna-se parte integrante da própria obra, que, em parte, é composta por uma experiência inacessível. Podemos relacionar

²⁷⁰ Alguns termos, como *exposição* e *instalação* dão indícios de que se trata de uma artista.

²⁷¹ Maria Helena Bernardes. **Vaga em campo de rejeito**. São Paulo: Escrituras, 2003,(Documento areal;2), p.23

²⁷² Maria Helena Bernardes. **Vaga em campo de rejeito**. São Paulo: Escrituras, 2003,(Documento areal;2), p.24.

esse processo com aquelas experiências da *land art*, em que a verbalização do processo artístico tem um papel fundamental para o artista, o único, muitas vezes, a testemunhar os trabalhos realizados em lugares remotos. As obras vinculadas à *land art* circulam frequentemente por meio da escritura, composta por narrativas textuais ou imagéticas (vídeos, fotografias). Caminhando em direção semelhante, a artista Maria Helena Bernardes compõe sua narrativa através de fotografias e texto, que juntos podem ser compreendidos como “*documentos de si*”²⁷³, já que ajudam a contar uma história que é autobiográfica. Além disso, a perspectiva em primeira pessoa, tanto do texto como das fotografias, acentuam a fusão entre documento e ficção na narrativa. Quanto às fotografias, vale lembrar que elas se aproximam também do “*documento trivial*”²⁷⁴, ao apresentarem certas imperfeições que acentuam o grau de realismo das cenas, enquanto, por outro lado, o texto deixa-se levar por um tom mais poético, o que acentua o caráter de ficção. Todos esses recursos estruturam a narrativa sob esse fluxo tênue entre o documento do real e a ficção. E é diante dessa extensão emblemática que a obra circulará ao grande público.

Voltando ao conteúdo desse arquivo/obra, retomo aqui as últimas reflexões da artista, em que ela comenta o resultado final do trabalho.

A escultura, oficializada na prefeitura sob o nome de “*Sobra entre a Câmara Municipal e a Rodoviária*.”²⁷⁵, foi inaugurada na Festa da Melancia da cidade de Arroio dos Ratos. Pouco antes da inauguração, alguns operários relacionavam a construção com o museu, talvez pelo fato de serem fotografados e filmados durante o processo. A artista, no entanto, narra que procurou não definir um único sentido para tudo aquilo que acontecia e que ficava intrigada com o fato de que os operários “*pareciam encarar com naturalidade a realização de um trabalho do qual conheciam*

²⁷³ Alexandre Santos utiliza o termo “documento de si” para referir-se à produção artística contemporânea que utiliza a escritura, por meio da fotografia e do texto, para criação de discursos biográficos ou autobiográficos que mesclam, segundo o pesquisador, “documento e criação”. Alexandre Santos. *Duane Michals e Alair Gomes: documentos de si e escritas pessoais na arte contemporânea*. In: **ArtCultura**, Uberlândia, v.10, n. 16, p.51-65, ja.-jun. 2008

²⁷⁴ André Rouillé. **La photographie: entre document et art contemporain**. Paris: Gallimard, 2005, p. 415-418.

²⁷⁵ *Idem, Ibidem*, p.56. O nome oficial foi atribuído durante o pedido de cimento para a secretaria de obras da cidade.

os meios e desconheciam os fins.”²⁷⁶ Tanto os operários como Maria Helena operavam com algo que era essencialmente processo, pois ambos desconheciam os fins desse objeto.

Ao término do livro, a artista descreve sua volta breve à cidade, após alguns meses do cessar das máquinas. “A vaga continuava lá. Um nada encima de outro nada.” E, ao concluir a narrativa, ela comenta: “Um dia, isto não esteve aí.”²⁷⁷ Talvez agora nos caiba desdobrar esta frase em perguntas, afinal, se algum dia a vaga não esteve construída sobre o terreno de Arroio dos Ratos, será que hoje ela permanece por lá? Ou será que estaria estendida apenas sob a forma de livro?

Para interpretar a obra *Vaga em Campo de Rejeito* hoje devemos recorrer aos seus arquivos, seja na forma de livro, seja no formato de palestra, em que tanto a palavra escrita, como a falada dão corpo a uma segunda experiência. Esta última é transformada pelo processo de *rememoração*, que une memória, criação e crítica. Portanto, o arquivo/obra *Documento Areal 2* ultrapassa a condição de apêndice da experiência de performance que o impulsionou, para inserir-se como elemento estruturante da obra, uma espécie de *extensor* que chega até nós, mantendo o leitor ou o ouvinte em uma performance contínua, a buscar o lugar da obra entre aquilo que lê, que vê, que ouve e o que recria. Afinal, como diria Paul Zumthor, “a percepção é profundamente presença”²⁷⁸.

²⁷⁶ *Idem, Ibidem*, p.63

²⁷⁷ *Idem, Ibidem*, p.67.

²⁷⁸ Paul Zumthor. **Performance, recepção e leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p.81.

Considerações Finais

Nesses parágrafos finais, confirmo o que desde o início da pesquisa anunciava-se: diante da crescente valorização da obra de arte enquanto experiência efêmera, acentuada a partir dos anos 1960/70, nosso olhar recairá ainda mais intensamente sobre o seu processo de documentação, chegando a ponto de ser inseparável deste último. Nesse sentido, vale lembrar que, quando o próprio artista preocupa-se com a manutenção e sistematização de seus documentos em arquivo, este passa a se apresentar também como terreno fértil para a criação. Nesse sentido, analisar esses arquivos passa a ser um importante instrumento para entender a sistemática de produção do artista, o modo como ele pensa e organiza o *corpus* de sua obra e também o modo como ele a relaciona com o mundo. Esse processo requer sempre *rememoração*, ou seja, a atualização do passado em uma nova constelação.

Se desde o seu início a história do arquivo é inseparável da história da escrita, é preciso também lembrar que o meio em que se inscreve as informações nunca é neutro. Arquivar a cultura, portanto, não envolve apenas o acúmulo de documentos, mas principalmente o poder de realizar escolhas, classificações, cortes e ordenações, embora, nesse processo, haja sempre discontinuidades, como comenta-nos Foucault. Esse arquivamento requer-nos um posicionamento político, e, como diz Benjamin, ele é resultante de um exercício de *barbárie*. Ou seja, não podemos levar tudo para dentro de um arquivo. Na construção da memória, é preciso esquecer, deixar coisas de lado. Nesse sentido, a tomada de consciência das regras implicadas nesse processo de memória/esquecimento, compartilhadas abertamente com a comunidade, reivindica-nos a necessidade de união entre ética e estética para a manutenção desses arquivos da cultura em constante processo de transformação.

Também a história do museu engloba a história do arquivo. Por meio do gesto de deslocamento de seus *readymades* ao museu, Marcel Duchamp alertava-nos

para o poder legitimador desse grande arquivo da cultura: o museu. Dentro dele, qualquer objeto passa a ser uma obra de arte. Nesse contexto, como poderiam os artistas se ausentarem da crítica aos discursos do museu? Não por acaso, após as manifestações da arte conceitual, por meio da hoje reconhecida *crítica institucional*, os artistas colocarão em evidência as estruturas discursivas do museu, questionando, por meio de suas obras, os fundamentos da arte enquanto discurso institucional. Se alguns escolherão agir intensamente dentro da “*estrutura-visão*” (Hal Foster) do museu, outros artistas escolherão os extramuros, na tentativa de propor o museu como mundo com o fez Oiticica.

Se a fotografia nasce e populariza-se enquanto documento do real, ao longo do seu desenvolvimento, essa identificação com o real toma novos rumos, passando a abranger os domínios da ficção. Durante o séc. XX, ela foi amplamente utilizada nos processos artísticos, mas essa presença acentua-se intensamente a partir dos anos 1960/70, quando se ampliam também as discussões sobre os estatutos de obra de arte e documento, e a fotografia ganha os museus especializados. Não por acaso, os artistas conceituais a utilizarão em demasia, juntamente com a escrita, para construção de seus arquivos/obras. Nesse sentido, ela aparece com bastante vigor nas obras analisadas nessa pesquisa, sendo mais uma forma de escritura da história, que nos faz questionar constantemente as funções do documento, e os limites entre o seu potencial de índice (rastro do passado) e a sua dimensão ficcional.

Enquanto discurso, essas escrituras podem criar novas relações e gerar descontinuidades entre os tecidos documentais dos arquivos, impulsionando novas interpretações. Cabe ressaltar que essas práticas não são novas na história da arte, a exemplo disso estão os manuscritos de Leonardo da Vinci, hoje fundamentais para o entendimento de sua obra. Essa prática se estenderá ao longo do séc. XX, e a escrita dos artistas passará a compor, não sem resistência, os discursos da história. Nesse sentido, os arquivos da cultura passam a ser também matéria de algumas obras, e também o lugar em que elas permanecem (ou se transformam?) em sua dimensão documental, principalmente a partir da valorização do efêmero da obra de arte contemporânea. Se a experiência artística não dura, os arquivos da arte, por sua vez, devem durar, fazendo com que a obra, mesmo aquelas efêmeras,

perpetuem-se, chegando a nós pela via do discurso da história da arte. Nesse sentido, vale lembrar aqui as reflexões de Luiz Camillo Osório, ao analisar o arquivo/obra do artista Artur Barrio. Neste texto, o crítico comenta, de modo sintético, vários dos pontos tocados no decorrer dessa pesquisa, ressaltando a necessidade de manter esses arquivos em constante transformação:

A variedade de situações expostas por um trabalho é que garantirá sua constante atualidade no tempo. O mundo das artes plásticas ainda vive a angústia do fragmento, do perecível, do passageiro. Como 'expor' uma performance realizada nos anos 70? É imprescindível às instituições de arte e museus criar novas formas de acesso ao trabalho, explorar de modo mais inteligente os 'resíduos', documentos, textos e imagens referentes a uma performance ou instalação – 'força é mudares de vida'. Do mercado à cela. A instituição é um fato. Negá-la é sempre uma forma de cooptação, daí o embate deve ser sempre de dentro. É do interior que se resiste, de onde a denúncia pode reverberar e os limites que definem as possibilidades de ser ou não ser são decididos²⁷⁹.

Diante da relevância dos arquivos da arte para o compartilhamento da própria obra de arte, faz-se urgente ampliar o acesso a esses arquivos, que nascem das práticas documentais dos artistas, passando pelos críticos e historiadores, até chegar às grandes instituições, onde eles estendem-se ao grande público. No Brasil, infelizmente dependemos fortemente de iniciativas localizadas de indivíduos ou pequenos grupos para manter esses arquivos da arte vivos, na ausência de uma política cultural mais eficaz. Com frequência temos de lidar com perdas irreparáveis, como a que nos atingiu no final de 2009, com a queima do acervo de Hélio Oiticica.

A partir dos avanços tecnológicos e do advento da Internet, tornou-se mais fácil o acesso a esses arquivos, a exemplo disso estão os manuscritos digitalizados pelo Projeto H.O. No entanto, há ainda, nos arquivos *online*, uma dificuldade grande, devido ao excesso de informação e à ampla capacidade de armazenamento de dados da ferramenta, de lidar com os cortes e os esquecimentos. Nesse sentido,

²⁷⁹ Luiz Camillo Osório. '*Força é mudares de vida*': a trajetória de Artur Barrio. In: LOPES, Artur Alípio Barrio de Sousa, Vitória Daniela Bousso. **Artur Barrio : a Metáfora Dos Fluxos 2000/1968**. São Paulo: Paço das Artes; Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; Salvador: Museu de Arte Moderna de Bahia, 2001, (pp. 105-120), p.107

volto a ressaltar: os meios não são transparentes e as técnicas de armazenamento e organização de informação conformam o arquivo, como comenta-nos Derrida.

É a partir das reflexões sobre as diferentes naturezas dos arquivos, proporcionada por esta pesquisa, que surge também a necessidade de desdobrar este estudo na vida prática. Tomando como exemplo a produção de Hélio Oiticica e da *Série Documento Areal*, realizada a partir de 2001, em Porto Alegre, nós, artistas do Atelier Subterrânea, desdobraremos os documentos desse projeto artístico, que até agora encontram-se em meio digital, ao formato de livro. Nesse processo de arquivamento, atravessado por criação e crítica, são as experiências desses quatro anos de existência do projeto que tomam um corpo outro: o livro. *E força*, como cita Camillo Osório, *é mudares de vida!* Essa pesquisa, portanto, não se encerra com o término desta dissertação, pelo contrário, esse foi apenas o primeiro passo para o que se lança à vida prática como um arquivo *parcial, apaixonado e político*, parafraseando Baudelaire.

Vale retomar ainda um excerto do texto S U B T E R R Â N I A, de Oiticica:

[...] “no submundo algo nasce germina culmina
ou é fulminado como fênix nasce da própria cinza (cafono)”²⁸⁰

²⁸⁰ Hélio Oiticica, *op Cit.*, 1986, p.125.

Referências Bibliográficas

- ARANTES, Otilia Beatriz Fiori Arantes. **Mário Pedrosa: Itinerário Crítico**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ALBERRO, Alexandre; STIMSON, Blake. **Conceptual art: a critical anthology**. Cambridge, MA: Massachusetts Institute of Technology - MIT, 1999
- ALVARADO, D. V. M. P./ PECCININI de ALVARADO, Daisy, PECCININI, Daisy Valle Machado. **Objeto na Arte: Brasil anos 60**. 1. ed. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado, 1978. 263 p.
- BASBAUM, Ricardo. **Além da pureza visual**. Porto Alegre: Zouk, 2007.
- BATAILLE, Georges. **Lascaux ou la naissance de l'art**. In **Oeuvres complètes** (Vol. 9). Paris: Gallimard., 1979.
- BATTCKOCK, Gregory. **A nova arte**. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. In: **A Modernidade de Baudelaire**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

BAXANDALL, Michael. **Olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da renascença**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1991

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: **Obras escolhidas- volume 01**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

_____. **O Conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. São Paulo: Iluminuras, 2002. Tradução, Introdução e notas por Márcio Seligmann-Silva.

_____. *O Narrador*. In: **Textos escolhidos: Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas**. São Paulo: Abril Cultural, 1983, pp.57-74. (Coleção Os Pensadores)

_____. **Origem do Drama Trágico Alemão**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

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

_____. *Sobre alguns temas em Baudelaire*. In: **Textos escolhidos: Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas**. São Paulo: Abril Cultural, 1983, pp.29-74. (Coleção Os Pensadores)

_____. *Sobre o conceito de história*. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1993. pp. 222-232.

BERNARDES, Maria Helena. **Vaga em campo de rejeito**. São Paulo: Escrituras, 2003. (Documento areal; 2)

BLUNT, Anthony. **Teoria Artística na Itália, 1450-1600**. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2001.

BRAGA, Paula (org). **Fios Soltos: a arte de Hélio Oiticica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BRETON, André. **Les Pas Perdus Essai**. French & European Pubns, 1987.

_____. **Nadja**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro**. Rio de Janeiro: Funarte/INAP, 1985.

_____. **Neoconcretismo: Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naif, 1999.

_____; et al. *O boom, o pós-boom e o dis-boom* (1976). In.: BASBAUM, Ricardo (Org.). **Arte Brasileira Contemporânea**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2001.

BURKE, Peter (org). **A Escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: UNESP, 1992.

CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido**. São Paulo Perspectiva , 2008, p. 134-135.

CARVALHO, Ana Maria Albani de. *Nervo Óptico e Espaço N.O.: Artes Visuais em Porto Alegre durante os anos 70*. In: BULHÕES, Maria Amélia, org. **Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: Pesquisas Recentes**. /org. Maria Amélia Bulhões. Porto Alegre: Editora da UFRGS; Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 1995, pp. 70-141

CASTILLO, Sônia Salcedo del. **Cenário da arquitetura da arte: montagem e espaços de exposições**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CAUQUELIN, Anne. **Freqüentar os Incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p.69.

_____. **Arte Contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CHAGAS , Mário. **Museália**. Rio de Janeiro: J.C. Editora. 1996, p. 42-43.

CHIPP, Herschel Browning. **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

CLARK, Lygia e OITICICA, Hélio. **Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas, 1964-74**. Luciano Figueiredo (org.). Rio de Janeiro: UFRJS, 1998.

CICERO, Antonio. **Guardar**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

COCCHIARALE, Fernando. *Arte em Trânsito: do Objeto ao Sujeito*. In: LOPES, Artur Alípio Barrio de Sousa, Vitória Daniela Bousso. **Artur Barrio : a Metáfora Dos Fluxos 2000/1968**. São Paulo: Paço das Artes; Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; Salvador: Museu de Arte Moderna de Bahia, 2001, pp. 17-20.

_____; GEIGER, Anna Bella (org.). **Abstracionismo – Geométrico e Informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta**. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987.

COELHO, Frederico; COHN, Sergio. **Tropicália**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

COHN, Sergio; PIMENTA, Heyk. **Maió de 68**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

COLOMBO, Fausto. **Os Arquivos Imperfeitos: Memória Social e Cultura Eletrônica**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

- CRAVAN, Tomé. **Antão, o insone.**/COUTINHO, Marcelo (Apres. Posfácio e Notas). Porto Alegre: Zouk, 2008. (Série Documento Areal; 6)
- DANTO, Arthur. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história.** São Paulo: Edusp; Odysseus, 2006.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo.** Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DE DUVE, Thierry. *Kant depois de Duchamp.* **Arte & Ensaios**, Revista do Mestrado em História da Arte EBA, n.5, 1998, UFRJ, p. 125-152.
- DEL CASTILHO, Sonia Salcedo. **Cenário da Arquitetura da Arte.** São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix, **Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia.** São Paulo: Editora 34, 1995, (Vol. 1)
- DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana.** Tradução de Cláudio de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha.** São Paulo: Ed. 34, 1998.
- _____. *O anacronismo fabrica a história: sobre a inatualidade de Carl Einstein.* In: ZIELINSKY, Mônica (org. e Introd.). **Fronteiras: arte, críticas e outros ensaios.** Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.
- DUBOIS, Phillippe. **O ato fotográfico e outros ensaios.** Campinas: Papyrus 1994.
- DUCHAMP, Marcel. *O Ato Criador.* In: BATTCKOCK, Gregory. **A Nova Arte.** São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 74.
- ECO, Umberto. **Obra Aberta.** São Paulo: Perspectiva, 2007.
- ESCOSTEGUY, Pedro G. *No limiar de uma nova estética,* 1965. In: FERREIRA,

- Glória (org). **Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas**. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, pp. 137-138.
- FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: EDUSP, 2004.
- FERVENZA, Hélio. **O + é deserto**. São Paulo: Escrituras, 2003. (Documento areal; 3)
- FIZ, Simón Marchán. **Del arte objetual al arte de concepto**. MADRI: Ediciones Akal, 2001.
- FOSTER, Hal. *Contra o Pluralismo*. In: **Recodificação. Arte, Espetáculo, Política Cultural**. São Paulo: Editorial Paulista, 1996.
- FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- _____. **As Palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 2007. (Coleção Tópicos)
- _____. *O que é um autor?* In: **Estética: literatura e Pintura, Música e Cinema**. Rio de Janeiro, São Paulo: Forense Universitária, 2001. Coleção Ditos e Escritos III
- FERREIRA, Glória. *Crítica e Apresentação*. In: FERREIRA, Glória; PESSOA, Fernando. (Org.). **Criação e Crítica**. Rio de Janeiro: Museu Vale e Suzy Muniz Produções, 2009, v. 1, p. 188-199.
- _____. (org). **Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas**. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- _____. e COTRIM, Cecilia (org). **Escritos de artistas: 60/70**. Rio de

Janeiro: Jorge Zahar, 2006. Traduzido por Pedro Süssekind et al.

FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (org). **Conceitualismos do Sul/Sur**. São Paulo: Annablume; USP-MAC; AECID, 2009.

FREIRE, Cristina. **Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo**. São Paulo: Sesc:Annablume, 1997.

_____. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2006

_____. **Poéticas do Processo**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

GIRAUDO, José Eduardo Fernandes. **Poética da Memória: uma leitura de Toni Morrison**. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1997.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

GOLDFARB, José Luiz. **Voar também é com os homens: O pensamento de Mario Schenberg**. São Paulo: EDUSP, 1994.

GOMES, Frederico. *A genealogia do (não artista)*. In: FERREIRA, Glória (org). **Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas**. Rio de Janeiro. Funarte, 2006, pp. 169-172.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo; FABRIS, Annateresa (org). **Os lugares da crítica de arte**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Entre Cenografias: o Museu e a Exposição de Arte no Século XX**. São Paulo: Edusp / Fapesp, 2004.

GOODMAN, Nelson. **Modos de Fazer Mundos**. Porto: Ed. Asa, 1995.

_____. **Languages of art.** Oxford University Press, London, 1968.

GROYS, Boris. **Art Power.** Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 2008, p.54.

GULLAR, Ferreira. **Experiência neoconcreta.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HIGGINS, Dick. **Foew and Ombwhnw: A Grammar of the Mind and a Phenomenology of Love and a Science of the Arts As Seen by a Stalker of the Wild Mushroom.** Small Pr Distribution, 1969.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo: História, Teoria, Ficção.** Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KRAUSS, Rosalind E. **Caminhos da escultura moderna.** São Paulo, Martins Fontes, 2001. (2ª edição)

LAMBRECHT, Karin. **Eu e você.** Santa Cruz: EDUNISC, 2001. (Documento Areal; 1)

LE GOFF, Jacques. **História e Memória.** Trad.: Bernardo Leitão, et. al. Campinas: Editora Unicamp, 2003, pp. 423-483.

LEVI-STRAUSS, Claude. **Olhar Escutar Ler.** São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p.115.

LIPPARD, Lucy. **Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972.** Berkley: University of California Press, 2001.

LOPES, Artur Alípio Barrio de Sousa; BOUSSO, Vitória Daniela. **Artur Barrio : a Metáfora Dos Fluxos 2000/1968.** São Paulo: Paço das Artes; Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; Salvador: Museu de Arte Moderna de Bahia, 2001.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p.551.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Ed. Cultrix, 1964.

MOULIN, Raymonde. **O Mercado da Arte: mundialização e novas tecnologias**. Porto Alegre: Zouk, 2007.

NADEAU, Maurice. **História do Surrealismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

O'DOHERTY, Brian. **No Interior do Cubo Branco: a ideologia do espaço da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto/Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OSÓRIO, Luiz Camillo. *'Força é mudares de vida': a trajetória de Artur Barrio*. In: LOPES, Artur Alípio Barrio de Sousa, Vitória Daniela Bousso. **Artur Barrio : a Metáfora Dos Fluxos 2000/1968**. São Paulo: Paço das Artes; Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; Salvador: Museu de Arte Moderna de Bahia, 2001, pp. 105-120.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PEDROSA, Mário. *Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica*. In: FERREIRA, Glória (org). **Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas**. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, pp.143-146.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Fronteiras da história: uma leitura sensível do tempo*.

In: SHÜLER, Fernando; AXT, Gunter; Da Silva, Juremir Machado. **Fronteiras do Pensamento: retratos de um mundo complexo**. Novo Hamburgo: Unisinos, 2008, pp. 179-190. p. 185.

PIGNATARI, Décio. *Teoria da guerrilha artística*. In: **Contracomunicação**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1971, pp. 157-166 (publicada originalmente no jornal Correio da Manhã, São Paulo, 4/junho/67).

ROUILLÉ, André. **La photographie: entre document et art contemporain**. Paris: Gallimard, 2005, p. 415-418.

SALOMÃO, Wally. **Hélio Oiticica - qual é o parangolé?** Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SARTRE, Jean-Paul. **A Náusea**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

SEVERO, André. **Consciência errante**. São Paulo: Escrituras, 2004. (Documento Areal; 5)

SILVEIRA, Paulo. **A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.

SCOVINO, Felipe (org.). **Arquivo contemporâneo**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

STILES, Kristine; SELZ, Peter. **Theories and Documents of Contemporary Art: a sourcebook of artists' writings**. Berkeley and Los Angeles/ California: University of California Press, 1996.

TEDESCO, Elaine. **Sobreposições imprecisas**. São Paulo: Escrituras, 2003. (Documento areal; 4)

TREVISAN, Armindo. **A Dança do Sozinho**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1988, p.38.

VALÉRY, Paul. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

VENTURI, Lionello. **História da Crítica de Arte**. Lisboa: Edições 70, 1984.

WILLOUGHBY, Martin. **História do Bilhete Postal**. Alfragide: Ed. Caminho, 1993.

ZIELINSKY, Mônica. *A arte e sua mediação na cultura contemporânea, 1999*. In: FERREIRA, Glória (org). **Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas**. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, pp.221-226

_____. *Criação e Crítica. Substâncias da Arte*. In: FERREIRA, Glória; PESSOA, Fernando. (Org.). **Criação e Crítica**. Rio de Janeiro: Museu Vale e Suzy Muniz Produções, 2009, v. 1, p. 10-25.

_____. (org. e Introd.). **Fronteiras: arte, críticas e outros ensaios**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção e Leitura**. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2007.

ARTIGOS EM PERIÓDICOS:

ALLOWAY, Lawrence. *Artists as Writers, Part One: Inside Information*. In: **ArtForum**, V. XII, nº7, março 1974a, pp.30-35.

- _____. *Artists as Writers, Part Two: The Realm of Language*. In: **ArtForum**, V. XII, nº8, abril 1974b, pp.30-35.
- ARASSE, Daniel. *Le peintre écrivain – remarques sur une figure improbable*. In: **ArtPress**, Hors Série “Fictions d'artistes”, abril 2002, pp.9-14.
- AUSLANDER, Philip. *The Performativity of Performance Documentation*. In: **PAJ: A Journal of Performance and Art** - PAJ 84 (Volume 28, Number 3), September 2006, pp. 1-10.
- BANDEIRA, João. *As idéias*. In: **Teresa** - Revista de Literatura Brasileira Mário de Andrade, nº 1. São Paulo: Programa de Pós-Graduação de Literatura Brasileira FFLCH-USO, Editora 34, 2000, s/n.
- CAMITZER, Luis. *Una genealogía del arte conceptual latino-mericano*. In: **Continente Sul - Sur, Revista do Instituto Estadual do Livro**, Porto Alegre, n.6, nov/1997.
- COETZEE. J.M. *As maravilhas de Walter Benjamin*. In: **Revista Novos Estudos**. São Paulo: Cebrap, n. 70, pp. 99-113, nov. 2004.
- FABRIS, Annateresa. *Arte Conceitual e fotografia: um percurso crítico-historiográfico*. In: **ArtCultura**, Uberlândia, v.10, n. 16, p.17-29, jan-jun, 2008
- FERREIRA, Glória. *Uma espiral de palavras*. In: **Terceira Margem**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. UFRJ, Centro de Letras, Faculdade de Letras, Pós-Graduação, Ano VII, nº 8, 2003. (pp 69-81), p.73.
- FOSTER, Hal. *Arquivos da Arte Moderna*. In: **Arte & Ensaios**. Rio de Janeiro: Programa de Pós Graduação em Artes Visuais/ Escola de Belas Artes, UFRJ, nº 19, dezembro, 2009 (pp. 183-p.190), p.190.

FRASER, Andrea. *From the critique of institutions to an institution of critique*. In: **Artforum**, setembro, 2005.

GHIBERTI, Lorenzo. *Primeiro Comentário*. **Cadernos de Tradução**. São Paulo: Departamento de Filosofia da USP, 2000. (Tradução e notas de Luiz Armando Bagolin)

GONÇALVES, Flávio. *Uma visão sobre os documentos de trabalho*. In: **Revista Panorama Crítico: Fragmentos Remanescentes da produção contemporânea**, nº2, Ago/Set 2009. Disponível em: http://www.panoramacritico.com/site/002/docs/Panorama_Critico_002_Artigo_Flavio_Goncalves.pdf

JUNQUEIRA, Lilian Maus; GOMES, James Zortéa. *O Ateliê Aberto como Interface da Produção Artística em Esfera Pública: experiências do Atelier Subterrânea*. In: **Anais do 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas/Transversalidades nas Artes Visuais**, de 21 a 26/09/2009, Salvador, Bahia. Disponível em: http://www.anpap.org.br/2009/pdf/chtca/lilian_maus_junqueira.pdf Acesso em: out de 2009.

KAPROW, Allan. *A educação do A-artista*. In: **MALASARTES**. Rio de Janeiro, 1976.

KICKHÖFEL, Eduardo. *Sine ars scientia nihil est: Leonardo da Vinci and beyond*. In: **Epilepsy and Behavior**, V.14, janeiro, 2009, pp. 5-11.

MICHELIN, Simone; SCOVINO, Felipe; TAVOAR, Maria Luisa; REINALDIM, Ivair; DUARTE, Ronald. *Entrevista com Paulo Bruscky: Em outra vida acho que fui arquivista*. In: **Arte & Ensaios**. Rio de Janeiro: Programa de Pós Graduação em Artes Visuais/ Escola de Belas Artes, UFRJ, nº 19, dezembro, 2009, (pp.6-25)

MOINEAU, Jean-Claude. *De la photographie comme operateur critique à la photographie comme operateur d'art*. In: **Ligeia**, Dossiers sur l'art nº49-50-51-

52. Paris, 2004.

OLIVEIRA, Alecsandra Matias de. *Mario Schenberg – Crítica de Arte e Comunicação*. In: **Revista Comunicare**, V. 8, n.2, 2º semestre 2008. São Paulo: Faculdade Cásper Líbero, (p.51-64).

OTTE, Georg. *Rememoração e Citação em Walter Benjamin*. In: **Revista de Estudos de Literatura**. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, v4, p.211-223, out, 1996. Disponível em: http://www.lettras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/ale_04/ale04_go.pdf

REY, Sandra. *A dimensão crítica dos escritos de artistas na arte contemporânea*. In: **Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes** -n.1 (maio,2008). Belo Horizonte: Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.

ROLNIK, Suely. *Furor de Arquivo*. In: **Arte & Ensaios**. Rio de Janeiro: Programa de Pós Graduação em Artes Visuais/ Escola de Belas Artes, UFRJ, nº 19, dezembro, 2009, (pp.96-105)

SANTOS, Alexandre. *Duane Michals e Alair Gomes: documentos de si e escritas pessoais na arte contemporânea*. In: **ArtCultura**, Uberlândia,v.10, n. 16, p.51-65, ja.-jun. 2008

SANTOS, Maria Ivone dos. *A utopia é uma linha de horizonte: deslocamento deste ponto e o olhar dos interstícios*. In: **Correio da APPOA**. Utopia e a função social da arte, Porto Alegre, n. 108, nov. 2002, pp.56-62.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A escritura da memória mostrar palavras e narrar imagens*. In: **A Terceira Margem**: Revista da Pós-Graduação em Letras. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Pós-Graduação, Ano VI, nº 7, 2002. Disponível em: http://www.lettras.ufrj.br/ciencialit/terceiramargemonline/numero07/NUM07_2002.pdf

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Walter Benjamin e a tarefa da crítica**, 09/2006. In: Revista Cult. São Paulo: Bregantini, Vol. 9, Fac. 106, pp.46-49, 2006. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/website/dossie.asp?edtCode=9E022936-7BFD-42CD-832E-738C5FA7F3C7&nwsCode=3C7492E8-CF52-43CA-A483-23921D5BB2C8>

TESSLER, Elida. *Ainda não está aqui o que você procura*. In: **Correio da APPOA**. Utopia e a função social da arte, Porto Alegre, n. 108, nov. 2002, pp.63-68.

WARBURG, Aby. *Mnemosyne*. In: **Arte & Ensaios**. Rio de Janeiro: Programa de Pós Graduação em Artes Visuais/ Escola de Belas Artes, UFRJ, nº 19, dezembro, 2009, (pp.125-131), p.125.

TESES E DISSERTAÇÕES:

ALBERTONI, fernanda Bernardes. **Narrativas verbais: construto ficcional nas artes visuais e em sua documentação**. Dissertação de Mestrado defendida em História, teoria e Crítica da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS, 2007.

BRAGA, Paula Priscila. **A Trama da terra que treme: multiplicidade em Hélio Oiticica**. São Paulo: Tese de doutorado apresentada ao Programa de pós-Graduação em Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2007.

CORONA, Marilice. **Autorreferencialidade em Território Partilhado**. Tese de Doutorado defendida em Poéticas Visuais, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS, 2009. Disponível em:

<http://hdl.handle.net/10183/1795>. Acesso: Set. 2009

FONTANIVE, Mário Furtado. **A mão e o número: sobre a possibilidade do exercício da intuição nas interfaces tridimensionais**. Dissertação de Mestrado defendida em História, Teoria e Crítica da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS, 2005.

MEINERZ, Andréia. **Concepção de experiência em Walter Benjamin**. Dissertação de Mestrado apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia da universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008

PAIM, Cláudia Teixeira. **Espaços de arte, espaços da arte: perguntas e respostas de iniciativas coletivas de artistas em Porto Alegre, anos 90**. Dissertação de Mestrado defendida em História, teoria e Crítica da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS, 2004.

REIS, Paulo Roberto de Oliveira. **Exposições de Arte – Vanguarda e Política entre os anos 1965 e 1970**. Tese de Doutorado defendida no Curso de Pós Graduação em História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, 2005. Disponível em: <http://dspace.c3sl.ufpr.br/dspace/bitstream/1884/2397/1/tese.pdf>. Acesso: Nov.2009.

SILVA, Fernanda Abranches Araujo. **A convocação do corpo na reelaboração de subjetividades: Lygia Clark e os novos sentidos para a vida cotidiana**. Dissertação apresentada no Mestrado no Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, do Departamento de História da PUC-Rio, 2008.

VERAS, Eduardo. **Entre ver e enunciar**. Dissertação de Mestrado defendida em História, teoria e Crítica da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

do Instituto de Artes da UFRGS, 2006.

CATÁLOGOS:

Arquivos abertos/ Organização: Grupo de Pesquisa “Dimensões artísticas e documentais da obra de arte”. Porto Alegre: UFRGS, Instituto de Artes, Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, 2008, 28p. (Uniarte; V.5)

OITICICA, Hélio. **Catálogo da exposição Hélio Oiticica**. Galerie Nationale du Jeu de Paume, Paris; Witte de With, Center for contemporary art, Rotterdam; Fundació Antoni Tàpies, Barcelona; Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa; Walk Art Center, Minneapolis; Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, 1992-1997.

SITES:

COELHO, Teixeira. Paper intitulado **Fragmentos (Fora de Ordem) sobre a Duração na Arte Contemporânea e na Idéia de Arte**, apresentado no Congresso “Conservar para Não Restaurar”, realizado pelo Itaú Cultural em São Paulo, de 28 a 31 de agosto de 2000. Texto na íntegra disponível em: http://www.itaucultural.org.br/conservar_ao_restaurar/papers/Fragmentos_TextoTeixeiraCoelho.doc.

CAMPOS, Marcelo. “Seja Marginal, seja herói: a voz dos excluídos ou a estetização do bom selvagem?”. In: Revista online **Rizoma**. Disponível em: <http://www.rizoma.net/interna.php?id=200&secao=artefato>. Acesso em: 5.out.2008

COELHO, Frederico Oliveira. *Hélio Oiticica – um escritor em seu labirinto*. In: **Revista Sibila: Poesia e Cultura**. Disponível em:

<http://www.sibila.com.br/index.php/critica/840-helio-oitica--um-escriptor-em-seu-labirinto-> [jan.2009]

NAVAS, Adolfo Montejo. **Auras e Desauras de Hélio Oitica**, Rio de Janeiro, 21/22 de outubro de 2009. Disponível em:

<http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/002591.html>. Acesso em: Jan.2010.

OITICA, Hélio. Site oficial. Disponível em:

<http://www.heliooitica.com.br/biografia/bioho1960.htm>. Acesso em: 6. out.2008

RUSCHA, Edward – Catalogue Raisonné das Pinturas *online*: Disponível em:

<http://www.edruscha.com/>. Acesso em: 03.dez.2009

Notícia sobre o incêndio do acervo de Hélio Oitica:

<http://g1.globo.com/Noticias/Rio/0,,MUL1344720-5606,00-INCENDIO+DESTROI+ACERVO+DO+ARTISTA+PLASTICO+HELIO+OITICA.htm>
Acesso em: 16.Nov.2009.

<http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/2009/10/17/fogo+destroi+boa+parte+das+obras+de+helio+oitica+no+rio+8851981.html> Acesso em: 16.Nov.2009.

ANEXOS

ANEXO I: entrevista com Maria Helena Bernardes

Esta entrevista, realizada por Lilian Maus, no dia 18 de setembro de 2008, em Porto Alegre – Laboratório Experimental, cedido gentilmente por Marcelo Gobatto, integra a pesquisa *Centro de Documentação e Pesquisa: dos arquivos à comunidade*, coordenada pela Profa. Dra. Mônica Zielinsky.

Inicialmente a entrevista foi registrada em vídeo digital (Câmera Canon – HDV 1080i). A versão na íntegra, com duração de 54 min, está armazenada em fita MiniDV. Quanto ao método, apesar de haver um roteiro prévio de perguntas, centradas sobre o tema obra e documento, ao longo da entrevista, ele foi sendo alterado na medida em que se desenvolvia mais uma resposta.

Cabe ressaltar que a versão final da entrevista (6 min) foi armazenada em DVD e exibida durante a exposição “Arquivos Abertos”, organizada pelo grupo de pesquisa “Dimensões artísticas e documentais da obra de arte”, mostra esta realizada, de 29 de outubro a 13 de novembro de 2008, na Pinacoteca Barão de Sto. Ângelo – IA/UFRGS. FICHA TÉCNICA: **Montagem e entrevista:** Lilian Maus/ **Câmera:** Marcelo Gobatto/ **Edição de som:** James Zortéa.

A transcrição abaixo procura ser fiel ao registro sem cortes do vídeo, respeitando a ordem das perguntas e eliminando apenas as redundâncias da fala e fazendo as devidas adequações ao texto escrito.

LM: *Quais são as tuas motivações de trabalho? Como o trabalho começa?*

MH: Hoje tenho percebido que é cada vez mais difícil identificar onde um trabalho começa. Eu consigo identificar melhor onde se produz uma insatisfação, em relação ora ao ritmo da vida, ora ao quanto ela nos rouba desse tempo de reflexão, devaneio e disponibilidade, que são os pontos centrais do meu trabalho – principalmente devaneio e disponibilidade.

Então, primeiro eu identifico esta insatisfação, para depois me colocar nesse estado de disponibilidade. As estratégias são várias. Uma estratégia recente tem sido a possibilidade de estar disponível ao lado de alguém (no caso, me refiro aqui à minha parceria com Ana Flávia Baldisseroto e, anteriormente, à minha parceria com André Severo). Isso duplica a possibilidade de encontros com situações inesperadas, no aspecto humano mesmo, em que nós não sabemos até que ponto seremos acolhidos pelas pessoas que encontramos. O trabalho, que é aquela experiência que vale a pena contar, vai começar quando um grupo de pessoas ou paisagem urbana ou natural se mostrar acolhedores e entrar em processo de troca.

LM: *Eu gostaria que falasses mais do teu último trabalho, para contextualizar essa situação.*

MH: De fato eu estou me referindo aqui implicitamente ao meu último trabalho²⁸¹. Ele tem um registro escrito e fotográfico, mas eu estava pensando agora a propósito do tema da entrevista: “Documento e obra”. Será que este trabalho é um documento? Eu acho que não.

Talvez o trabalho *Vaga em Campo de Rejeito* se enquadre melhor como documento, porque o relato é posterior e independente da experiência. Na novela *A estrada que não sabe de nada*, meu trabalho atual, o relato surge durante a experiência e pela vontade de entrarmos juntas, eu e Ana Flávia, nesse estado de disponibilidade. Guy Debord costumava falar sobre os “encontros possíveis”. Já dá um prazer só de pensar na imprevisibilidade disso! Foi assim que fomos parar em Eldorado do Sul, onde assumimos outra estratégia: alugar uma casa que era um ponto de apoio às nossas experiências. A partir disso, encontramos objetos, pessoas, e até pôneis! Esse ponto de apoio acabou se transformando em 1 hectare de terra, não é mais a casa que alugamos inicialmente. Aí então é que veio a novela escrita, mas a condição que esse escrito, que tem aspectos literários, entrou na nossa experiência foi absolutamente diferente do modo com que entrou no trabalho *Vaga em campo de rejeito*, porque a experiência em Eldorado continua e o escrito foi um meio de financiar o trabalho. Os leitores contribuem com uma quantia para receber os capítulos. A *Novela* é parte da nossa experiência, ocorre junto do trabalho. Ela também é personagem. No caso da *Vaga*, era diferente.

LM.: *Como tu vês, dentro do processo, essa relação entre experiência e documento? Antes o documento ocorria na ponta da cadeia, agora há um processo de documentação junto à experiência. Qual é a diferença?*

MH. Com essa pergunta eu refiz todo o meu pensamento. Por que o documento tem que ser posterior? Por exemplo, os jornais documentam diariamente a vida, e são “documentos”. Me lembro de um artista que expunha na Basiléia. Ele e me disse, certa vez, que realizou um trabalho que tinha duas entradas de notícias na sala expositiva: um dos dispositivos trazia notícias de jornal da cidade, enquanto o outro, as notícias de um mendigo da cidade, que foi contratado pelo artista. O nome do trabalho era “*Bad News, Good News*”, e não deixava de ser um documento do tempo presente. Tudo aquilo era exposição e documento ao mesmo tempo. Visto dessa forma, a novela, impulsionada pelo medo da perda, tem mesmo a função de documentar e capturar algo que iria se extraviar. Na *Vaga*, era assim também.

²⁸¹ O último trabalho a que Maria Helena Bernardes se refere é a novela *A estrada que não sabe de nada*, realizada a partir da parceria com Ana Flávia Baldisserotto. No projeto, as artistas visitam a cidade de Eldorado e, a partir de encontros ocasionais, vão desenvolvendo experiências que são registradas em texto. Primeiramente, esses textos eram armazenados em formato PDF e, por uma mensalidade de R\$ 10,00, o leitor/espectador recebia-os por email. Atualmente a novela tem sido comercializada através de CD-ROM, o que possibilita a continuidade do projeto, que, dessa forma, tornou-se autofinanciável.

LM: *O que eu vejo é que talvez na Novela, por estar colada à experiência, há menos cortes, o grau de realismo talvez seja maior do que na Vaga, escrita depois da experiência. A distância dos fatos e os cortes da memória podem produzir maior ficção. Talvez tu estejas mudando a relação com o documento, estou certa?*

MH: Na *Vaga*, aquele livro, o modo de relatar a ordem dos fatos, a eleição das imagens que formariam a narrativa visual, tudo isso foi se construindo durante a experiência. Mas não como texto, como fala. Antes do texto escrito, veio o texto falado. Eu tinha muita vontade de contar o que eu vivia. E poucas pessoas na época imaginavam que eu faria um trabalho daquele tipo, porque eu vinha de outras experiências. O que eu vivia, a realidade daquela comunidade, os encontros absurdos que se produziam, mais absurdos do que o texto fez. Certa vez, me perguntaram: “*Aquilo tudo é verdade?*” eu ia responder e ele em seguida disse: “*Não, não me fala, eu não quero estragar tudo.*”. É claro que o sabor da narrativa deixa em aberto a possibilidade daquilo tudo ser ficcional. Eu fui organizando o texto em capítulos e contava as experiências em palestras. Nessa época, eu começava a trocar a atividade de artista que expõe pela atividade de artista que dá palestras. As pessoas não me perguntam mais “*quando tu vais expor?*”, elas perguntam quando eu iria dar uma palestra, o que é ótimo! Essas falas sobre a *Vaga em campo de rejeito* ocorriam durante o processo e foram praticamente transcritas no livro. Mas o tratamento literário de limpeza e corte para o livro ocorreu depois da experiência.

LM: *Com todo o movimento de valorização do processo artístico, o artista passa a pensar freqüentemente a obra como uma experiência efêmera, por mais que haja um objeto acabado ao final do processo. Talvez nas tuas falas tu tenhas também essa sensação de passagem, de algo que corre no tempo, um tipo de performance. O que pensas sobre esse aspecto performático da tua fala?*

MH: Certa vez uma amiga me ouviu falar e disse que eu tinha o dom da palavra. Eu fiquei muito contente em saber que, pela palavra, eu produzia um engajamento. Eu, como artista, queria produzir com esta palavra (que dá conta de um processo que está o tempo todo se perdendo) uma memória, cada vez mais criadora de ficção e seletiva. É dessa forma que nós produzimos o relato, os testemunhos: ordenação, limpeza, corte. Penso que se eu conseguir, através de uma fala, produzir um engajamento e transportar as pessoas para aquele lugar, que eu acabo de viver, isso será maravilhoso. Foi assim que eu comecei a estimular em mim esse prazer e o exercício de cativar um a um, produzindo reações, sem contudo estar representando. Eu não queria, de forma alguma, atuar como atriz, embora haja ali uma performance. É como no livro: é ficção ou não é? Eu estaria representando ou apresentando um fato? A meu ver, essa tensão é o que produz engajamento. As pessoas não vão mais se questionar se é verdade ou é mentira. Elas já estão dentro da experiência, a partir da fala ou do texto, embora o ponto de partida seja essa sensação de perda, essa necessidade de não deixar isso desaparecer. E hoje, quando eu vejo o trabalho como uma possibilidade de texto ou de fala, a motivação maior dele é funcionar como um filtro, o que imprime uma certa qualidade à ação. É como a Lucia Koch, ao colocar cores nos vidros, ela imprime qualidade à luz

ambiente. Eu me imagino como um “filtro ambulante”, que dá uma certa qualidade às coisas que acontecem ao meu redor – que são essas experiências, e nas quais eu também me ensiro. Eu deixo que elas passem através de mim, eu não tenho mais necessidade de construir um objeto artístico, mas sim ser esse filtro. E essa qualidade é esse tom que acentua o grau de ficção, que transporta, seja pela fala ou pelo texto.

LM: *Eu sinto que, apesar de, em tua experiência de trabalho aparecerem muitos elementos ao acaso, há uma necessidade de ampliar a autoria para outras instâncias. Na fala e no texto, tu controlas o que fica do trabalho, estando frente a frente, no caso da fala, com o receptor. És o filtro, como já comentaste. Eu gostaria que falasses sobre essa questão do controle na documentação da obra. Será que ele modifica a relação entre fala, livro e obra, mesmo que tenha havido a experiência de construção de um objeto lá em Arroio dos Ratos? Onde estaria a tua obra? Será que ela não é também esses outros modos de exibição do trabalho?*

MH: A ideia que tu colocas agora do controle é interessante. Tem um primeiro momento de disponibilidade total, mas depois há o momento do contato público. Para muitos artistas esse momento é a exposição, mas, no meu trabalho e também em parcerias recentes, eu venho utilizando outros suportes comunicacionais. E esse momento, é todo controlado por mim, tu tens razão. É interessante pensar nisso, porque eu sempre reagi de uma forma defensiva com essa colocação, porque eu já sofri críticas negativas que diziam: “É fácil trabalhar assim. Tu vives as coisas e depois tu contas como tu queres. E tudo se torna tão interessante.” Ora, então eu passei a pensar que mesmo o mérito de tornar uma coisa desinteressante algo interessante continua sendo meu. Portanto, nós voltamos para a questão da autoria, que tu tocaste. Mesmo eu não sendo criadora de todas as etapas daquela experiência, o gatilho inicial foi eu que dei, em certo momento, para que coisas se produzissem. E quem escolhe a ordem em que elas aparecerão nesse contato público sou eu. É aí que se estabelece claramente a minha autoria.

LM: *Quais as vantagens que tu vês em apresentar o trabalho como documento, em relação ao modo de exposição, por exemplo?*

MH: No caso dos livros da série Areal, onde está publicado o volume *Vaga em campo de Rejeito*, eu não os vejo como uma forma estrita de contar o que foi o trabalho. Mas o meu primeiro estímulo foi ter a oportunidade de, pela primeira vez, como artista, escrever diversas páginas sobre uma experiência artística, sem que eu tivesse que mencionar a palavra “arte”. Aliás, essa ideia de suprimir a palavra “arte” surgiu por acaso, foi uma sugestão acatada de um amigo, assim como a própria viagem a Arroio dos Ratos, uma cidade, segundo outro amigo, “vaga”. Muitos dos passos que eu dou vêm de sugestões. O segundo estímulo era ampliar a recepção da experiência com um livro que não tivesse um layout, um design que lembrasse as publicações usuais das artes plásticas.

LM: *Sobre esse aspecto eu gostaria de comentar o fato de que o teu livro já ganhou prateleiras diversas na Estante Virtual, recebendo classificações inusitadas como “ecologia”, “outros assuntos”, “arquitetura”, além de “arte”.*

MH: Acho isso ótimo! Maravilhoso! Ver o livro à venda em outros lugares, além da Arena, já é uma surpresa. Quando escrevi este livro, eu desejava que ele desse conta de várias camadas da vida, que não fossem de pertencimento exclusivo do mundo das artes. Nessa época, eu e o André estávamos bastante saturados das especificidades do meio artístico, que nos parecia quase eugenista. Um universo que tem códigos específicos, jargões, publicações específicas. Enfim, queríamos nos livrar do específico. Então, era um impulso fazer o livro, para que esse documento se perdesse e caísse nas mãos dos mais desavisados.

LM: *Sobre essa questão das especificidades do campo das artes, gostaria que tu comentasses um pouco a escolha do texto da orelha do livro, em que a intencionalidade artística e as instituições envolvidas no processo são explicitadas ao leitor. No caso, vocês assumem que é um livro de artistas, financiado pelo Programa Petrobrás Artes Visuais. O texto diz o seguinte:*

Com a publicação de Vaga em campo de rejeito, segundo volume da série Documento Areal, cumpre-se um dos principais **objetivos** do Projeto Areal, de **trazer a público o ponto de vista do artista sobre sua produção, estendendo o exercício da autoria às etapas de documentação e publicação da arte**. Ao viabilizar a produção de trabalhos e publicações dos artistas participantes, o Projeto Areal, contemplado pela Seleção do Programa Petrobrás Artes Visuais, intercepta o **processo artístico** em um **momento anterior à situação de exposição e catalogação histórica, buscando situá-lo em um ponto de intersecção entre a vida e a arte**. (*grifo meu*)

MH: Esse era o objetivo que tínhamos no projeto aprovado pelo Programa de Artes Visuais, pelo qual obtivemos financiamento. Mas em relação à citação da Petrobrás, nós não tínhamos a obrigação de citá-la na orelha do livro. Voltando agora no tempo, lembro que o ensaio do André Severo, ao final do livro, também era dúvida, pois ele situava o projeto no campo da arte. Mas, por fim, decidimos que seria mentiroso omitir esse dado de todo o livro. Fora do relato, onde a palavra “arte” não aparece, há várias menções a ela, se não me engano na sinopse também. Mas, durante o meu relato, a palavra arte não tinha presença porque, durante a experiência, ela não foi tão importante. Em Arroio dos Ratos, falar que era um artista ou que estava fazendo um trabalho de arte não era nenhum “carteiraço” que te abrisse portas! O que importava ali era o ser humano e as suas necessidades. Mas o livro está dentro de uma série, realizada também por outros colegas, ela tem por objetivo interceptar o processo.

LM: *Acredito que para o artista sempre é difícil separar totalmente a arte da vida. Mesmo quando um artista fala “eu não me importo com o sistema da arte”, ele fala de uma posição específica, que antes de mais nada, é a posição do artista. São das relações humanas com os pares e a sociedade que nascem as instituições artísticas. No teu trabalho, quando não há dúvida de que o que estás fazendo é arte, quando sentes que estás dentro de um processo artístico e não em outra situação qualquer?*

MH: Quando eu e minha parceira Ana Flávia Baldisserotto, nesse novo trabalho que estamos fazendo em Canoas, saímos na sexta-feira, às 14h, para caminhar nessa região metropolitana, sabemos que não estamos ali como amigas, mas como artistas. A diferença é que, nesses momentos, nos propomos a entrar nesse estado de disponibilidade, um instante desinteressado, que possibilita uma nova sensibilidade e uma nova experiência, que será trabalhada visando uma comunicabilidade com os recursos da arte. É no escrito que esse tratamento se efetiva, nós sabemos disso. Não que eu queira dizer que esses documentos sejam “Obras de Arte” no sentido estético, mas é quando o artista se assume como artista e reflete, como artista, sobre aquela experiência.

LM: *Quando tu socializas com outros artistas ou espectadores essas experiências, a meu ver, ali se faz também a instituição artística, não?*

MH.: Concordo totalmente, do início ao fim! Me faz lembrar uma bela passagem do livro *História da Arte como História da Cidade*, em que Argan diz que a cidade não se restringe aos monumentos, às ruas, aos prédios, aos personagens da cidade, mas ela é também a floresta para além das muralhas (aqui ele está se referindo às cidades renascentistas), onde o homem da cidade vai caçar. São as histórias que ele conta dessa floresta a torna ambiente urbano. A ficção que ele produz a partir dessa passada, os sonhos de quem dorme nos dormitórios das casas, tudo isso faz parte do urbano, é a cidade – o imaterial e o material. Acho que essa conversa que nós estamos tendo aqui é também o sistema da arte. A arte é móvel, seria uma grande perda limitá-la apenas aos eventos oficiais.

As críticas que fazíamos, no início da série Documento Areal, era justamente sobre esse fechamento de horizontes, por parte de posturas conservadoras, que limita a arte contemporânea aos eventos oficiais. Perderíamos justamente esse aspecto da imprevisibilidade da arte. É claro que isso é recente na história. Nós, pós-românticos não aceitamos que a arte se limite apenas aos grandes eventos culturais, como as Bienais, por exemplo.

LM: *E como vêes, nesse amplo sistema, a importância dos documentos para arte?*

MH: Certa vez, falamos em conversa aberta no Atelier Livre sobre esse “sistema ampliado”, que é onde estamos todos nós. Eu mesma, como artista, me alimento da palavra, dos testemunhos de outros artistas, dos documentos que eles nos deixam. Faço questão também de cuidar dos meus documentos, que eles sejam caprichados, ainda que eles sejam poucos, para que agreguem algo aos outros. E, como professora de história e teoria da arte, eu saúdo os documentos! Fico feliz

quando encontro, por exemplo, os documentos de um artista como Daniel Buren, que escreve extensamente; ou então, os documentos de Allan Kaprow, que nos deixa importantes registros de seus pensamentos. Não acho; porém, que eles devam ser obrigatórios ao artista, embora seus testemunhos exerçam em mim um grande fascínio.

LM: *É foi fascínio que surgiu a Série Documento Areal?*

MH: Não, não... o Documento Areal foi um acidente! A primeira pessoa a acreditar na proposta foi a grande artista e nossa amiga Karin Lambrecht, após conversas que eu e o André Severo tivemos com ela a respeito das nossas experiências de viagens, que dificilmente seriam aceitas como arte. Na época, o trabalho *Registros de Sangue*, da Karin, não tinham toda essa aceitação. Ela também encontrava dificuldades em realizar as viagens necessárias para executar esse trabalho. Ninguém dava suporte ao processo, apenas à exposição da obra pronta. A nossa primeira ideia, então, foi realizar um catálogo dessa série da Karin, mas precisávamos de financiamento. Foi quando percebemos que um livro, ao invés de um catálogo, era um formato mais conveniente para o processo de captação de recursos, pois não estava restrito ao circuito das artes plásticas. Pouco a pouco, o livro apresentou-se como um formato interessantíssimo. Após bater em várias portas, conseguimos o financiamento, que veio de uma editora da UNISC, em Santa Cruz, onde meu irmão era professor. O *Documento Areal I* foi então realizado e a indicação “I” já nos dava esperança de continuidade. Aí então, surgiu a aprovação do projeto no Programa de Artes Visuais da Petrobrás, e os outros quatro volumes da série puderam ser realizados. Enquanto eu transpunha a minha fala ao formato de texto, o André Severo alternava a experiência de esforço corporal absurdo, com um texto que requeria igual esforço. Elaine Tedesco, por sua vez, optou por um formato de catálogo, enquanto o Hélio Ferverza realizou um trabalho específico para o veículo livro. O Documento Areal surgiu dessas oportunidades. Aos poucos fomos conhecendo as particularidades do meio editorial e as especificidades do livro. Descobrimo-nos completos ignorantes no assunto, embora fossemos leitores ávidos! Hoje a série se autofinancia, a partir da venda de seus exemplares. Ela está mais aberta. O último volume, texto do Marcelo Coutinho, é um exemplo disso. Esse texto não se enquadra facilmente em nenhuma categoria, não é livro de artista, não é teoria da arte, mas é um escrito que registra uma visão de mundo desse artista.

LM: *O que mais gostaste na experiência de escrita do livro “Vaga em Campo de Rejeito”?*

MH: Esse escrito me possibilitou chegar a pessoas que não estão diretamente ligadas à arte. Essas pessoas, as mais desavisadas, entraram em contato com o conteúdo que é, antes de tudo humano, que está para além do artístico. Isso é o que me fez “dar pulinhos”!

LM: *Como tu vêes a tua participação nessa pesquisa? Que contribuições ficam para aqueles que acessarem a tua área nesse site?*

MH: Bom, em primeiro lugar, eu fico muito feliz e honrada em participar dessa pesquisa. Eu não falaria do *Documento Areal* ou da *Vaga em Campo de Rejeito*, há alguns anos atrás, desse modo. Então, tu me proporcionares esta experiência hoje e isso ser mais um documento, uma camada de reflexão, é ótimo. A cada vez, eu atualizo minhas reflexões. E, como artista e professora, eu espero ter contribuído para este “banco de dados”, cujo nome já é saboroso.

ANEXO II: Notícias do incêndio do acervo de Hélio Oiticica

Diante da perda:

Um incêndio atingiu a residência da família do pintor, escultor e artista plástico Hélio Oiticica, na Zona Sul do Rio, na noite desta sexta-feira (16).

Segundo um irmão do artista, o acervo que estava na casa foi quase todo destruído pelas chamas e prejuízo pode chegar a US\$ 200 milhões.

A casa fica no Jardim Botânico. O fogo atingiu uma sala do primeiro andar, justamente onde ficavam guardadas as esculturas, pinturas e instalações do revolucionário artista, considerado um dos fundadores do neoconcretismo.

[...] Segundo César, 90% das obras do irmão foram destruídas, um prejuízo estimado por ele em US\$ 200 milhões. CDs e arquivos de computador que estavam em um outro escritório não foram atingidos pelas chamas. A família não tem ideia do que provocou o fogo, pois sala tem controle de umidade e temperatura. "Eu sinto que fracasei, pois desde que me aposentei minha missão era cuidar da obra dele. Eu me sinto péssimo".²⁸²

Resultados da perda:

Parangolés – Quase todos os parangolés de Oiticica foram destruídos no incêndio. César acha que é impossível fazer réplicas fiéis das obras, e sobraram poucos exemplares espalhados pelo mundo, que Hélio havia dado de presente. "Sei que ele deu uma para o (crítico) Guy Brett, outra para um amigo na Bélgica. Mas foram poucas", diz César.

Metasquemmas – As obras, guardadas junto com os desenhos na mapoteca da casa, foram salvas das chamas. Além disso, a série tem obras adquiridas por museus e colecionadores particulares.

Bólidos – Apesar de parte dessas esculturas terem sido destruídas, existem exemplares espalhados pelo mundo, incluindo museus como o Tate Modern em Londres, o MoMa em Nova York e o Malba em Buenos Aires.

Tropicália – A edição original da instalação, de 1967, está no Tate Modern. Outras obras penetráveis chegam a ter até cinco edições – parte delas permanece na reserva técnica da Casa de Artes Hélio Oiticica.

Cosmococas – Segundo o site do jornal "O Globo", a importante série de Oiticica está preservada no centro cultural do Instituto Inhotim, em Minas Gerais.

Bilaterais – César afirma que a estrutura de obras desta série foi preservada, e que talvez possam ser recuperadas. "Ainda assim, preservamos esquemas digitalizados, e podemos reconstruir algumas obras para fins didáticos", explica o irmão.²⁸³

²⁸² Notícia disponível em: <http://g1.globo.com/Noticias/Rio/0,,MUL1344720-5606,00-INCENDIO+DESTROI+ACERVO+DO+ARTISTA+PLASTICO+HELIO+OITICICA.html> Acesso em: 16.Nov.2009.

²⁸³ Notícia disponível em: Disponível em: <http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/2009/10/17/fogo+destroi+boa+parte+das+obras+de+helio+oiticica+no+rio+8851981.html> Acesso em: 16.Nov.2009.

ANEXO III: vídeo digital das entrevistas com Maria Lúcia Cattani, James Zortéa e Maria Helena Bernardes (DVD-Rom)