

**O TRABALHO DA PERDA:
EFEMERIDADE, REGISTRO E POÉTICA**

Tainan Ribeiro de Abreu Barbosa

Julho de 2020

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estética e Estudos Artísticos (Especialização em Cinema e Fotografia), realizada sob a orientação científica de Margarida Medeiros e co-orientação de Cristiana Santiago Tejo.

.... É preciso lutar todos os dias, através de toda uma série de pequenas coisas, pela nossa liberdade cotidiana. Ver é uma coisa, olhar dentro é uma outra.... Isto não é evidente...

Estar presente em você mesmo, estar presente nos outros...

Artur Barrio

AGRADECIMENTOS

A Artur Barrio, pelas memoráveis conversas ao longo dessa pesquisa, pelo pulsar que seu trabalho me proporciona, por me ensinar tanto sobre o mar, sobre o lado não petrificado da arte e sobre tudo que ainda está por fazer;

Aos professores do curso de mestrado em Estética e Estudos Artístico da Universidade Nova de Lisboa, que contribuíram imensamente para a minha formação através da riqueza das aulas e dos calorosos debates desse outro lado do oceano que também chamo de casa;

Aos professores do departamento de Filosofia da Universidade de Roma La Sapienza, por acolherem minha pesquisa e contribuírem para a construção deste trabalho;

À minha orientadora Margarida Medeiros, pelas aulas que despertaram inspiração para minha pesquisa e por ser minha guia nessa jornada; à minha co-orientadora Cristiana Tejo, pela orientação, pelas conversas transatlânticas e pela confiança de que teríamos sucesso. A vocês, meu muito obrigada;

À minha mãe, por ser a minha fonte de inspiração, o lugar afetivo onde posso partilhar todos os meus interesses; Ao meu pai, pelo amor incondicional, por todo suporte para seguir nessa jornada e por sempre acreditar em mim. Aos meus irmãos, Alain e Isabele, por todo o apoio e carinho. À minha tia Águeda, por me ensinar a ter paciência e persistência nos objetivos que traçamos;

Ao Tiago, por me acompanhar ao longo de todos os processos dessa pesquisa com tamanha doçura, por cada olhar de admiração em cada etapa conquistada e por sempre acreditar em mim nos momentos de tempestade;

Aos amigos e amigas que, cada um a seu modo, foram amparo fundamental nesse processo, em especial ao Dimas, por todas as segundas opiniões;

E a todos que me sopraram ventos de leveza...

O TRABALHO DA PERDA: EFEMERIDADE, REGISTRO E POÉTICA

Tainan Ribeiro de Abreu Barbosa

RESUMO

A desmaterialização da obra de arte foi um dos pilares para o questionamento no que diz respeito ao seu objeto, no final dos anos 1960 e início dos anos 1970, o que impulsionou a adoção do registro como solução para sobrevivência da obra, que possui um tempo-espaço de aparição e desaparecimento. Os novos equipamentos de produção de imagem fotográficos e audiovisuais passaram a fazer parte da arte contemporânea como consequência da documentação da efemeridade e fruto da modernidade. Desse modo, esta pesquisa busca analisar esses registros e tem como fio condutor a produção do artista Artur Barrio, tendo em vista a notória transitoriedade de suas obras. A trajetória do trabalho, então, procura aproximar e contrastar sua dinâmica com os processos de outros artistas que se utilizam da mesma estratégia e, assim, traçar uma investigação sobre a construção de um tipo de arquivo na arte contemporânea. Além disso, tem como premissa questionar a posição do artista luso-brasileiro acerca de seus próprios registros, já que alega que esses são apenas informações da obra. Considerando todos esses questionamentos, a linha desta pesquisa busca adentrar as estruturas do registro para trabalhar a poética e o destino de suas imagens, bem como sua circulação nos espaços da arte. Por fim, busca também pensar o impacto para quem olha essas imagens e o que se pode nutrir a partir dos registros da perda.

Palavras-chave: efemeridade; registro; poética; Artur Barrio

ABSTRACT

The dematerialization of the artwork was one of the pillars for questioning its object, in the late 1960s and the early 1970s. This process triggered the adoption of the record as a solution for the survival of the piece that has its own time-space of appearing and disappearing. The new photographic and audiovisual equipment from image production began to be part of contemporary art as a consequence of the ephemeral documentation and are a product of modernity. Therefore, this research intends to analyze those records and it has the artist Artur Barrio as an underlying thread, regarding the notorious temporariness of his work. For that so, the course of this work seeks to approach and contrast Barrio's dynamic with other artists processes that have the same strategy as him, to scan this kind of contemporary archive. Furthermore, it inquires the Luso-Brazilian position about his own records as a premise to all research questions, as the artist claims that they are only information of his artwork. Considering all these questions, the research line pursues to find the record structures to work with its poetic and the destiny of its images. Lastly, it claims to reflect about the impact generated for those who look at these images and what they can keep from the loss of the records.

Keywords: ephemeral, record, poetic, Artur Barrio

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1: DESAPARIÇÃO DO GESTO, APARIÇÃO DO ARQUIVO.....	11
1.1 ENTRE A <i>SITUAÇÃO</i> E O DESAPARECIMENTO	11
1.2 O REGISTRO NÃO É A OBRA	27
1.3 UM ARQUIVO DO EFÊMERO	37
CAPÍTULO 2: LABIRINTO DE IMAGENS	47
2.1 A POÉTICA DA PERDA	47
2.2 TEMPOS DA PERDA.....	56
2.3. AMÁLGAMA DE IMAGENS	68
CAPÍTULO 3: É PRECISO OLHAR COMO ARQUEÓLOGO	88
3.1 CONSTELAÇÕES DE AUSÊNCIAS	88
3.2 OLHAR, APESAR DE TUDO.....	112
3.3 UMA TOMADA DE POSIÇÃO.....	124
CONSIDERAÇÕES FINAIS	134
BIBLIOGRAFIA.....	137

INTRODUÇÃO

Carbono: *Por que o mar?*
Artur Barrio: *Por que não o mar?*¹

A obra que se acaba e não se segura em um lugar preciso, forma-se e desforma-se por qualquer tipo de secção, possui uma estética pautada na perda. O objeto de arte é diretamente proporcional ao fato de deixar de possuir algo ou de ter algo. A arte efêmera é um trabalho da perda- isso devido à escolha de enfatizar o processo do pensamento e ao profundo interesse na evolução artística do trabalho. O movimento seria, assim, a fonte de energia para a produção de uma arte como ideia e como ação. A reflexão radical sobre a desmaterialização da arte deu-se no final dos anos 1960 e consolidou-se nas produções artísticas dos anos de 1970. A obra não seria mais determinada completamente pelas suas propriedades materiais. O pulsar desse período buscava exceder o objeto de arte e entregar seu desenrolar ao evento, ao efêmero e ao acaso. Houve uma explosão de fazer artístico que se desenrolava em *performances*, intervenções em áreas públicas, *land art*, *body art*, e no conceitualismo, que não eram necessariamente objetos contemplativos. Percebe-se, assim, uma ânsia pelo movimento que desencadeou uma sucessão de experimentos nas artes visuais que tiravam a pintura e a escultura dos holofotes do fazer artístico. Vingava, então, um pensamento híbrido que rompia com as barreiras e englobava a dança, o filme, a música e a fotografia. Isso não significou o desaparecimento total do objeto de arte, mas o declínio de sua hegemonia e a rejeição ao culto a ele dedicado. Ficou evidente uma produção dedicada a nadar contra a correnteza de uma arte focada na matéria em busca de um processo de libertação da arte de sua qualidade objetual.

A ideia de obra estável havia, de fato, acabado, e os caminhos alternativos, contrários à visão linear da forma, da matéria e do espaço, colocavam em xeque o suporte e as linguagens tradicionais da arte. Essa obra pautada na ideia era concebida para ser entregue ao acaso. Certamente, o uso do objeto de arte como veículo de ideia não é algo novo. Ao longo da história, a arte não foi apenas descritiva, mas um veículo para ideias. Os artistas dessa geração também não inauguraram a efemeridade da obra. Muito antes, com o Dadá e o Surrealismo, já se pensava em questionar o objeto de arte pelo transitório. Essa arte desmaterializada bebeu dessas fontes e radicalizou na utilização do elemento destrutivo, claramente sob a influência de Marcel Duchamp, que foi disseminada e fragmentada nessa radicalização. Vale ressaltar que o intuito da pesquisa não é fazer um rastreamento da destruição do objeto de arte ou uma catalogação

¹ FRAGA, Marina. Conversas submersas com Artur Barrio *in*: **Carbono: natureza, ciência e arte**. n.5 Disponível em: <<http://revistacarbono.com/artigos/05conversas-submersas-com-artur-barrio/>>. Acesso em: 03 Maio 2017.

dos movimentos desse período. A mudança da ênfase da arte como produto para a arte como ideia libertou o artista de limitações presentes, tanto econômicas como técnicas, mas trouxe questões ligadas ao legado. A dificuldade da arte pautada no conceito não recai sobre a ideia, mas sobre encontrar meios de expressar essa ideia, já que o movimento é sua fonte de produção. Assim, muito interessam as soluções criadas por esses a artista para lidar com esse trabalho da perda.

Morte, destruição ou naufrágio. Tudo o que é passageiro, transitório, vive no intervalo de um estado de uma a coisa a outra. A obra de arte que desembrulha seus significados em fluidos, percorre distâncias no tempo e no espaço com rapidez, usando uma linguagem parecida com o movimento do mar. É uma obra de imensidão efêmera. Compõe-se de uma grande extensão metafórica de água salgada, em um conjunto de matéria que ondula e agita. A ação artística pautada no acaso emana de um pensamento e escorre em um ciclo que germina, floresce, dispersa e morre. Morre, mas registra-se. A acessibilidade aos dispositivos fotográficos e audiovisuais passou a interferir diretamente na concepção e na noção do objeto de arte, intensificando as questões do registro da obra. O que se propõe analisar neste trabalho são as consequências da solução visual utilizada por muito artistas para lidar com a perda da obra através desses dispositivos. Em meio a esse mar de produção desmaterializada, o artista Artur Barrio será o fio condutor para discorrer sobre os registros da obra de arte efêmera. Português de nascimento, arrastado por uma corrente para o Brasil, parece pertencer a ambos lugares ou a nenhum deles: sente-se à deriva. Pertence a dois países com fortes contornos de azul nos quais encontra sua morada, sua identidade, afirmando-se fruto dos oceanos. Enraizado em um Brasil, em uma América Latina, não largou tão facilmente as pronúncias e a escrita portuguesa. Sua proximidade com as águas salgadas, contudo, vai além de questões biográficas ou de temáticas utilizadas em alguns de seus trabalhos. As correntes marítimas tentam desvendar sua gramática própria. Isso porque tal gramática situa-se em um território de passagem. A obra é entregue ao passageiro, e o espaço é considerado uma súbita experiência de tempo, dilacerada e associativa, com gestos que se concretizam em diversas *ações* e *situações*. O que o artista denominou de *situações* ou *experiências* foi formado pela intensidade dos gestos relacionando-se com materiais precários em um dado espaço por um tempo finito, sempre entregue ao abandono do acaso. As *situações* surgiram em seus trabalhos do final dos anos de 1960, no Rio de Janeiro, lugar que escolheu para chamar de casa, por mais que tenha como proposta de vida e arte não se prender a nenhum lugar. Estabelece, por isso, uma íntima relação com o mar, que liga seu país de nascimento ao seu país de criação. Uma relação análoga ao naufrágio de sua viagem transatlântica entre a Europa, a África e a América do Sul. Um europeu, português, com um passado africano, acaba naufragando no Brasil, onde se prende, sofre um trauma e permanece. O trauma produz uma concentração mais duradoura da travessia, absorvendo, assim, as matérias e os valores dessa cultura. Desenvolve, então, uma situação paradoxal com o Brasil, que o coloca dentro e fora, ao mesmo tempo, e o isola de qualquer outra manifestação artística contemporânea

a ele. A complexidade, a tamanha fluidez e a transitoriedade que envolvem seus trabalhos não permitem que eles se enquadrem em qualquer movimento, pois isso empobreceria e limitaria as obras. Assim, esse cordão de traumas vivido pelo artista acaba por ser, também, muito similar ao cordão tecido pela cultura brasileira.

A escolha pelo artista como guia dessa pesquisa primeiro deu-se pela efemeridade de sua obra e pela maneira como conjuga uma fluidez complexa em todas as etapas do processo artístico. Utilizando materiais precípeis, constrói pilares que permitem um estado de flutuação, obras em trânsito, com expressivas linhas imaginárias que se ligam por fluxos. O uso do material para Barrio, o corpo, a ideia e os materiais pobres são via de mão dupla, atuam no viés político e estético. A escolha pelos materiais precários, de curta durabilidade, pobres e sujos, busca contrastar com o sistema da arte. Os elementos retirados do cotidiano, restos de uma sociedade de consumo, possuem ideologia e criação estética despendidas de uma carência social e atuam na precariedade de certos materiais e nos procedimentos artísticos. As *situações*, como denominava o artista, eram experimentais, utilizando a miséria do subdesenvolvimento e, através dela, a realização de uma situação artística e política em um campo culturalmente deficiente. Essa dinâmica do artista facilmente poderia relacionar-se com Guy Debord e os situacionistas, mas não havia uma comunicação direta entre a produção brasileira e o que se passava na Europa. No entanto, é muito natural que tenham utilizado essa palavra no mesmo sentido, aproximadamente no mesmo momento. Isto é, ademais qualquer influência externa, o turbilhão da atuação de vanguarda brasileira que buscava reinventar e lidar com as questões internas, produzindo algo único e poderoso, que transcendia as fronteiras nacionais. Longe de uma influência da *arte povera*, o posicionamento de Barrio era marginal tanto no viés político como estético, na recusa do papel institucional da arte e no embate da realidade histórica do país. Adotando o lixo, os materiais precários, os refugos da vida, Artur Barrio usa esses materiais, pois é a realidade material disponível em um país latino-americano; pois ser marginal não o prende a nada, apenas o estimula a fazer e refazer laços com o tempo-espço que cria para experimentar a aparição e desaparecimento do corpo. O artista dispõe, assim, de um emblema moral que transcende as propriedades físicas e adquire um estado crítico.

Outro ponto importante para guiar este trabalho é repensar a hegemonia da história da arte e trazer reflexões e produções importantes e inéditas para o cenário da arte a partir de um país periférico e latino americano. O cenário brasileiro no final da década de 1960, no qual Artur Barrio estava inserido, pulsava por uma produção experimental, no intuito de fomentar práticas interdisciplinares, fugindo das discussões tradicionais da arte, sendo decisivo para os desdobramentos da década seguinte. Houve um embate radical que transparecia em conjuntos de obras e atitudes — comportamentos, exposições — difundindo uma teoria artística que marcou um período extremamente importante e esclarecedor da arte brasileira. Todo

esse material atrelado à desmaterialização da obra de arte. A metáfora foi utilizada pelo artista brasileiro não só para questionar o objeto de arte, mas também como estratégia de guerrilha para fugir da censura e repressão vividas pelo país depois do golpe militar de 1964. Artur Barrio, de nacionalidade portuguesa, crescido no Brasil em um momento de repressão política —algo que já tinha vivido em Portugal —, de censura dos direitos civis e do corpo, o que irá impactar imensamente a sua produção inicial, pois suas *situações* dialogam com a rua e a cidade, lugar imensamente vigiado. Também lhe interessava, porém, interagir com a vivacidade e o movimento efêmero presente na rua. A desmaterialização lhe dava o valor que ele mais exige no trabalho artístico: a liberdade. Mediante essa riqueza da produção da vanguarda brasileira e todos os questionamentos nela inseridos, Artur Barrio expande a sua reflexão sublevando sua arte para além das barreiras brasileiras. A maneira como produz seus trabalhos é de extrema importância não só para o Brasil, mas para o mundo.

Percebe-se, de imediato, um desvio da arte do domínio puro da imagem para o da experiência, manifestando-se através do resultado da ligação entre o corpo e a mente. O efêmero está no bojo de suas situações; não por acaso ele necessita dos registros para inscrevê-las e transcrevê-las no mundo, ou, ainda, para resguardá-las do fantasma do esquecimento e da incompreensão. “Meu trabalho é um pouco como uma celebração, como uma festa.... Depois se faz a limpeza e se joga tudo fora.”² O instante e a resistência tornaram-se uma celebração que, quando acabada, era jogada fora. Joga-se tudo fora, mas registra-se. De qualquer modo, tal característica colocou-o em meio ao laboratório de invenções da década de 1970; um laboratório viabilizado pelos novos recursos visuais brasileiros que ampliou o campo da arte sem pedir licença e fortaleceu o discurso de vanguarda. Essa tática era fruto da inserção dos dispositivos de registro na arte contemporânea, principalmente, mediante os adventos do século XIX e da invenção da fotografia, abrindo novas questões no mundo da arte. Assim, em um primeiro momento, é preciso avaliar as táticas que relacionam a desmaterialização com o registro e como esses se davam por uma construção fotográfica e audiovisual na documentação do efêmero, sendo utilizados para os mais variados propósitos. O objeto de estudo, nesse caso, porém, é investigar a documentação das obras sem o intuito de tornar o registro um objeto de arte. Ou seja, processo e o pensamento artístico foram concebidos para manifestarem-se de maneira efêmera. Tendo em vista essa diferenciação, se a ideia e o pensamento artístico estão naquilo que se deteriorou, o que é o documento da obra? Assim, por todo o trabalho, procura-se desenvolver as possibilidades e o controle dessas possibilidades colocadas pelos dispositivos de registros, o que será feito por meio da análise de discursos e trabalhos consolidados na história da arte, aproximando-os e diferenciando-os do trabalho de Artur Barrio, bem como confrontando-os com os manifestos do artista.

² Em entrevista a Léa Gauthier no catálogo *Impropre à la consommation humaine*. Paris: Ishtme Édition, 2005. sem paginação.

No conteúdo dos seus cadernoslivros, é possível ver uma recusa por parte do artista luso-brasileiro em atribuir qualquer poética aos seus registros. Para ele, o registro não é a obra. E, de fato, não é. Artur Barrio talvez seja um dos artistas que mais fortemente posicionou-se em relação aos seus registros. Em seus manifestos, afirmou que esses são apenas uma informação de sua obra e que não teriam nenhum valor poético. De fato, o documento jamais dará conta de uma *situação* ou *experiência*. Todos os elementos externos que fazem parte da obra não são capazes de adentrar a imagem estática de uma fotografia ou, ainda, os movimentos de um vídeo. Questionar a afirmação do artista, contudo, é a principal veia condutora deste trabalho. Se o registro não é a obra, o que é o registro? O documento de uma obra de arte seria uma mera informação? É necessário, para responder a esse questionamento, rastrear de que maneira a fotografia e o vídeo foram utilizados enquanto documentos modernos dentro da arte além de embrenhar nas suas particularidades únicas. Devido a à característica mecânica que possuem, esses aparatos tecnológicos passaram a ser incorporados na arte contemporânea com uma postura ingênua, de um modo geral, como se fossem neutros. Busca-se então a interseção entre documento, arte contemporânea, fotografia, audiovisual e os funcionamentos de cada linguagem isoladamente, através de um diálogo sobre a “aura” desse produto da documentação e de sua reprodutibilidade técnica, a partir de Walter Benjamin; bem como a interseção entre o ato de fotografar e filmar, analisando como esses fenômenos aparecem na arte contemporânea a partir do pensamento de Rosalind Krauss e Philippe Dubois e entendendo como esses autores são ponte de acesso para a obra que se arruinou.

Essa documentação contemporânea, em especial no que se refere aos registros de Artur Barrio — acompanhado igualmente de sua resistência perante a mesma — é a priori um objeto de arquivo. Recorrente na dinâmica dos artistas, esse arquivo é oriundo do processo de registro existente no desejo de preservar a memória daquele processo artístico e inscrever a obra na história. Em diversas medidas, essa geração passou a construir um arquivo de obras transitórias, que se perderam na busca pela prova da perda. Vale ressaltar que, em muitos casos, não havia um destino para o que seria a produção desse arquivo. Muitos surgiram por uma necessidade inconsciente de lidar com o movimento do seu pensamento artístico. Assim, é importante percorrer o papel do documento na história para aprofundar de que maneira esses registros são prova e informação de uma obra. Entretanto, a maneira como essas informações artísticas foram inscritas em um arquivo de arte contemporânea é de ordem complexa. Para permear essa complexidade, é necessário adentrar os conceitos de história e memória de Jacques Le Goff - já que há, no arquivo, há a inscrição da memória da obra por meio do documento - como também adentrar as camadas que compõem esse arquivo passando pelo campo da arquivologia, através dos estudos de Theodore R. Schellenberg. Essas camadas afirmam que o registro é informação, mas não é apenas uma prova. Há no arquivo um impulso poético da ordem da experiência, considerando as características do registro na documentação de uma obra de arte. Essa construção está intrinsecamente relacionada aos

conceitos de memória, documento e monumento, contribuindo para a formação de um arquivo de arte contemporânea. Por isso, Michel Foucault auxilia nas questões intrínsecas ao arquivo no que diz respeito à possibilidade de conter enunciado e discursos. Contudo, mais do que isso, no contraste com a noção clássica de arquivo, e, ainda, com a contribuição de Jacques Derrida, esse não seria algo estático. Mesmo um arquivo elástico não dá conta do gesto de uma obra de arte. O registro é documento, mas é maior que o artista, e sua postura de controle é maior até que o próprio documento, pois é na evidência da diferença entre o documento e a obra que vive a poética do registro.

Os registros não são as obras, mas possuem valor estético. Eles são informações, mas são também poéticas da perda. Se o arquivo e a documentação de uma obra de arte são por si só elementos complexos, é indispensável complexificar esses registros: onde vive a poética dos registros? Em que medida uma informação pode desempenhar um papel artístico? A partir do regime representativo da arte de Jacques Rancière, que aprofunda as imagens de arte, suas complexidades e transformações, é possível afirmar que a poética do registro vive na imagem intrínseca a esse mesmo registro. E, assim, acerca dessa investigação sobre essas imagens, é possível dissertar que esse documento não é cópia do original — concordando com Artur Barrio. É pela diferença que vive a poética. Assim, o registro não é só um documento ou a informação porque sua imagem promove uma disjunção imagética que se desdobra em poética. A imagem de registro possui uma poética que se coloca em um espaço sem coordenadas entre a aparição e a desaparecimento do corpo de suas obras. Ela sobrevive em fotografia e em filme. Essa sobrevivência tem como consequência um nó de temporalidade. Aby Warburg e Georges Didi-Huberman terão protagonismo neste trabalho na investigação acerca da sobrevivência da imagem em outros suportes. Ao menosprezar a sobrevivência do registro, Artur Barrio tenta controlar a expansão da sua obra no tempo, ou seja, tenta controlar o incontrolável. O artista, contudo, perde esse privilégio de controle quando documenta sua obra. O índice histórico de uma imagem que foi deslocada e simboliza a presença de uma ausência é, segundo Warburg, uma ideia transversal em seu sentido histórico. A impermanência do gesto vai buscar sua inscrição na história. Por isso, pensar a imagem de registro é pensar o tempo que a constitui, e quais tipos de tempos podemos encontrar em uma obra que possui uma ligação com uma obra que se deteriorou. Isso mostra que, nessa imagem-registro, há a convivência de tempo heterogêneos, fruto de sua proximidade com a história. Assim, através da obra de Barrio, é possível descobrir que essa imagem é movimento que opera em um modelo anacrônico, que está sempre por se reconfigurar.

A imagem de uma obra é mais que um objeto, é um processo vivo na história. Essa imagem quer criar e interrogar a história, rompendo com a sua linearidade. Walter Benjamin, novamente, auxilia-nos a

mergulhar nos tempos heterogêneos das imagens-registro e “tomar a história a contrapelo³”, já que essa imagem, através de sua dialética criadora, interroga o passado no presente. É nesse deslocamento temporal que se criam os fragmentos de imagem, já que o registro não é a obra. Ele é fragmento de obra. Esses fragmentos já foram debatidos pelo filósofo Aby Warburg em seu *Atlas Mnemosyne*, no qual promove um mapeamento de imagens propostas a partir de arquivos. Esse rico mapeamento decreta um movimento dos discursos das imagens por meio do conceito das *montagens* de seus fragmentos. Essa montagem transborda o caráter permutável e inesgotável das imagens, reconfigurando memoriais e renunciando ao estático. Tal possibilidade de permutação garante às imagens prever o futuro, remetendo não só ao tempo da obra, mas ao tempo da imagem da obra. Assim, podem contar diferentes histórias. É com medo desses discursos imagéticos que Artur Barrio nega seu arquivo. No entanto, analisando algumas de suas obras icônicas, é inevitável a comparação com o mecanismo do *Atlas*. Não que fosse uma atitude premeditada do artista, mas a influência do mecanismo warburgiano é aparente e por isso necessária à análise com outros artistas que abusam do arquivo na década de 1970, como Gerhard Richter, Ana Mendieta, Richard Long e Allan Kaprow. Eles repensam os vestígios de suas próprias obras. A montagem passa a ser incorporada não só pelos artistas, mas também pelos espaços expositivos do sistema artístico. As exposições de arte multiplicam o modo de ver a partir da documentação, apropriando-se do caráter inesgotável da possibilidade de se configurar como em um atlas. Sendo um artista com uma notória obra efêmera e documental, Artur Barrio realizou diversas exposições de registros. Desse modo, por meio de duas importantes exposições com grande diferença espaço-temporal - *Experiencias y Situaciones*, que ocorreu em Madrid em 2018 e *Information*, em Nova York, em 1970 -, é possível traçar de que maneira acumulam e desdobram as visualidades das obras. Nas duas exposições, foi possível encontrar os registros de uma das obras mais comentadas do artista, a *Situação T/TI* (1970). Essas imagens, na verdade, fazem referência a um terceiro evento, *Do Corpo à Terra*, em que o artista trata do contexto ditatorial brasileiro através de uma radicalização da efemeridade como metáfora contra o regime. A obra adquire tamanha importância para a história que seus registros acabaram por virar um símbolo de resistência do período, sendo esse um dos motivos para que seus registros continuem em exposição no circuito artístico. Assim, o intuito é delinear a possibilidade de diversas camadas complexas presentes em uma imagem-registro na relação contextos, obra e imagem. Diante da complexidade de expor uma obra-registro, é dado seguimento ao convite de Georges Didi-Huberman, o de “olhar como arqueólogo⁴”, e, com isso, adentrar as camadas da imagem.

³ BENJAMIN apud DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do Tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p.101.

⁴ Expressão cunhada pela autora a partir da leitura de DIDI-HUBERMAN, *Cascas*. São Paulo: Editora34, 2017, p.40.

A complexidade das camadas é oriunda das revelações das imagens em suas dinâmica de retornos. O processo de busca pela imagem, contudo, não revela de onde ela vem nem para onde ela vai, apenas que essas são memoriais de memórias. A potência da imagem faz com que as coisas e o tempo das coisas nos coloquem em contato com o real. É por isso que as imagens são sempre questões postas diante de nós e da nossa história. A *Situação T/T1* adentra e coloca o espectador em contato com o simbolismo histórico e artístico da obra de Artur Barrio, e, com isso, entra em contato também com a valorização dos registros enquanto símbolos daquilo que a obra já foi. Conseqüentemente, surge o questionamento sobre o que resta na imagem diante do impacto do que foi a obra para aquele determinado contexto histórico e para quem o vivenciou. O que é possível experimentar em imagem daquilo que jamais será possível vivenciar? O que vemos diante de uma imagem-registro? Essas imagens não são vestígios do passado, enquanto olhamos para elas, elas nos interrogam, olham para nós. Por isso, segundo Didi-Huberman, é preciso olhar, apesar de tudo. A imagem traz para visibilidade aquilo que não quer ser esquecido. Sendo assim, é preciso imaginar o incansável ou o impensável. É na evidência da perda que encontramos e escrevemos nossa história e ela nos convoca a olhar passado, presente e futuro. Por fim, o que acontece com quem imagina? Com quem olha, apesar de tudo? A experiência do olhar nunca é esvaziada, é sempre passível de interpretações e nos permite dar bagagem para fazer história. Assim, a partilha de memória entre espectador e imagem faz com que ele deseje aspirações futuras. A relação entre estética e política também está viva no exercício do olhar do espectador. Unindo dois teóricos que muito discutem entre si, Georges Didi-Huberman e Jacques Racière, é possível pensar a imagem e com ela emancipar-se e tomar uma posição.

Dessa forma, a pesquisa inicia a sua trajetória no primeiro capítulo avaliando o artifício utilizado por Artur Barrio mediante a sua produção efêmera, sempre a comparando e diferenciando-a em relação a outras produções que também utilizam essa estratégia a fim entender a necessidade do registro. O intuito é compreender a relação entre arquivo, documento e registro. A partir do entendimento desses conceitos, propõe-se analisar a inserção do arquivo na arte contemporânea, principalmente, mediante os adventos do século XIX e da invenção da fotografia, propondo a questão dos novos dispositivos de registro na arte contemporânea e o surgimento da metáfora do arquivo, nos anos de 1960 e 1970. Contribuíram para essa etapa, catálogos de exposições que já avaliaram esse conteúdo do registro: *The Big Archive* e *Archive Fever*. Assim, tendo em vista a simbiose entre obra e registro produzida pela produção documental, pretende-se discutir a questão da autoria e do controle da obra e da existência da poética do registro, mesmo que negada por muitos artistas. Isso será realizado a partir de teóricos que exploraram os dispositivos de registros utilizados e aqui avaliados e as imagens provenientes da fotografia e do vídeo, como Rosalind Krauss, Philippe Dubois, e Walter Benjamin. Dessa forma, compõem-se um arquivo de arte contemporânea a partir da efemeridade, a partir dos conceitos abordados por Michel Foucault, em

Arqueologia do Saber, sobre arquivo, documento e monumento, discurso e enunciado, buscando entender a existência de discursos ali inseridos e sua relação com o objeto de arte. Assim, fica claro que o registro é mais que um documento, já que esse arquivo da arte efêmera habita entre o gesto da arte, o instantâneo e o registro, que o liga a sempre ao futuro. Além disso, a pesquisa pretende abordar também de que maneira esse efeito coloca-se diante da memória e da história.

O trabalho, no segundo capítulo, pretende elaborar uma profunda análise das imagens de registro e de onde vive a sua poética. Desse modo, através da alteridade das imagens, do jogo de operações que as compõem e de suas dissemelhanças, busca-se entender a dupla poética do registro enquanto obra de arte, afirmando, assim, que a imagem é muito mais que um objeto. A imagem é pensante. Propõe-se, portanto, analisar: a presença e ausência desses registros enquanto obra e em que medida eles representam o irrepresentável; o entrelaçamento lógico e paradoxal da imagem entre as operações de arte; as revelações, memórias e desejos que a imagem do registro oferece no presente, seu fenômeno da “aparição”, na medida em que torna sensível todo um processo de elementos variados; descobrir sua pluralidade: o tempo da imagem, o tempo na imagem afirmando-se como um processo vivo num tempo anacrônico. Uma imagem que quer ser criadora, mas que se mantém em dois espaços e em duas temporalidades, num movimento de desterritorialização localizado numa linha de fratura. A partir dos conceitos difundidos por Jacques Rancière em *O Destino das Imagens*, também pretende-se refletir sobre como as imagens-registro pertencem à arte e às transformações contemporâneas de seu respectivo estatuto, colocando, assim, que “a imagem nunca é uma realidade simples⁵” e que essa é constituída de operações e relações entre o divisível e o visível e não cópias de um original - é o registro de uma aparição. Essa aparição faz com que a imagem viva em tempo anacrônico. Desse modo, a partir do pensamento de Georges Didi-Huberman, propõe-se compreender o tempo da imagem e o tempo na imagem, afirmando-se enquanto obra em processo vivo e anacrônico. O movimento das imagens de registro, que vivem num tempo anacrônico, também atendem a uma lógica da arqueologia. Essa não é apenas uma técnica para explorar o passado, mas uma recordação que vive no presente. De que maneira e em que momento a imagem-registro destacou-se do horizonte anônimo e se reescreveu na história interrogando o presente? A resposta para essa pergunta é o *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, que permite traçar um caminho inesgotável e rico por meio da imagem.

A partir da necessidade de “olhar como um arqueólogo”, da relação do arquivo com o mecanismo do atlas warburgiano e de seu caráter permutável do atlas, o terceiro capítulo discorre sobre a maneira como os espaços expositivos trabalham o registro através das exposições *Experiencia y Situaciones e Information*, com a constante presença da obra do artista. O ponto principal desse capítulo é o destino

⁵ RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Lisboa: Orfeu Negro, 2011, p.13.

dessa imagem e como ela se relaciona com a experiência do olhar. A partir desta afirmação de Didi Huberman, pretende-se entender de que maneira a arte aparece em fragmentos que se montam, desmontam e remontam, sendo sempre imagens criadoras. E, por fim, pretende-se entender como as imagens de registro, diante das questões comentadas anteriormente, constroem uma emancipação do espectador, numa reapropriação do sujeito que possibilita uma ação de associação e dissociação que acontecem em conjunto, buscando, assim, uma partilha revelada na experiência do olhar. “Para saber é preciso tomar posição⁶”. Para concluir, propõe-se uma reflexão sobre as políticas das imagens de registro dos objetos de arte, considerando a maneira como essa imagem possui autonomia em relação à construção dos significados, sempre possuindo um conceito polêmico e, também, como o olhar é uma ação que emancipa.

⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017, p.15.

CAPÍTULO 1: DESAPARIÇÃO DO GESTO, APARIÇÃO DO ARQUIVO

1.1 ENTRE A *SITUAÇÃO* E O DESAPARECIMENTO

Artur Barrio certamente enfrenta o mundo através de suas situações, instantâneos, gatilhos, sensações que transbordam e multiplicam-se em uma ação artística, como um pulsar. O artista prende-se à natureza do trabalho, sendo esse perturbado pelo cotidiano, suscitando, assim, uma reviravolta nas certezas. Gestos, materiais orgânicos ou inorgânicos e o corpo são utilizados como um depósito de diversos sentidos que compartilha com o mundo. Diante da combinação desses elementos, a ação, em um determinado tempo, cria fragmentos que se desdobram em espaços de vivência. Português de nascimento, mas atuante no Brasil desde o final dos anos de 1960, o artista cria com aquilo que não permanente. São usados materiais precários, como carne, pão, papel higiênico, os restos da sociedade de consumo — principalmente aqueles materiais encontrados em sua realidade de América Latina —, em suas *Situações*, que propunha em qualquer espaço, ruas ou museus, sacralizados ou não, combinando corpos e objetos, que não só se modificam de modo efêmero como modificam também o espaço e o tempo.

A obra que se acaba possui um núcleo temporário de energia para se tornar independente do fetichismo, do antigo ou da importância do capital. A noção de objeto deveria mudar e ter um ponto de vista próprio. Sua experiência não poderia ser eterna. A produção de obras efêmeras surgiu como um artifício em detrimento dos suportes intelectuais para ideias petrificadas. Barrio corrobora com essa lógica. Através de suas situações, condena suas obras à destruição, ainda que este fim seja inevitável pela escolha dos materiais perecíveis. Essa escolha, no caso, complementa o seu posicionamento e a política de sua arte, ou seja, escolhe trabalhar com aquilo que não é permanente como um reflexo de seu engajamento ético, que transita em direção contrária à política, ao mercado de arte, à visão linear da forma, da matéria e do espaço. Seu suporte é o estado bruto de ideias a serem realizadas. Diante deste posicionamento, usa o corpo – como matéria – precário, sempre partido, apagado, transformado em fluidos. A trajetória do objeto tem seu próprio espaço-tempo de aparição e desaparecimento. Assim, o artista em meio à transitoriedade e à efemeridade dos objetos, realiza os registros a fim de recriar o contato com aquilo que foi perdido em sua transformação. Essa, tornou-se presente tanto nas discussões estilísticas quanto políticas e buscaram uma mudança na apreensão da obra pelo espectador. Segundo Harold Rosenberg, a “estética da impermanência”⁷ “ênfatiza a obra de arte como um intervalo na vida tanto do artista quanto do espectador”⁸. Isto é, a arte passa a estar sujeita ao tempo e às condições do meio em que é empregada.

⁷ ROSENBERG, Harold. **O objeto ansioso**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 93.

⁸ *Ibid*, p. 93

Rosemberg diz, ainda, que o artista promove um tipo de suicídio, condena a própria obra à destruição, ainda que este ato seja gerado pela utilização de materiais perecíveis.

A “estética da impermanência” já é um elemento naturalizado na arte contemporânea. A efemeridade da obra não é algo próprio do artista luso-brasileiro. Muitos outros artistas trabalham e trabalharam com mecanismo iguais ou parecidos para gerar a fluidez na obra de arte: a extinção do objeto de arte físico em prol de uma concepção pautada em um evento, no acaso. Desse modo, é importante contextualizar o artista na conjuntura artística do final da década de 1960 e do início da década de 1970, em um momento em que a compreensão da técnica deixou de convir às práticas artísticas: o meio não era apenas um lugar físico, o suporte material, como também uma linguagem estruturada. Foi nesse período que houve um intenso (novo) debate sobre a ontologia do “objeto” de arte, fazendo-se, assim, emergir movimentos como a arte conceitual, *performance*, *land art*, entre outros. Ocorre uma reavaliação do artista, de uma maneira geral, não só na relação com sua própria interação no processo artístico, mas também como cada ação pode ser vista como parte de uma investigação geral dos processos de arte.

O contexto da crise da especificidade dos objetos e, principalmente, do plano pictórico foi incentivado por práticas artísticas temporais e processuais. O objeto de arte, considerado como supérfluo, principalmente na concepção da arte conceitual, passa a ser reformulado ao propor o conceito como sua própria matéria. A experiência do tempo, espaço e material passa de uma representação na forma de objetos, estática, para um movimento que atua como um mediador direto da expressão. O presente estudo, porém, não busca fazer uma análise profunda sobre esses movimentos ou qualquer movimento ou mesmo de seus rótulos, mas sim realizar um levantamento de um mecanismo recorrente na Arte Contemporânea e da utilização documental dessas experimentações e intensos debates que, apesar de sua extrema diversidade, fazem parte, na maioria das vezes, da arte por meio do gesto, da arte efêmera, ou seja, é o que o crítico de arte, Mario Pedrosa, vai chamar de o “exercício experimental da liberdade”⁹ - comentário que fez sobre a obra *O corpo é a obra* (Fig.1 e Fig.2), do artista, também português radicado no Brasil, Antônio Manuel.

⁹ Trecho da conversa de Mário Pedrosa, em maio, de 1970, sobre a apresentação de Antonio Manuel como obra de arte do Salão Nacional de Arte Moderna. In: **Antônio Manuel**. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1984, sem paginação.



Fig.1 - **O corpo é a obra**, Antonio Manuel, 1970. Formato: Fotografia. Cortesia: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



Fig.2 - DEFL.....Situação.....+S+.....RUAS.....ABRIL.....1970, Artur Barrio, 1970. Registro Fotográfico: César Carneiro. Arquivo Artur Barrio.

Em 1970, contexto em que o Brasil vivia o auge de uma ditadura militar, após AI-5¹⁰ ter interditado grande parte das vias de comunicação artística, o artista apresentou seu corpo como uma obra de arte no 19º Salão Internacional de Arte Moderna, no Museu de Arte do Rio de Janeiro. O trabalho, que continha as medidas de seu corpo para definir as dimensões da obra, foi rejeitado pelo júri do salão. No entanto, no dia de abertura do salão, com uma criativa autenticidade, o artista se despiu e fez poses como se fosse uma escultura, ironizando a rigidez das esculturas e apresentando gestos autênticos, fazendo do próprio corpo sua obra. Mostrou, assim, que o artista se confronta diretamente com a realidade, com o mundo e a natureza. A obra era, na verdade, o ato, que, em seu despojamento, diluiu a burocracia do regulamento do Salão em que participava, promovendo uma revolução cultural que expunha os problemas éticos da arte. A ironia da obra era irreprimível. É sob essa perspectiva que Barrio, entre outros artistas - de diferentes maneiras - passam a rejeitar esse objeto tradicional único permanente, encontrando uma vasta gama desordenada de ideias para expressar a arte através da experiência, algo que não poderia ser contido em um só objeto.

Em meu trabalho, as coisas não são indicadas (apresentadas), mas sim vividas, e é necessário que se dê um mergulho, que se mergulhe/manipule, e isso é mergulhar em si. O trabalho tem vida própria porque ele é o todos nós, porque é a nossa realidade do dia-a-dia, e é nesse ponto que abro mão do meu enquadramento como “artista”, porque não sou mais, nem especificamente necessito de qualquer outro rótulo e isso, claro, estende-se ao trabalho, pois ele não pode ser rotulado, pois não necessita disso nem existem quaisquer outras palavras que o possam enquadrar, pois o que acontece é que o tudo e o nada perderam o sentido de ser. Portanto, esses trabalhos, no momento em que são colocados em praças, rua, etc, automaticamente tornam-se independentes, sendo que o autor inicial (EU) nada mais tem a fazer no caso, passando esse compromisso para os futuros manipuladores/autores do trabalho. O trabalho não é recuperado, pois foi criado para ser abandonado e seguir sua trajetória de envolvimento psicológico.¹¹

Não há sobras. As obras seguiam por caminhos inconstantes, impermanentes e descartáveis, como é o caso das situações de Artur Barrio. Em “DEFL.....Situação.....+S+.....RUAS.....ABRIL.....1970”, o artista propõe um evento nas ruas do Rio de Janeiro, que consistia no lançamento de 500 sacos plásticos contendo materiais como sangue, pedaços de unha, ossos, papel úmido, restos de comidas, papel higiênico, etc. Os sacos plásticos foram transportados em um carro utilitário e jogados em diversas ruas da cidade por escolha aleatória. A ação do artista consistia em caminhar pela rua carregando um saco, tipo um tradicional saco de farinha, abandoná-lo em via pública e continuar caminhando. Toda ação foi

¹⁰ Ato Institucional número cinco (AI-5), baixado em 1968, foi um decreto com doze artigos e trazia mudanças radicais para o Brasil. Por meio desse decreto, foi proibida a garantia de *habeas corpus* em casos de crimes políticos. Também decretou o fechamento do Congresso Nacional, pela primeira vez desde 1937, e autorizava o presidente a decretar estado de sítio por tempo indeterminado, demitir pessoas do serviço público, cassar mandatos, confiscar bens privados e intervir em todos os estados e municípios. Por meio do AI-5, a Ditadura Militar iniciou o seu período mais rígido, e a censura aos meios de comunicação e a tortura como prática dos agentes do governo consolidaram-se como ações comuns da Ditadura Militar.

¹¹ Artur Barrio, *in*: CANONGIA, Lígia (org.). **Artur Barrio**. Rio de Janeiro: Modo, 2002. p.145.

registrada pelo fotógrafo César Carneiro. Em um período em que o Brasil vivia uma ditadura militar, intervir com corpos ensanguentados era radical.



Fig. 3 - **Eu gosto da América e a América gosta de mim**, Joseph Beyus, 1974. Fotografia crédito: Caroline Tisdall © DACS 200. Digital photograph: Photo © Tate

Coyote

The Richard Demarco Gallery
18A Great King St., Edinburgh
Tel. 031 556 0173

**Joseph
Beuys:**

**I like America
and America
likes Me**

Documentation of a
performance at the
René Block Gallery
New York, May '74

Forrest Hill (off Forrest Road)
Edinburgh

19 Aug - 7 Sept '74

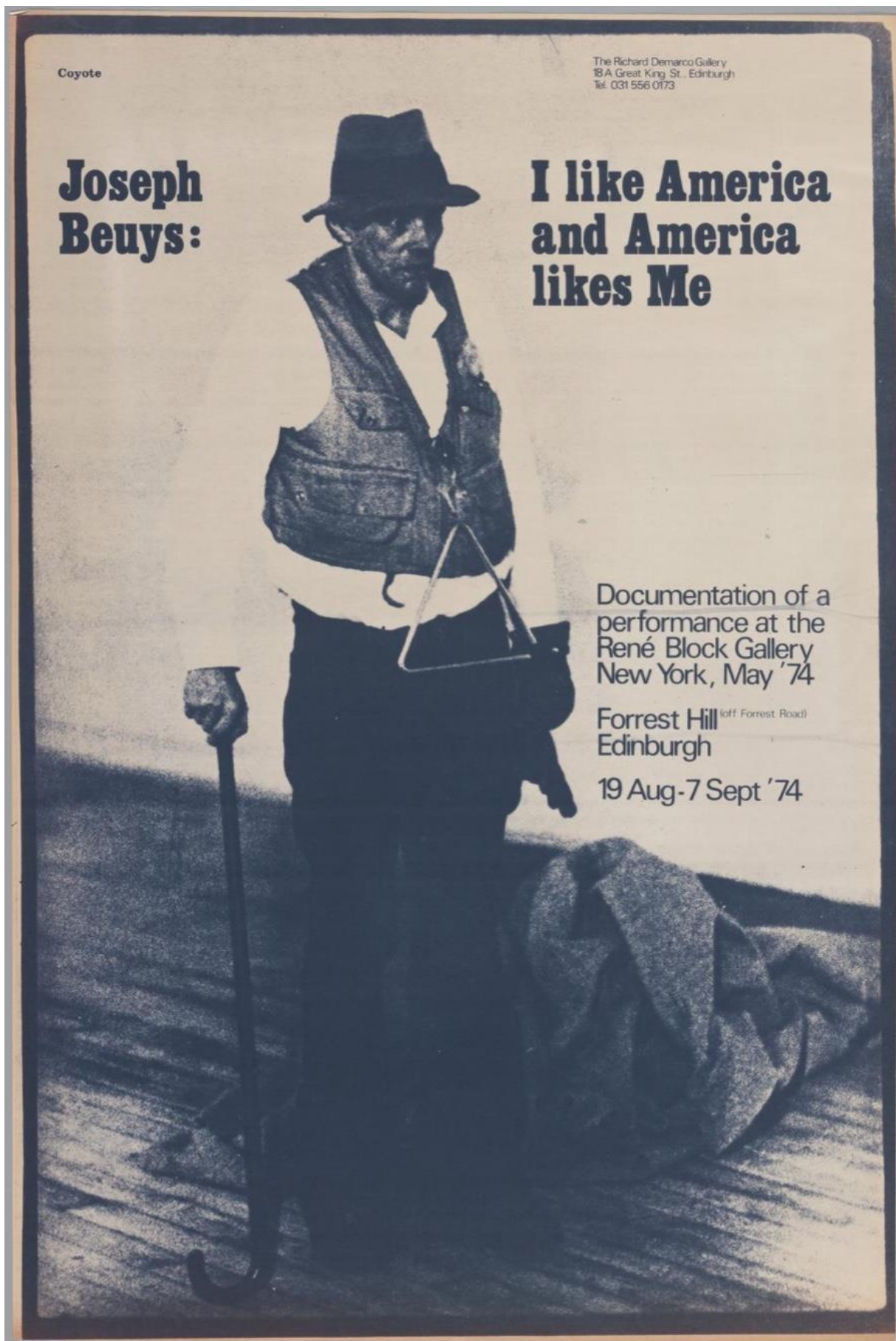


Fig. 4 - Cartaz da documentação da performance **Eu gosto da América e a América gosta de mim**, de Joseph Beuys na Galeria René Block, em Nova York, 1974. Papel impresso. Fonte: © DACS 2020 Digital photograph: Photo © Tate

Para Barrio, o que importava era o gesto de abandono das trouxas e o impacto diante de uma sociedade vigiada. A obra estaria então no gesto do artista, no conceito de abandono e deterioração desse corpo nesse espaço escolhido ao acaso. No trabalho-processo em que Barrio lançava os sacos, o fotógrafo que o acompanhava registrava não só a ação do artista como também a reação dos transeuntes (Fig.3 e Fig. 4). A ideia de obra estável havia, de fato, acabado, e os caminhos alternativos, contrários à visão linear da forma, da matéria e do espaço, colocavam em xeque o suporte e as linguagens tradicionais da arte.

O performer atua como um observador. Na realidade, ele observa sua própria produção, ocupando o duplo papel de protagonista e receptor do enunciado (a *performance*). Isso porque, para a conversão do objeto em signo, exige-se que quem o utilize simultaneamente o observe a fim de provocar no espectador, mediante a re-codificação, uma atitude similar: a expectativa. O mecanismo da *mimeses*, substituído ao nível da *performance*, é transportado, assim, para o público.
12

O corpo e o gesto são elementos de grande importância na composição das *situações* de Artur Barrio. E, desse ponto, dialoga de maneira muito sólida com a produção do período em que está inserido. Contudo, por mais que o corpo do artista muitas vezes esteja presente nas situações, na maioria das vezes, sua presença física não é performática. São apenas traços dos gestos que encadeiam a obra e não possui um tom de finalidade, além de o artista não ter a intenção de ser visto por espectadores. A audiência no ato é irrelevante. E, por mais que suas situações tenham múltiplas concomitâncias com a *performance*, esse trabalho não interpreta aqui que o seja. “A demonstração que concentra o corpo do artista como material ficou conhecida como arte corporal.”¹³. Historicamente, a *performance* tem sua localização em uma zona fronteira onde se cruzam o teatro, a dança, as artes visuais, a literatura e a música, assim como suas diversas segmentações. Pode-se dizer que uma das principais características conceituais da *performance* consiste na diversidade que é capaz de associar a partir de manifestações de naturezas diferentes. Etimologicamente, o vocabulário inglês *performance* significa “desempenho”, “atuação” ou “ação”. O termo advém do verbo *to perform*, que significa “realizar”, “fazer”, “executar”. A palavra *performance*, assim, tem várias conotações: presença física, espetáculo (no sentido algo para ser visto, *spetaculum*), (GLUSBERG, 2005, p.43) ou desenvolvimento. Consideramos aqui que sua linguagem é tomada a partir de certa definição primeira que se baseia na presença corporal do artista, que desenvolve determinada ação compartilhada num espaço-tempo específico. Nota-se, por meio desse conjunto, que preza pela efemeridade e pela quantidade de ato de linguagem. E talvez, nesse sentido, na pauta da efemeridade e no gesto da ação, muito se assemelhe à *situação* de Barrio. A *performance*, porém, envolve um sistema de comunicação que tem sempre como protagonista particular o corpo do artista. São práticas

¹² GLUSBERG, Jorge. **Arte da Performance**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011. p.76.

¹³ Tradução da autora.

artísticas em que essa é a base construtiva elementar da obra, que se estabelece numa ação desenvolvida em espaço e tempo determinados. Além disso, outro elemento importante para esse sistema é o público, que necessariamente, de alguma maneira, deve fazer parte, e, mais do que isso, ser de alguma forma atingido. Não é o corpo de Barrio que se faz protagonista e sim a *situação*: um conjunto de elementos que se encontram em um momento em que o público se faz presente ou isso não importa e também não é determinante para que essa situação aconteça.

Diante da efemeridade, do estar presente no desenvolvimento temporal da ação performática, as ações do artista, objetos físicos ou seus produtos acabados promovem um caráter instantâneo.¹⁴ Mesmo diante da diferença de ideários em relação ao corpo, tanto em Artur Barrio quanto nos diversos tipos de *performances*, havia/há o ato de produzir um produto de arte. Assim, suas ações precisam ser entendidas com o espaço-tempo próprio: existe o tempo cronológico e o espaço-tempo poético e subjetivo da experiência, sendo essa de qualquer tipo desde que seja resultado de uma ação efêmera, que é o tempo interno das subjetividades particulares da obra. Essa propriedade temporal da situação de Barrio, que está vinculada ao seu próprio espaço, confere singularidade à atividade que, embora possa ser representada em outras *situações*, nunca será repetida da mesma maneira, mesmo que coincida o mesmo espaço e contexto. Na reinterpretação, o contexto torna-se outro. Isso também acontece com a o caráter performático, já que esse também se pauta na ordem do acontecimento, da presença, do processo e da ação, que são condições inerentes à própria linguagem e pressupõe o tempo como um elemento estético intrínseco. Assim como Barrio, muitos artistas performáticos fazem de suas produções artísticas uma obra viva e utilizam os dispositivos da fotografia e do vídeo como artifício de apoio para que possam inscrever a efemeridade de suas obras. Os princípios para tal uso transitam entre os princípios adjacentes ao uso do documento arquivísticos para a concepção da obra de arte contemporânea. O arquivo seria, assim, um meio de estabelecer uma relação arqueológica com a história, a evidência e os dados. Desse modo, proponho aqui algumas comparações e exemplos a fim de lapidar o mecanismo utilizado por Barrio – e outros – diante das infinitas possibilidades de utilização do registro.

Pode chamar como quiser, eu chamo de situação. Criou-se uma situação. A performance cai sempre numa teatralidade com princípio, meio e fim. Quando apareço junto à obra, a minha pessoa, a minha imagem, eu não estou fazendo performance para o público, estou trabalhando, fazendo as minhas coisas.¹⁵

¹⁴ Essa sentença não afirma a inexistência de *performances* que possam resultar em objetos tangíveis, apenas busca evidenciar as características desse tipo de produção artística.

¹⁵ HORTA, Bruno. **Artur Barrio, Grande Prémio Fundação EDP Arte: ‘Entrei na arte sem medo, o meu medo era ser comprado’**. <http://observador.pt/2017/02/03/artur-barrio-grande-premio-fundacao-edp-arte-entrei-na-arte-sem-medo-o-meu-medo-era-ser-comprado/>. Acesso em: 03 Fevereiro 2017.

Por exemplo, o artista alemão Joseph Beuys acreditava que a arte deveria transformar efetivamente a vida diária das pessoas e, dessa forma, na década de 1960, passou a realizar performances que se assemelhavam a peças teatrais, repletas de simbolismos e complexos sistemas de iconografia. Os objetos e materiais escolhidos para a ação, juntamente com seu corpo, eram repletos de sistemas metafóricos, embasamento para as duras críticas que construía. Em *Eu gosto da América e a América gosta de mim*, 1974, (Fig.3), por exemplo, a ação artística começou em uma jornada de Dusseldorf para Nova York. O artista chegou ao principal aeroporto de Nova York com o corpo inteiro coberto, da cabeça aos pés, com um material, que, para ele, era isolante, tanto fisicamente como metaforicamente. Carregado por uma ambulância, o artista foi levado para um espaço que ele deveria dividir com um coioote selvagem por sete dias. Durante esse momento, ele conversava com o animal e somente uma cerca de correntes os separava dos espectadores da galeria. Os rituais diários incluíam uma série de interações com o coioote, introduzindo-o a objetos banais do homem, como se fosse uma maneira de reconhecer a presença do mesmo. De fato, a ação de Beuys tinha uma relação crítica, pautada em metáforas muito fortes em relação à história e à política norte-americana, porém a própria transformação do artista é o ponto principal de sua ação. A ação de seu corpo como um mediador entre animal e espectador para que, desse modo, fusione, metaforicamente, críticas e ideologias. A ação de Beuys conecta-se com a de Barrio de muitas maneiras, principalmente, através dos materiais precários metafóricos a fim de, e através desses, transgredir o sistema de arte. Ambos também possuem suas ações devidamente documentadas (Fig.4). Há, no entanto, um ponto em que divergem veemente: uma suposta teatralidade. Enquanto Beuys abusa do seu corpo diante de sua ação, Barrio nem sequer levanta essa questão, ou seja, Beuys atua como interlocutor e Barrio não. Contudo, por mais que Beuys tivesse nessa posição de interlocutor, o registro de sua ação, como a de Barrio, não consegue dar conta do evento artístico que propõe, mesmo que ambos tivessem propostas diferentes em relação às próprias atuações como artistas e em relação à ação e recepção do conceito ao espectador.

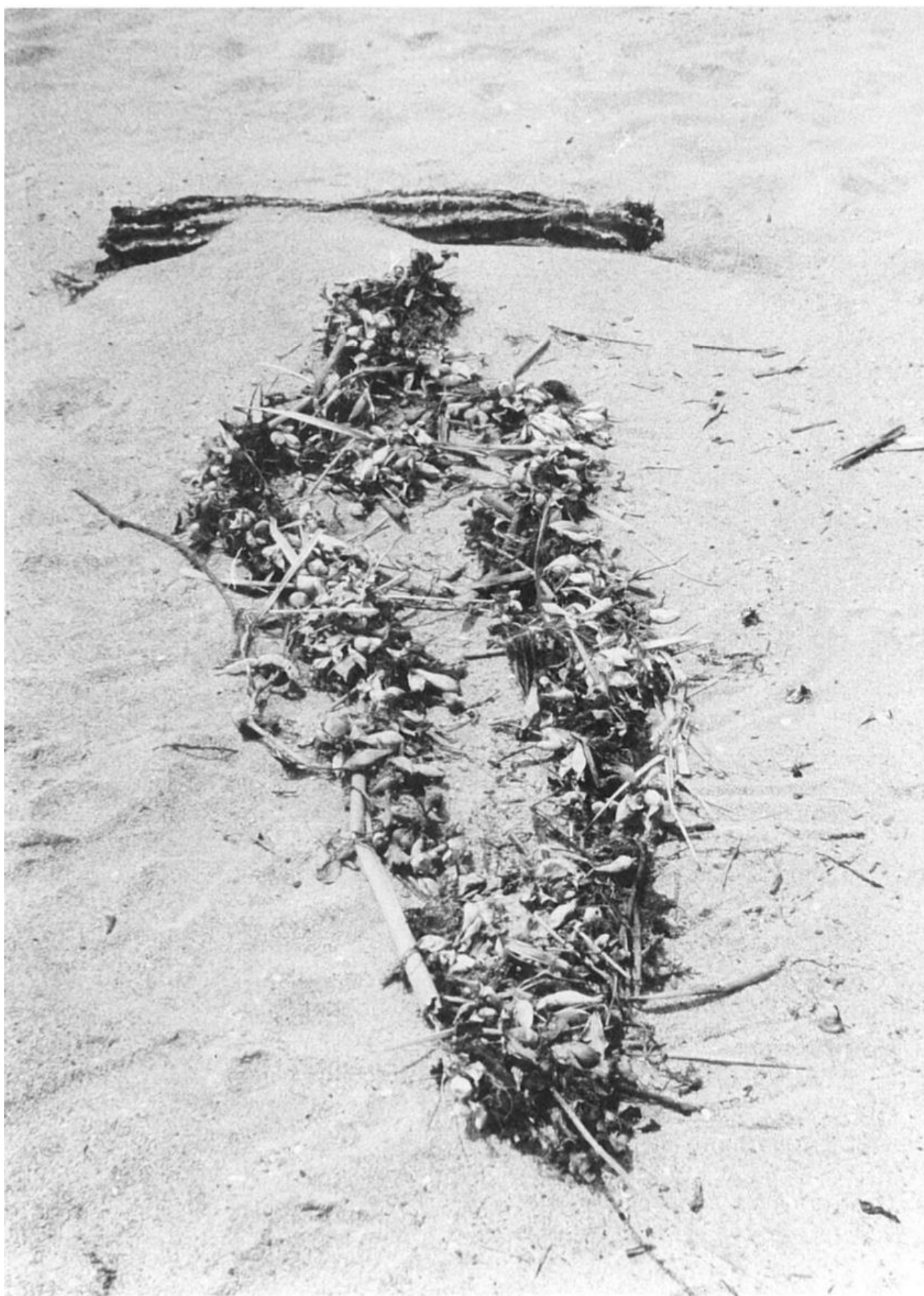


Fig. 5 - Sem título (*Série Silhuetas*), Ana Mendieta, 1977. Fotografia Colorida. Trabalho corpo-terra com folhas secas, paus e vagens na areia, executado em Iowa. Coleção Raquel O. Mendieta.



Fig. 6 - Sem título (*Série Silhuetas*), Ana Mendieta, 1979. Silhueta de lama executado no Sharon Center, Iowa Cortesia do State of Ana Mendieta.

Outros importantes exemplos, entre tantos existentes, para entendermos que tipo de registro pretendemos trabalhar - diante da infinita gama de possibilidade dos dispositivos tratados - são os trabalhos e registros dos artistas Ana Mendieta e Chris Burden. No primeiro caso, diante da utilização de recursos naturais, que podem se modificar facilmente, a documentação foi uma etapa importante de finalização e perpetuação dessas obras, como é o caso em *Silhuetas Series*, 1979 (Fig.5 e Fig.6), um dos trabalhos mais icônicos de Mendieta. Ela utiliza seu próprio corpo, inscrevendo sua silhueta em elementos da natureza, como grama, neve, lama. Deixando que a própria ação do tempo finalizasse o processo, esse trabalho de natureza híbrida (arte, corpo e natureza) trata de questões relacionadas ao corpo da mulher e às multiplicidades culturais documentadas em fotografia e filme. A artista procura a interpretação dos gestos de seu corpo, sua experimentação e troca gerando um produto com a natureza. O registro, nesse caso, possui uma evidência ontológica com o evento, precedendo e autorizando sua documentação. *Performances* podem também serem feitas para transmissão por meio de um dispositivo, como no caso transgressor de Chris Burden, a conhecida performance *Shoot*, 1971 (Fig.7), em que pede a um amigo que atire em seu braço, de uma galeria — F. Space, na Califórnia, EUA — vazia: “Às 19h45, eu fui baleado no braço esquerdo por um amigo.

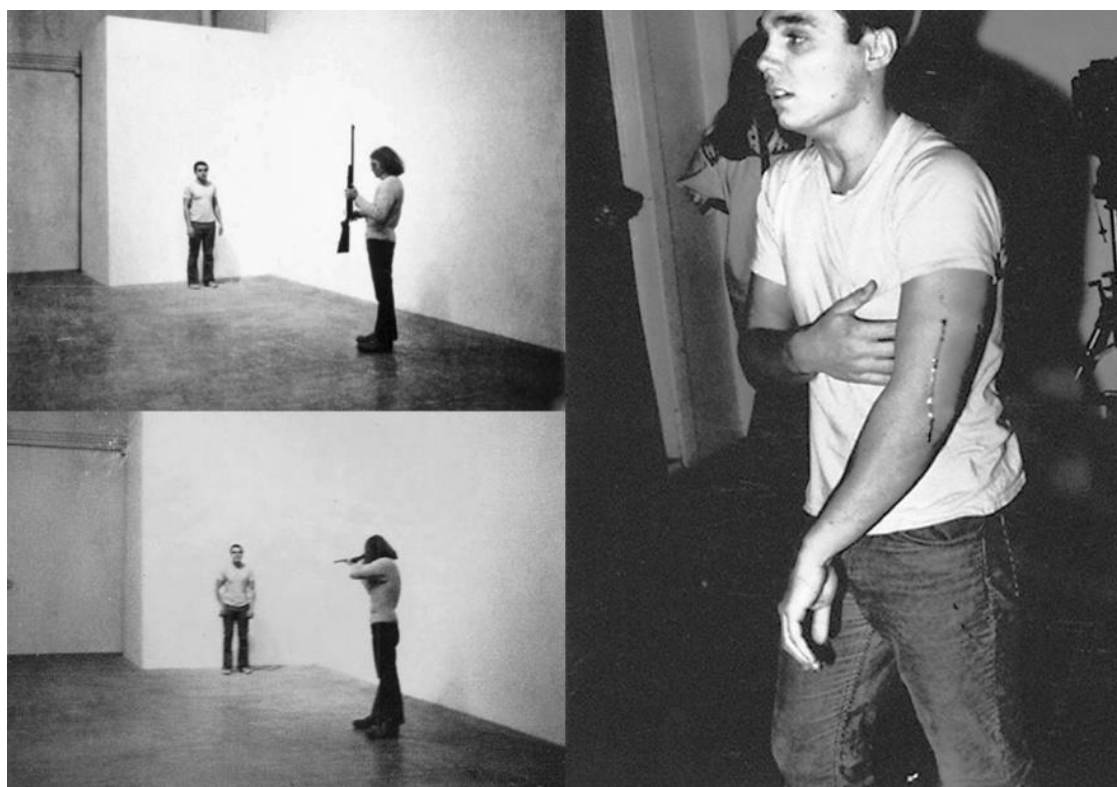


Fig.7 - *Shoot*, Chris Burden, 1971. Chris Burden, *Shoot*. Às 19h45h, eu fui baleado no braço esquerdo por um amigo. A bala revestida de cobre era para um rifle longo.22. Meu amigo estava a cerca de 15 metros de mim. F Space, Santa Ana, Califórnia, Estados Unidos, 19 de novembro de 1971. © Chris Burden State and Artists Rights Society (ARS), New York. Cortesia de Gagosian Gallery.

*A bala revestida de cobre era para um rifle longo .22. Meu amigo estava a cerca de 15 metros de mim.*¹⁶ Essa ação foi previamente pensada para ser documentada em vídeo, como relata na legenda de seus registros, sem espectadores. Nesse cenário, por mais que seja um importante princípio do artista, a questão dá-se menos pela existência (ou não) do público, e mais pela criação de uma dependência mútua entre performance e documento. Assim, há uma desvinculação do objeto documental ao suporte técnico. A fotografia e o vídeo da ação não atuam como documento, mas como o meio específico da apresentação, integradora indivisível da *performance*, em um processo que não estipula uma hierarquia entre as duas linguagens. O documento torna-se o ponto de acesso da performance, é originária somente na medida em que é registrada. E a interação com o público não se dá em tempo real, e sim pensada para um público virtual, ou seja, no caso de Burden, existe uma ação apenas para ser registrada, sem que ela existisse anteriormente como evento autônomo apresentado a plateias, e o suporte é a fotografia ou o vídeo. Esses registros visuais foram integrados à própria concepção do trabalho, no próprio processo de produção, sendo essa imagem registrada o trabalho em si. O documento, então, torna-se o único espaço no qual o evento ocorre.

No caso de Artur Barrio, a documentação fornece acesso a um evento originário, sendo esse de ocorrência única, sem possibilidade de reprodução e sem instruções. Entretanto, tendo em vista que o espectador pode não ter acesso ao elemento fundamental da ação, o produto dessa transação, o registro, é criado com uma existência dupla, assunto que aprofundaremos à frente. Considerando a efemeridade da obra, é possível que o espectador só tenha acesso ao trabalho através da documentação. Há, desse modo, uma aproximação com os registros dos trabalhos de Ana Mendieta. No entanto, o corpo apontado pela artista ainda carrega uma mensagem para o espectador e é o centro de sua obra, diferente da proposta expressa pelo artista luso-brasileiro, que faz com que o corpo seja encarado de diversas maneiras diferentes e apenas faça parte de uma situação. Em relação a Chris Burden, identificamos diversas diferenças, tanto na utilização performática do corpo, como na utilização do registro. Enquanto o primeiro o encara como documento de uma ação, o segundo direciona sua obra para o registro e faz dele a obra. Assim, no que diz respeito ao uso do material de registro pela arte contemporânea, evidenciamos aqui dois tipos de utilização: 1) o uso do arquivo enquanto obra, concebida pelo artista intencionalmente para esse formato, como é o caso de Chris Burden; 2) o material de arquivo enquanto um documento da obra que deixou de existir em detrimento dos valores políticos e estéticos depositados pelo artista, como é o caso de Artur Barrio e Ana Mendieta.

Essa diferenciação é de extrema importância para esse trabalho, pois só se fazem relevantes os registros que possuem uma poética dentro de seu caráter documental. O uso dos dispositivos de registro

¹⁶ Subtítulo da obra *Shoot*, de Chris Burden, 1971.

na arte contemporânea possui muita variáveis. Nesse caso, vale ressaltar que o próprio Artur Barrio possui uma produção que, segundo Ligia Canongia, enquadra-se no “cinema de artista”¹⁷, união do cinema com as ações e pensamentos das artes plásticas, em que são propostas para a própria arte uma nova linguagem, particular e autônoma. Esses filmes realizados na década de 1970 consistem em registros de suas situações instantâneas. Nesta produção marginal — um tanto quanto anárquica —, o filme não é suporte de seu trabalho, mas seu desmembramento é essencial para que ocorra uma significação de tal. Assim, não se acomoda no território recente do cinema experimental ou dos filmes de artista, porém possui características formais dos filmes de artista. Esses promovem de uma análise pertinente da maneira como o material bruto é tratado pelos artistas ou, ainda, do modo de registro da ação do artista, que é retratada por um terceiro elemento, como é o caso de *Abertura I* (Fig.8), de 1972, filmada em super 8¹⁸.

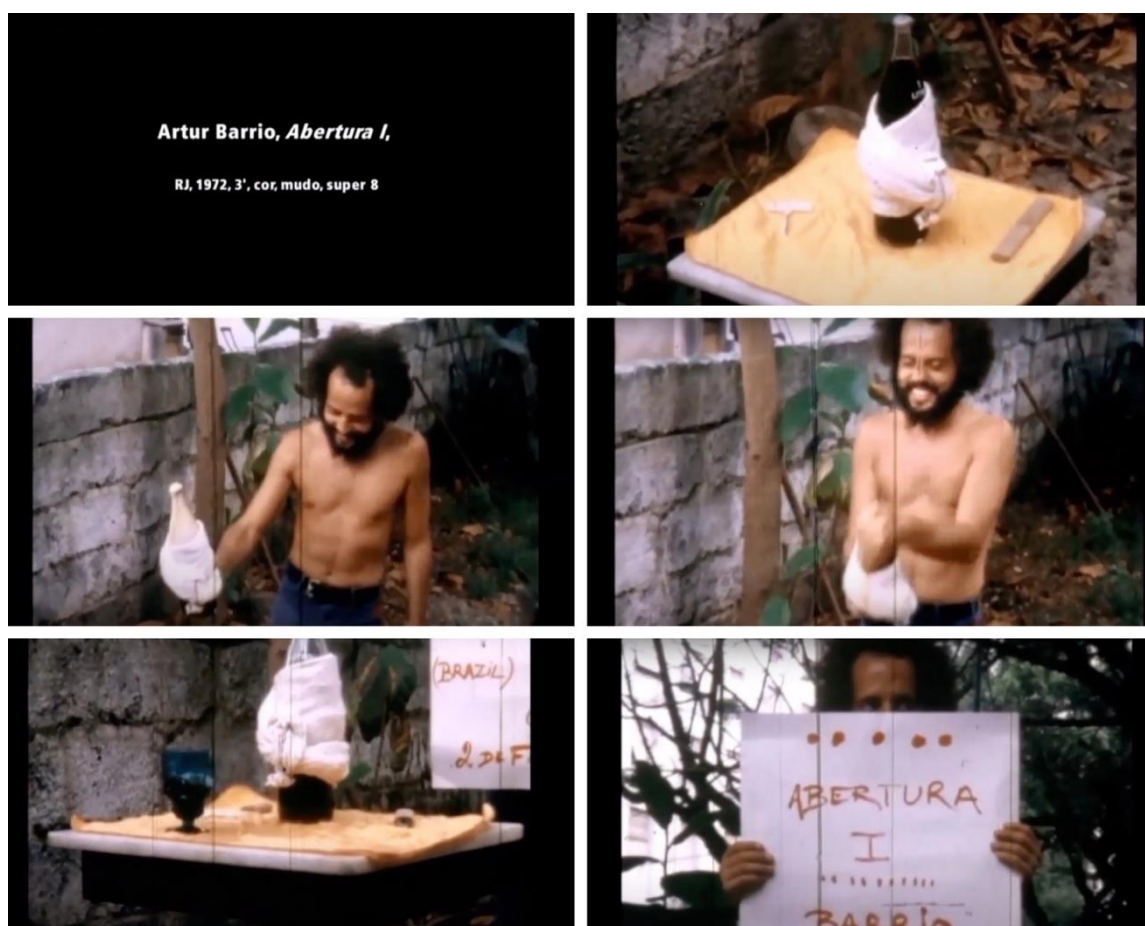


Fig.8 - Capturas de tela do vídeo *Abertura I*, Artur Barrio, 1972. Super 8. Acervo Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Capturas feitas pela autora.

¹⁷ CANONGIA, Ligia. **Quase cinema**. Rio de Janeiro: Editora Funrte, 1981, p.10.

¹⁸ Super-8 (ou Super 8 mm) é um formato cinematográfico desenvolvido nos anos 1960 e lançado no mercado em 1965 pela Kodak.

O filme mostra o artista só de calça jeans atrás de uma mesa coberta por um pano amarelo. O quadro fechado da câmera não permite visualizar com maiores detalhes o local. Tudo indicava que era um quintal qualquer, sem sinal de plateia. A mesa era composta por uma garrafa de Coca-Cola, propositalmente envolvida com um pano, com o intuito de parecer uma garrafa de vinho, algo refinado, e uma taça. A ação dava-se na abertura dessa garrafa e na comemoração do processo; o artista a sacode gargalhando e jorrando o líquido com selvageria. A alegria demonstrada na ação explicitamente era um deboche ao período da ditadura militar brasileira, que empurrava a contenção do comportamento da sociedade. A Coca-Cola — símbolo utilizado por muitos artistas brasileiros do período para criticar a influência do imperialismo americano nos países da América Latina — também se encaixa nesta conotação. A imagem do capitalismo e toda a sua pompa contrasta com o *jeans* surrado, revelando a “vitória” e a “derrota”, denotando toda a poética trazida para o suporte. Por fim, o filme termina com um cartaz, segurado pelo próprio artista, com os créditos do filme. O registro foi feito por César Carneiro, realizador de grande parte dos registros das obras — já citado anteriormente.

Existem dois propósitos na gramática cinematográfica dos filmes: a descrição e a ação. A primeiro está pautado em um caráter informativo. O artista, através do dispositivo, documenta e divulga a obra que irá desaparecer. Esse caráter, porém, não se desenvolve sozinho, despertando a ação; é mostrado o tom experimental entre a obra, o modo e a poética do registro. Assim, o projeto do artista não é caracterizado por uma transferência mecânica dos seus elementos de pesquisa; é, desse modo, uma extensão destes elementos. É a resultante do cabo de força entre o experimental e um “mero” testemunho. A novidade da câmera com os temas de vanguarda, os acontecimentos políticos do país e da arte traziam-lhe também questionamentos sobre como a própria obra se relacionaria diante da projeção estética de um filme: abordando uma questão primitiva e não racional da realidade, assim como a busca por uma liberdade interior e exterior no campo artístico. Desse modo, esses “filmes de artista” realizados naquele período por Barrio acabam por tangenciar a consolidação de sua obra, mas não podem ser ignorados. Na verdade, eles articulam-se em um tom mais experimental em detrimento do registro de uma obra. Assim, as experimentações cinematográficas de Barrio operam entre a “informação da obra” e “a sua ausência”¹⁹, mas seus traços formam uma linha poética.

O final dos anos de 1960 marcaram o início de um laboratório de invenções, uma virada fundamental para o perfil contemporâneo. Os artistas passaram a adotar, intensamente, o audiovisual como artifício presente na cultura midiática, instaurando-se, assim, no campo da arte. Era preciso relacionar-se com os estados das coisas. Ao unir outros espaços, tempos, sentidos, formas da vida, os

¹⁹ BASUALDO, Carlos. Contra a eloquência: notas sobre, 1969-1980, in: FERNANDES, João (Org.). **Regist(r)os**. Porto: Fundação Serralves, 2000 p. 236.

artistas seriam capazes de resistir às redes de símbolos de uma cultura que impunha sistemas, convenções, valores, necessidades e interesses.

A saída dos limites do quadro através do registro visual como uma nova estratégia estética já tinha sido adotada no dadaísmo e no surrealismo, sendo esses os precursores de um exercício comportamental e social. Isso se deu por uma busca já presente no cenário desses precursores, pela criação de movimentos que geravam uma atmosfera menos estática. No caso das obras de arte efêmera, a obra já não é mais determinada pela sua materialidade e nunca coincide com apenas uma coisa. Na verdade, acaba sempre por se exceder às coisas, em atualizações contingentes. Não importa a obra, importa a vivência. A desmaterialização da arte não significa, na maioria das vezes, o desaparecimento total do objeto de arte, mas o seu declínio e a rejeição ao culto a ele dedicado. Mesmo que efêmera, a percepção conceitual converte o registro em ideia, que dialoga com o *readymade* de Duchamp; mas a ideia não fica totalmente liberada da materialidade da obra, pois, de alguma maneira, ela é encarnada no visível. São partes do real que aproximam sujeito e obras, mesmo que o objetivo seja seu apagamento.

Assim, diante de performances, ações, eventos e acasos encarnados em corpos ou em territórios como o material de arte que contesta a própria arte, critica seus valores tradicionais por meio da efemeridade, a arte experimental desvia a arte do domínio puro da imagem para o domínio da experiência. Emancipar-se do cenário fechado da arte, porém, não significa romper totalmente com ela, mas tornar a abrir novos caminhos através da documentação da obra de arte efêmera e tornar o terreno artístico mais elástico.

1.2 O REGISTRO NÃO É A OBRA

O registro de meus trabalhos através de fotos, filmes etc, é encarado apenas pelo sentido da informação, divulgação do mesmo, sendo que nunca em sua totalidade, já que fotos etc nunca registram todo os aspectos de uma pesquisa, pois algumas dessas pesquisas estendem-se por semana, meses etc. Portanto, renego em função do meu trabalho o enquadramento da foto etc como situação de obra de arte ou suporte em função do mesmo, pois que, independentemente dos recursos de registro, o trabalho é levado a efeito, desligando-o ou não desse cordão informativo a meu bel-prazer.....OU NÃO.....²⁰

O registro não é a obra. “É encarado apenas pelo sentido de informação²¹”, alega Artur Barrio em seu manifesto. O ato de registrar para documentar, informar uma ação que vai se desfazer, deteriorar-se, apagar-se. Há a necessidade de inscrever essa impermanência em um dispositivo moderno, torná-la

²⁰ Artur Barrio, *in*: CANONGIA (Org.), 2002. p.147.

²¹ *Ibid*, p.147

documento. Dentro do discurso de proteção de uma supervalorização mercadológica e fetichismo, ou até como justificava para a existência do registro, o artista se assegura no artifício do documento – um elemento imprescindível da história. De fato, não há sobra material das obras. Joga-se tudo fora, mas registra-se. O registro não é a obra, mas de que maneira a fotografia e o vídeo apresentam-se como um documento dentro do campo artístico? Tendo em vista a utilização do registro e do documento pelos artistas a partir do final da década de 1960, é necessário encontrar as concomitâncias, na utilização desse estado documental, entre a história e a obra de arte. Uma obra de materialidade instantânea, no sentido de elaborar-se e extinguir-se em ato, conduz o registro como documentação de sua ação, ou seja, as imagens registradas atuam no sentido de provação do trabalho realizado. As informações contidas na imagem oferecem certo estímulo à compreensão do trabalho presencial, podendo mostrar elementos para certo entendimento das situações. É justamente através dos processos de registro que se constitui a inscrição histórica das obras efêmeras.

Talvez o principal suporte de registro feito por Barrio e por tantos outros artistas com o mesmo caráter efêmero seja a fotografia. Isso se deu pela sua estética ligada a um possível ideal de registro verossímil — bem como o vídeo, outro artifício muito utilizado pelos artistas. Desde seu surgimento, mesmo que tenha sido considerada durante muito tempo como apenas utilitária, a fotografia colocou-se como um meio de mecanizar a imagem para incrementar, com eficácia, a representação. Assim, o dispositivo da câmara escura foi considerado um modo objetivo para mimetizar o visível na medida em que se somava à perspectiva, à projeção direta da realidade pela luz. Esse processo foi reconhecido como total objetividade, pois estaria livre da manufatura carregada de subjetividade do artista. É dessa forma que se dá o processo de automação da perspectiva artificial, que implicaria uma autonomia tecnológica. No entanto, é importante ressaltar que a “fotografia não é em si moderna”²². Na verdade, seu dispositivo particular, as circunstâncias de seu aparecimento e os cenários de seu desenvolvimento contribuíram de maneira irreversível para atualizar o que poderíamos chamar de “virtualidade moderna”²³; e ainda resultou em uma configuração particular de práticas, usos de imagens e formas permitidas diante das condições de aparecimento desse novo aparato, que a modelou e que se serviu dela. Assim, a fotografia foi a melhor resposta para as necessidades de imagem dessa sociedade industrial. Criada no século XIX, ela foi tida como uma ferramenta que se adaptou ao nível de desenvolvimento requerido: uma ferramenta que apenas servia à humanidade.

Diante dessas questões, na segunda metade do século XIX, no coração da modernidade, o caráter da imagem-máquina promoveu uma ruptura com as imagens anteriores. Vale ressaltar que a tecnologia

²² ROUILLE, André. **A fotografia: entre o documento e a arte contemporânea**. São Paulo: Editora Senac, 2009. p.31.

²³ Ibid, p.31

foi diversas vezes requisitada pela história, porém a mão do homem jamais havia sido abolida para produção de imagem. Esse foi o limiar transposto com a fotografia dentro dos domínios das imagens, que insere a máquina no conjunto das suas atividades produtivas. A representação extremamente próxima ao objeto é uma impressão luminosa, uma emanção física direta que se dinamiza em um vaivém entre proximidade e distância. O que se pensava era que, diminuindo a ação da mão humana, ou até mesmo superando seus limites, chegar-se-ia a uma renovação nunca antes vista da imagem. Por conta dessa forte ligação com o tornar visível o olhar humano, Walter Benjamin em *A Pequena História da Fotografia* alega que, desde seu surgimento, a fotografia despertou a cólera dos que não a reconheciam como partícipe do campo da arte. De fato, a imagem tecnológica distingue-se de todas as imagens anteriores, o que será de imensa importância para impulsionar as imagens e dispositivos que viriam posteriormente: o cinema, o vídeo e a televisão, por exemplo; impulsionando também a reflexão sobre como a modernidade entende o registro e de como esse relaciona-se com a arte. A fotografia foi a melhor resposta para as necessidades modernas. Sua condição de máquina de ver e a possibilidade de equivalências às coisas que ela representa criam um grande e importante espaço no campo da documentação.

A fotografia é a máquina de captar e não de representar. Captar forças, movimentos, intensidade, densidades, visíveis ou não, opondo-se, assim, a uma representação do real. É nesse cenário que o projeto documental é renovado, redistribuindo a relação que existia entre imagem real e o corpo do artista, produzindo visibilidades adaptadas às novas épocas e propondo um esclarecimento das coisas. Enquanto as imagens manuais emanam dos artistas longe do real, as imagens fotográficas associam o real às imagens, longe de quem está operando. Dessa maneira, essa imagem oriunda da máquina foi de suma importância para reconfigurações do documento moderno. Foi nesse dispositivo que a modernidade, buscando realizar um inventário do mundo, encontrou na fotografia a evidência de suas infinitas multiplicidades, redefinindo as condições de ver, a imanência – a qualidade do que está em si mesmo - do documento fotográfico, que iria priorizar a utilidade estética, registrando as pistas e reproduzindo fielmente a aparência. Se esse novo dispositivo trouxe infinitas possibilidades para o olhar moderno, era inevitável que reverberasse no campo das artes.

Ao registrar a aparência dos acontecimentos, parte-se da consideração de que a fotografia é uma aliada para tornar viável a imagem-registro obtida automaticamente no instante preciso da ação. Para Philippe Dubois, a ontologia da fotografia não está no efeito mimético, “mas na relação de contiguidade momentânea entre imagem e seu referente, no princípio da transferência das aparências do real para a película sensível”²⁴. O autor chama a atenção para o fato de que, desse modo, o realismo não é negado, e

²⁴ DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papyrus, 2012, p.35.

sim deslocado. Nesse sentido, a noção da fotografia enquanto *marca* é evidente e relevante para o entendimento da imagem fotográfica como suporte documental para a obra efêmera. Tecnicamente, a fotografia tem sua imagem determinada pelo ângulo de visão escolhido, pela distância do objeto, pelo enquadramento, ao mesmo tempo em que reduz a tridimensionalidade do objeto a uma imagem bidimensional. Ela isola um ponto preciso de espaço-tempo, sendo suporte puramente visual²⁵.

É importante ressaltar, contudo, que a fotografia oferece uma visão reduzida da profundidade do campo, do volume do corpo e dos objetos utilizados na ação, capturando, assim, um dos pontos da performance e, entre as infinitas possibilidades de apresentação do trabalho, ela só realiza uma. Com essa consideração preliminar, pode-se dizer que as imagens fotográficas registradas a partir da ação em *situação*, por mais que gerem uma experiência estética ímpar por suas particularidades, mostra-se inapta para apresentar as especificidades únicas da experiência vivida no contato direto com a ação. As informações visuais presentes na fotografia oferecem elementos para certo entendimento da obra, visto que é apenas um registro circunscrito da aparência. O fato da situação possuir complexidades no desenvolver de sua ação faz com que a fotografia gere uma outra percepção distinta sobre o trabalho. É nesse sentido que a fotografia (re)afirma-se como um suporte documental da obra de arte efêmera. A mudança de *status* ocorre não apenas devido à passagem da linha da ação para o suporte, mas porque essa variação provoca a perda de suas particularidades e dimensões originais.

Dentro desse período de documentação da produção artística, o vídeo foi um artifício bastante utilizado pelos artistas, e muito se assemelha às questões levantadas pela fotografia, não só com relação ao seu surgimento, mas também com relação a sua inserção no meio artístico. O cinema experimental, embora tenha sido inaugurado nos anos 1920, com as performances documentadas de Man Ray e Marcel Duchamp, foi “reinaugurado” a partir dos anos 1950, com Andy Warhol e com a facilidade de acesso à câmera, o que tornou a “instalação” artística uma alternativa sólida para os artistas e introduziu a imagem em movimento na arte. É dentro dessa gama do cinema experimental que circula o documento de obras impermanentes. O interesse pela imagem videográfica pauta-se na captura do tempo, pela duração cronológica da efemeridade e da consequência do acontecimento. O vídeo, embora registre de forma satisfatória o tempo da ação, desloca a criação dessa mesma ação para outra dimensão espaço-temporal, que não é mais o aqui e o agora da situação proposta. Assim, quando se usa o vídeo como forma de registro e memória de acontecimentos, há uma busca pela captura da imagem e som da ação presencial.

²⁵ Ibid, p.33

Por mais que possua uma descendência do aparato tecnológico da fotografia, a tecnologia do vídeo promove uma ilusão ótica de movimento contínuo da imagem. Diferente da tecnologia da fotografia, o vídeo tem sua existência baseadas em processos físico-químicos de captura e fixação da imagem. Em relação à fotografia, o vídeo tende a ser de uma certa maneira menos realista. Assim, a escolha por essa documentação talvez seja mais arriscada no que diz respeito a uma busca incessante pela neutralidade informativa por conta da narrativa intrínseca ao movimento e o som do dispositivo, e por isso algumas técnicas eram utilizadas — às vezes duramente controladas — pelos artistas para que não fugissem de seu conceito. Algumas dessas técnicas eram: o plano-sequência, a fim de criar “pouca” interferência — na medida do possível — na realidade para alcançar um “testemunho objetivo” da situação filmada; plano fixo (em geral frontal) fazendo valer também o caráter testemunhal desse tipo de imagem; câmera na mão, com o intuito de tirar proveito da suposta espontaneidade e frescor. Ao fechar o enquadramento, o recorte é destacado e a profundidade do campo é suprimida, o que permite uma percepção do trabalho pela articulação dos planos em sequência. No entanto, enquanto alguns estabeleceram regras rígidas para seu uso, minimizando a fricção com o cinema, outros perceberam o potencial da nova combinação, transformando as articulações entre performance e cinema num novo campo de experimentação, como é o caso de Chris Burden e suas *Dentro de um espaço privado*, citada anteriormente.

Barrio, por sua vez, no que diz respeito ao registro audiovisual, pede ao seu fotógrafo não o recuo do mero observador, mas antes “todo um envolvimento [nos] aspectos [...], emocionais, [...] um “comportamento psicológico [diante] da situação que geralmente provoca uma série de situações e acontecimentos nunca estáticos, tanto físicas quando psicologicamente”²⁶. Buscou filmar suas ações em continuidade, evitou o corte e recusou seja a montar seus filmes, seja a usar o modo habitual de mostrar os créditos. Tais restrições aos registros eram uma reação à exploração excessiva das imagens. Sua câmera é colocada a certa distância que marca o cunho documental, em uma tentativa de evitar a “objetividade” geral associada a esse tipo de registro, mas próxima o bastante para uma possível participação do espectador. Recorreu também à câmera na mão, que acaba por produzir uma dinâmica mimética ao olhar do espectador. O objetivo consistia em neutralizar o cinema, e era acompanhado por recomendações para captar a coloração emocional, psicológica, o meio ambiente da *situação*, o que torna os filmes exemplares na modulação que propicia uma fricção entre arte e registro.

No início do século XX, a reprodução técnica tinha atingido um nível tal que começara a tornar objeto seu, não só a totalidade das obras de arte provenientes de épocas anteriores, e a submeter os seus efeitos às modificações mais profundas, como também a conquistar o seu próprio lugar entre os procedimentos artísticos.²⁷

²⁶ Artur Barrio, in: CANONGIA (Org.). **Artur Barrio**. Rio de Janeiro: Modo, 2002. p.153.

²⁷ BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da reproduzibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM, 2013. p.53.

A infinidade reprodutiva desenvolvida pelo registro dessas ações efêmeras, a duplicação de imagem, se uma imagem é estática ou uma imagem em movimento, derivada de um negativo ou de uma câmera digital, torna-se, no domínio da reprodução mecânica ou distribuição digital ou projeção múltipla, uma verdadeira imagem de arquivo. Nesse sentido, Walter Benjamin, em *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, propõe uma reflexão acerca de como a imagem mudou da mão para a reprodução mecânica com infinitos modos de reprodutibilidades, manifestando um novo modo de distribuição pictórica, representações artísticas sobre as quais debruça sua reflexão sobre a fotografia e o cinema. Para Benjamin, toda obra de arte possui uma “aura²⁸” que expressa sua singularidade. É o elemento que representa “o aqui e o agora²⁹”, revelado por ser uma experiência única e autêntica no lugar em que se encontra, que acaba por diluir os novos meios de reprodutibilidade. O autor pondera, contudo, que toda obra de arte sempre foi passível de reprodução, mas é através da fotografia que essa característica ganha maior rapidez e fluidez, já que “o olho aprende mais depressa que a mão³⁰”. Mas é somente nessa experiência, do “aqui e o agora”, que se cumpre a história – enquanto uma estrutura física e com diferentes relações de propriedade- a qual esteve submetida. Essa experiência é composta por uma singularidade que não pode reproduzir autenticidade, o que veio a se perder com as grandes técnicas de reprodutibilidade, e, independente das situações a que se pode levar o resultado da reprodução técnica da obra de arte, há de qualquer forma a desvalorização dessa singularidade.

O conceito fundamental da “aura” é sua autenticidade, “a suma de tudo o que, desde a origem, é nela transmissível, desde a sua duração material ao seu testemunho histórico.”³¹ Dessa forma, se esse testemunho se assenta na duração, na reprodução, ele tende a vacilar quando a autenticidade escapa ao homem e também ao testemunho histórico da coisa; o que vacila então é a autoridade da coisa. Assim, a “aura” da obra criada *em situação* é também transitória e se acaba junto com a obra. O registro de uma obra de arte efêmera é testemunho dessa autenticidade, mas não consegue tomá-la para si, pois o que determina a existência da aura da obra de arte é o “aqui e o agora” e sua singularidade efêmera. O registro não possui tal caráter singular e efêmero, mesmo que sua existência seja constituída pela inscrição da aura de uma obra, ele é igualmente constituído por sua perda. A importância da forma e da existência da aura não se desliga de sua função no ritual, pois “o valor singular da obra de arte ‘autêntica’ tem seu fundamento no ritual em que adquiriu seu valor de uso original e primeiro³²”. Portanto, independente da maneira como seja transmitido para permanecer reconhecível, mesmo em forma de culto ou rituais, o valor do culto perde seu lugar para autenticidade. Porém, diante da difereça de autenticidades é

²⁸ Ibid, p.57

²⁹ Ibid, p.54

³⁰ Ibid, p.53

³¹ Ibid, p.55

³² Ibid, p.58

importante ressaltar que nesse processo o registro passa também a adquirir uma aura, que por sua vez possui seu fundamento ritual, sua maneira de ser transmitida e seu valor de uso original, uma autenticidade.

Pela primeira vez, com a fotografia, a mão liberta-se das mais importantes obrigações artísticas no processo de reprodução de imagens, as quais, a partir de então, passam a caber unicamente ao olho que espreita por uma objectiva.³³

A fotografia — e, no emprego para este trabalho, estende-se ao vídeo — é produto da máquina de reproduzir imagens, captar e inscrever figuras e a possibilidade de sua produção e séries. Como dito anteriormente e constatado por Benjamin, a recepção de uma obra depende de um contato imediato com a própria obra para que se possa sentir sua aparição única, sua materialidade e temporalidade. No registro fotográfico, busca-se uma identidade impossível já que a imagem (o outro) não é a obra ao mesmo tempo em que é. Isto é, é a obra transformada em imagem. Há uma distância entre a obra (eu) e o objeto da representação-fotográfica, mas, ao mesmo tempo, uma proximidade. Como diz Benjamin: “a fotografia transforma a vivência em objeto a ser apropriado pela câmera”, substituindo as vivências processuais e reais por um tipo de experiência objetivada que se resume em fatos. Nos exemplos citados anteriormente, como por exemplo a performance de Nauman, essa lógica da imagem fotográfica enquanto uma ficção do real, uma troca de realidade por imagens, não só faz sentido como é querido para corroborar com o conceito e a ética da obra. No caso de Barrio, não.

³³ Ibid, p.53



Fig.9-DEFL.....Situação.....+S+.....RUAS.....ABRIL.....1970, Artur Barrio, 1970. Registro: César Carneiro. Arquivo Artur Barrio.

Os registros, de fato, não são as obras. Por exemplo, todo o processo dos sacos plásticos (Fig. 9) jogados por Artur Barrio nas ruas do Rio de Janeiro, que foram retratadas por César Carneiro, conforme narrado anteriormente, em foto, possui outra dinâmica de interação com o espectador. Ou seja, a reação do espectador em relação à narrativa das imagens é, claramente, diferente dos espectadores que presenciaram o desenrolar da situação e de todas as intervenções que ocorreram. Isto ocorre por dois principais motivos: 1) a obra de Barrio, na espessura do corpo, no lugar em que foi abandonada e na sua decomposição, isto é, a partir do instante em que é petrificada por um dispositivo, ela se perde, como ele mesmo afirma; 2) O interlocutor, entre a obra e o dispositivo, faz-se ausente, propondo uma nova linguagem e obra e não aquela apresentada pelo artista naquela situação específica. O mesmo ocorre na relação entre as fotos do *Livro de Carne* (Fig. 10), de 1979, e sua materialidade. Trata-se de um pedaço de carne retangular com cortes que o divide em camadas como páginas de papel. O material ficou exposto para “leitura” do público e aos poucos foi passando por transformações no decorrer do seu apodrecimento. No texto sobre o *Livro de carne*, feito por Barrio, ele orienta que:

[...] [a] leitura deste livro é feita a partir do corte/ação da faca do açougueiro na carne com o consequente seccionamento das fibras/fissuras, etc., etc., – assim como as diferentes tonalidades e colorações. Para terminar, é necessário não esquecer das temperaturas, do contato sensorial (dos dedos), dos problemas sociais etc. e etc

Boa leitura³⁴

³⁴ Artur Barrio, in: CANONGIA, Ligia (org.). 2002. p.56.

Assim, a “leitura” é realizada a partir do toque da pele humana com a as fibras da carne do animal – crua, fria, úmida e sangrenta – que ainda pulsa. O livro expõe a fragilidade do corpo, e a sua interpretação não é colocada em evidência pela força que foi exercida sobre ele. A obra consiste no passar do tempo entre o que ainda pulsa e o que está morrendo. É sobre o interior intocável no exterior alcançável. A ironia encontra-se em um “livro”, que tradicionalmente é feito para perpetuar conhecimento, ser de carne, destinada a putrefação, ocasionando, assim, uma reviravolta na razão. Desse modo, a obra, que é fruto do estado efêmero da carne, no ato da morte, torna-se o oposto do objeto – abjeto, na verdade – criado pela imagem.



Fig. 10 - Livro de Carne, Artur Barrio, 1978-1979. Registro Fotográfico: Louis D. Haneuse. Arquivo Barrio.

A imagem visual é fruto de uma construção simbólica, que tem como finalidade representar o mundo sob o ponto de vista de seu produtor, criando uma relação entre o sujeito e o real. Assim, a fotografia é uma construção cheia de intencionalidade. Para Benjamin, a obra de arte autêntica guarda em si uma obra de arte com uma distância temporal e espacial. Quando a obra de arte é reproduzida pela fotografia, a atualização da aparência da obra é eliminada, nessa tradução, justamente o testemunho histórico da obra, a materialidade; assim, passa a ser reproduzida pela fotografia, já que a materialidade de uma obra transmite seu tempo de vida, como é o caso das trouxas jogadas por Barrio nas ruas do Rio de Janeiro ou ainda do seu *Livro de carne*. O registro fotográfico possui a aparência de uma declaração como um

evento único. Toda imagem fotográfica possui esse princípio de exclusividade. Dentro desse princípio, está o núcleo da ideia da fotografia como um registro documental, análogo a um fato real ou a um suposto fato presente na natureza. Isso advém da capacidade de inscrição mecânica e da ordem de uma diferença direta, que conecta a fotografia ao indiscutível fato de que a existência de seus sujeitos é o alicerce tanto da fotografia, como também do filme. Assim, a fotografia, ao mesmo tempo, apresenta-se como um documento de evidência e como registro de arquivo desse processo de permanência da obra de arte. Isso porque a câmera é literalmente uma máquina de arquivo; sendo assim, cada fotografia, cada filme é a “a priori” um objeto de arquivo. Essa é a razão fundamental da fotografia e do filme se enquadrarem, muitas vezes, como registros de arquivo, documentos e testemunhos pictóricos da existência de um fato registrado. No entanto, por mais que Benjamin reflita sobre o declínio da “aura” na reprodução da obra de arte e que isso corrobore o uso e afirmação do registro apenas em um caráter informativo, seria muito ingênua a ideia de que a fotografia e o filme sejam meramente descritivos.

Em relação ao registro, o artista Artur Barrio possui um posicionamento muito firme de que esse não é a obra; e não é, pois não tem cheiro, não tem corpo e nem uma duração peculiar. Aquele evento criado pelo artista não pode ser reproduzido em imagens porque foi composto por diversos elementos e combinações que o tornaram único. Vimos anteriormente que os registros dessa *situação*, seja por vias fotográficas ou fílmicas, são documentos relativos à obra que se esvaiu em meio à sua exposição ao precário e o seu abandono ao acaso. De fato, é inegável, diante do processo de mecanização da obra, que os registros não sejam documentos; porém é também diante dessa relação que os registros se asseguram apenas enquanto documentos. O ato de registrar cria um novo campo visual, que tem como origem a obra-evento, a *situação* de Barrio, por exemplo, e, desse modo, os elementos da foto serão sujeitos do arquivo de uma obra. Será necessário, assim, buscar o papel da ideia de arquivo utilizada na construção desses projetos efêmeros artísticos contemporâneos.

Diante disso, há uma questão polêmica em relação ao ato de registrar o efêmero, que muitos artistas, como Barrio, não aceitam, e talvez uma das mais importantes, mas que, pela existência do registro, é impossível controlar: é a de que a ideia captada desdobra-se em algo muito maior que o próprio artista e a própria obra presentes no patamar do documento. É o que configura a relação paradoxal entre registro e situação, pois essa permanência da ação vai buscar legitimidade na permanência do documento. É o que Rosalind Krauss vai chamar de “ideia ampla”³⁵; e, dessa forma, vai sempre existir uma relação dupla ao artista, uma interna a ele e a outra, externa a ele. A primeira consiste na capacidade de inscrição mecânica e na ordem das referências diretas, que conectam o documento ao fato indiscutível de que seus

³⁵ KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002. p.54.

sujeitos são as bases da fotografia e do vídeo. A segunda é pautada na capacidade de precisar e a habilidade para estabelecer relações distintas do tempo e do evento, da imagem e do testemunho, que definem os termos da produção de arquivo própria da linguagem desses mediadores mecânicos. É certo que não se trata apenas de uma documentação, pois ao, mesmo tempo que registram uma experiência desaparecida, os registros discursam e tornam visível diversos elementos dessa ação. O registro, assim, pode ter a função estética porque não é apenas suporte e lugar para validação da obra.

1.3 UM ARQUIVO DO EFÊMERO

Ao trabalhar com aquilo que não é permanente, Artur Barrio gera uma investigação acerca da perda da memória e da experiência. Não obstante, o artista rejeita qualquer tipo de sacralização do registro de sua obra – talvez um dos que mais se imponha diante da questão do registro enquanto obra -, atestando que estes possuem apenas um caráter informativo, como vimos anteriormente; ou seja, a ampliação proposta pela técnica do registro é reduzida pelo artista quando esse afirma ser um “mero” testemunho, uma simples constatação de sua ação, independentemente de seu lugar de atuação, seja nos espaços urbanos, algo muito recorrente em seu trabalho até a década de 1980, seja nos espaços artisticamente institucionalizados. O intuito é de impossibilitar qualquer probabilidade de fetiche de seu registro, negando o valor estético e formal do mesmo, já que um ponto ético muito importante de toda atuação do artista é a radicalidade perante qualquer imposição do mercado de arte. A recusa de Barrio, porém, não está pautada na precariedade técnica e estética de seus registros, como constatamos na afirmação: “situação de precariedade está desligada de qualquer compromisso estético-técnico”³⁶. Ao contrário, este artifício é uma tentativa de menosprezar os registros e empregá-los como uma informação pura das situações a fim de não proporcionar uma exploração excessiva das mesmas.

No entanto, é justamente através do processo de registro que se constitui a inscrição histórica, própria do documento e das obras efêmeras. De fato, as informações contidas na imagem oferecem certo estímulo à compreensão do trabalho presencial, podendo mostrar elementos para certo entendimento da situação, mas é nessa relação contextual da própria natureza das imagens técnicas que se deve considerar que, embora tais registros sejam extremamente importantes para fins de análise histórica, tais informações sobre a efemeridade da obra desnaturalizam a experiência direta instaurada na ação. Assim, a desnaturalização que se dá pela poética do registro não pode ser controlada pelo artista. Nesse sentido, a

³⁶ Ibid, p. 153

afirmação de que o registro não é a obra é argumentada com base na afirmação de que a imagem não consegue dar conta da experiência — e não dá —, mas é exatamente nessa relação de negação que vive a poética do registro; e, ao mesmo tempo, por ser documento, constitui-se enquanto arquivo.

Toda fotografia, todo filme é a priori um objeto de arquivo. O registro da obra só é documento porque parte de uma evidência de que aquela situação aconteceu. Essa evidência criada pela câmera, porém, ao mesmo tempo em que é documento, também é um registro de uma transação. O documento, que surge da cumplicidade com o gesto que o reteve, compõe um arquivo, um lugar que guarda os fiapos da subjetivação e subsiste a uma tensão permanente entre interioridade e exterioridade. A presença do desejo de preservar a memória pelo arquivamento do registro faz com que esse faça parte de um sujeito/instituição arquivador(a), que possui o poder de decidir o que entra e o que fica fora do arquivo e também tudo aquilo que o compõe. Essas operações não se dão de maneira ingênua ou neutra, pois a própria constituição de um arquivo gera um poder sobre esse documento, sobre sua detenção, retenção ou interpretação.

O arquivologista Theodore Roosevelt Schellenberg transcorre sobre as características essenciais dos arquivos relacionando-os com as razões pelas quais vieram a existir e com as razões pelas quais eles são preservados. Assim, dentro de qualquer período, sabe-se que um arquivo é composto de documentos produzidos e recebidos no decurso das ações necessárias para o cumprimento da missão predefinida de uma determinada entidade coletiva ou privada. Acontece de maneira involuntária; é um processo natural de acumulação a partir de um fluxo de produção e recepção de uma pessoa ou entidade. O autor, a partir de uma grande análise de diversos arquivologistas de todo o mundo, suas histórias e condições de arquivos em que foram submetidos, entende que os arquivos se relacionam tanto com fatores concretos quanto com abstratos. No primeiro caso, os concretos seriam as formas dos arquivos, as fontes de origem e o lugar de conservação; não são essenciais à caracterização do material de arquivo. Já os fatores abstratos são elementos essenciais por três características: a razão pela qual os materiais foram produzidos e acumulados, os valores pelos quais os arquivos são preservados e a custódia do material de arquivo. Assim, o arquivo seria definido como:

Os documentos de qualquer instituição pública ou privada que hajam sido considerados de valor, merecendo preservação permanente para fins de referência e de pesquisa e que hajam sido depositados ou selecionados para depósito, nu arquivo de custódia permanente.³⁷

³⁷ Ibid, p.19

E documento como:

Todos os livros, papéis, mapas, fotografias ou espécies documentárias, independente de sua apresentação física ou características, expedidos ou recebidos por qualquer entidade pública ou privada no exercício de seus encargos legais ou em função das suas atividades, ou em virtude do calor informativo dos dados neles contidos.³⁸

Assim, o documento, no seu conceito geral – isolado, sem ser empregado dentro de um arquivo – é um suporte com alguma informação registrada, sem predeterminação e com diversas configurações ao longo da história, por exemplo: as paredes das cavernas pré-históricas, pedras de argila, o papel escrito, a imagem fotográfica etc. O suporte, assim, é o material no qual são registradas as informações, é o material do arquivo. Para serem arquivos, os documentos devem ter sido produzidos ou acumulados na consecução de um determinado objetivo e possuir valor para fins outros que não aqueles para os quais foram produzidos ou acumulados. Nesse sentido, os documentos são acumulados à medida que são produzidos em decorrência de atividades que lhe são necessárias para a realização da missão de seu produtor.

O documento aparece na história como uma necessidade da humanidade de registrar e difundir informações relacionadas ao seu tempo. É um reflexo da sociedade que o produz, mas também do modo como essa o interpreta; e, devido a essa condição reflexiva, acaba por sofrer muitas mutações e não possui, assim, um conceito definitivo. Dessa forma, toda e qualquer análise de arquivo feita neste trabalho está relacionada de alguma maneira com a evolução do arquivo dentro da própria história. Segundo Jacques Le Goff, em seu livro *História e Memória*, desde o nascimento das sociedades ocidentais, “a ciência histórica se define em relação a uma realidade que não é nem constituída nem observada [...], mas sobre a qual “se indaga”, “se testemunha”³⁹. Assim, o autor relata que, desde a Antiguidade, a história vem reunindo documentos escritos e fazendo deles testemunhos, superando as limitações impostas pela transmissão oral do passado. Desse modo, durante muito tempo, a história tradicional definiu documento como a narrativa escrita em papéis oficiais.

O *registro* e o *documento* possuem atividade diferentes diante das obras de arte em questão. No primeiro caso, é possível que o ato de registrar algo, sem necessariamente o intuito de documentar, fotografar ou filmar uma obra de arte contemporânea, ocorra sem pensar que esse registro possa ser documento. O registro que possui uma função documental - como é o caso de Barrio e de boa parte dos artistas de seu período, por meio do registro visual da fotografia e do filme- foi planejado com o intuito de documentar a obra. Assim, tanto o registro quanto o documento são suportes físicos (ou não) que

³⁸ SCHELLENBERG, Theodore Roosevelt. **Arquivos Modernos; princípios e técnicas**. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1974. p.18.

³⁹LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990. p.10.

contêm informações, porém o registro ainda deverá passar por um processamento dessas informações. Os materiais mecânicos se posicionam primeiramente como documento, seja no sentido informativo, seja no sentido de prova ou evidência⁴⁰; podem valer tanto para autenticação da obra como para a sua compreensão: como ela foi constituída ou apresentada, quais processos participaram de sua concepção e de sua realização etc. Assim, o registro físico de um fato, sob aspecto de prova, é documento. Nesse sentido, no exemplo das trouxas de Barrio, o documento surge pela necessidade de registro do artista a fim de comprovar a sua imposição pelo mercado de arte, também – mesmo que negue – por receio do apagamento completo de sua situação, tendo assim como objetivo a perpetuação de seu conceito artístico. Desse modo, o artista inscreve a sua ação efêmera em um suporte fotográfico e/ou fílmico, que consiste em projetar ou reproduzir – como dito anteriormente – os registros da obra. E, dessa forma, essas fotografias e filmes compõem um arquivo de sua produção.

Esse arquivo se constrói em torno da memória da ação temporária de Barrio. “A memória coletiva e a sua forma científica, a história, aplicam-se a dois tipos de materiais: os documentos e os monumentos.”⁴¹. Esses materiais apresentam-se de duas formas: a primeira é uma escolha feita pelo historiador e a segunda, a herança do passado.

A palavra latina *manumentum* remete para a raiz indo-europeia *men*, que exprime umas das funções essenciais do espírito (*mens*), a memória (*meminí*). O verbo *monere* significa “fazer recordar”, de onde “avisar”, “iluminar”, “instruir”. O *monumentum* é um sinal do passado. Atendendo às suas origens filológicas, o monumento é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação, por exemplo, os atos escritos.⁴²

O termo latino *documentum*, derivado de *docere* “ensinar”, evoluiu para o significado de “prova” [...] O documento que, para a escola histórica positivista do fim do século XIX e do início do século XX será o fundamento do fato histórico, ainda que resulte da escolha, de uma decisão do historiador, parece apresentar-se por si mesmo como prova histórica. A sua objetividade parece opor-se à intencionalidade do monumento. Além do mais, afirma-se essencialmente como um testemunho escrito.⁴³

O poder da perpetuação dos testemunhos é algo intrínseco ao monumento de maneira voluntária ou involuntária em sociedades históricas, e mais comum na prática oral que na escrita. Em relação a essa questão do documento escrito ter sido eleito pela história tradicional como a verdade, passou a ser criticada, ou revista, principalmente no século XIX. Isso aconteceu à medida que os testemunhos do documento e do monumento se transformaram nesse período. A concepção de documento não se modificava, na verdade, seu conteúdo é que passa a enriquecer e, com isso, a ampliar-se, já que, em princípio, o documento era sobretudo o texto. É desse modo que ocorre um triunfo do documento sobre o

⁴⁰ KRAUSS, 2002. p.40.

⁴¹ LE GOFF, 1990. p.535

⁴² Ibid, p. 536

⁴³ Ibid, p. 537

monumento, segundo Le Goff, reunindo novos métodos da memória coletiva e da história em que o termo documento coloca-se em primeiro plano; e o historiador, desse modo, perceberá que é indispensável o uso do documento - sendo ele questionado no campo da teoria da história por estabelecer rígida fronteira entre a prova do conhecimento passado e sua interpretação, o que movimenta a ele próprio.

No início do século XX, defensores e pioneiros da história nova — como é o caso da *A Revista Annales d'histoire économique et sociale*⁴⁴, 1929 —, insistiram sobre a necessidade da ampliação da noção de documento. Para o movimento, não há história sem documento, porém é necessário que a palavra documento seja tomada no seu sentido mais amplo possível. Assim, “seria uma ilusão pensar que cada problema histórico corresponde a um tipo único de documentos, especializado para esse uso...”⁴⁵. Contudo, esse alargamento do conteúdo do termo *documento* proposto foi apenas o primeiro passo para a verdadeira revolução documental, ocorrida nos anos de 1960. Essa revolução foi, ao mesmo tempo, quantitativa e qualitativa, fazendo com que o interesse da memória coletiva não se concentrasse apenas sobre os grandes homens ou acontecimentos. A história, que caminha depressa, passou a se interessar por todos os homens, propondo, assim, uma nova hierarquia explícita em maior ou menor quantidade pelos documentos. Essa revolução promoveu ainda uma nova unidade de informação que permite uma memória progressiva e privilegia o dado, mostrando-se uma característica serial e uma história descontínua; outro elemento que se fez importante nesse período foi a revolução tecnológica e, na confluência dessas suas revoluções, nasceu a história quantitativa.

O documento, o dado já não existe por si próprio, mas em relação com a série que os precede e os segue, é o seu valor relativo que se torna objetivo e não sua relação com uma inapreensível substância real.⁴⁶

O nascimento da história quantitativa colocou novamente em causa a noção de documento e seu tratamento, que altera seu próprio estatuto de documento. O que promove seu valor é a relatividade intrínseca ao documento e não mais sua relação com inapreensível substância real. Assim, o documento é recolhido pela memória coletiva e transformado em documento pela história tradicional, ou transformado em dado nos novos sistemas de montagem da história serial. Assim, nesse contexto, o que transforma o documento em monumento seria sua utilização pelo poder; ou seja, a história transforma documentos em monumentos. O documento é monumento. No entanto, esse documento/monumento é independente da revolução documental e seu objetivo é manter a crítica ao documento enquanto monumento. Desse modo, esse não é um produto do passado, é, na verdade, um produto da sociedade que o compôs mediante suas inúmeras relações de força, que, por sua vez, detinham poder. O documento da

⁴⁴Revista Anais de História Econômica e Social (tradução da autora)

⁴⁵ LE GOFF, 1990. p. 462

⁴⁶Ibid, p.548

obra de arte efêmera cria, assim, um jogo entre a continuidade física com o real e sua posterior separação e isso traz inquietude do artista em face desses “monumentos”, que, em vez de estarem associados à memória do passado, do momento da ação, passam a ser uma antecipação do futuro (algo que será aprofundado no próximo capítulo). Ou seja, a busca por ação de registro que comprove que a obra se prenda àquele momento não existe, por seu curso não ser traçado para o tempo, mas contra o tempo; por fim, a análise do documento enquanto monumento é passível de recuperação pela memória coletiva e pode ser utilizada como conhecimento de causa pelo historiador.

Tanto Le Goff quanto Roosevelt — cada um em seu campo de ação —, escreveram sobre arquivo após a crítica da noção de fato histórico e, conseqüentemente, após a crítica da noção do documento. Essa última tem como premissa de que esse “não é um material bruto, objetivo, inocente, mas que exprime o poder da sociedade do passado sobre a memória e o futuro: o documento e o monumento”⁴⁷; é, antes de mais nada, o resultado de uma montagem consciente ou inconsciente da história, da época, e dessa sociedade que o produziu; mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. É algo que dura, que se estende, um testemunho que traz ensinamento e deve ser analisado buscando além do seu significado aparente. O documento não é inócuo. Assim, ampliou-se a área dos documentos que a história tradicional reduzia aos textos e aos produtos da arqueologia – muitas vezes separada da história. Essa expansão será de extrema importância, na verdade, o pano de fundo para o desenvolvimento deste trabalho porque, para pensar em uma imagem de arte que pertence de alguma maneira a um arquivo, é necessária a ampliação desses conceitos tradicionais da história.

Jacques Derrida, em seu texto *Mal de Arquivo*, vai tratar exatamente das duas noções com relação ao arquivo. A primeira seria a noção de arquivo como um depósito de dados impressos que corroboram os fatos e que fornecem uma espécie de prova consolidada daquilo que, pela evidência, não deixa mentir. Um depósito de todas as informações, de todos os indicadores e indícios de um fato, relata o que armazena, esclarece e revela, englobando todo o pensamento tradicional. O arquivo clássico é logocêntrico, ou seja, deixa vir à tona o logo abrangente, subordinante e predominante em todo o pensamento ocidental em uma estrutura simbólica ou não, hierarquizada e bem distribuída. Segundo o autor, a concepção da palavra *arquivo* advém da palavra grega *arkhê*, com um duplo sentido, tanto de origem, de começo (origem/autenticidade), quanto de comando (autoridade/poder). A noção tradicional constitui-se sobre e com o arquivo, pelos arquivamentos promovidos pelo poder e por quem o manuseia. Mediante essa noção clássica de arquivo, Derrida entende que é necessário fazer uma crítica, mas uma crítica

⁴⁷ Ibid, p.10

desconstrucionista. Assim, a dimensão arquivística não é mais compreendida como um repositório fechado, mas, ao contrário, como uma abertura que permite um movimento de ir e vir.

Esse arquivo utilizado pela arte contemporânea, porém, não é mais então uma memória ontológica, que registra um começo e data uma história; é movimento de uma pulsão arquiviolística. Essa pulsão proporciona um caráter ambivalente do arquivo: além de lugar de consignação é também um lugar de unificação, identificação ou reunião. O arquivo teria essa potência em sua virtualidade e tal potência seria efetivamente um ato, com inscrições, marcas e decodificações das mesmas. Por meio desse ato, o arquivo pressupõe impressões, armazenamento e preservação. Além de armazenar, o arquivo agrupa, organiza e, no sentido clássico, propõe uma atitude de comando. É um lugar de consignação; isso porque, para que algo torne-se arquivo, não basta o simples depósito em algum lugar, é necessário que haja uma reunião de signos. Na trajetória da crítica à concepção clássica do arquivo, Derrida opta não por uma nova opção, mas por uma abertura, a noção de quase-conceito. Já que a principal crítica é a redução do arquivo a uma experiência de memória, ao retorno da origem, ao arcaico e ao arqueológico, à lembrança ou à escavação. O arquivo foi colocado em cheque.

Questionando a visão clássica, o autor coloca em questão a concepção consolidada do arquivo como sendo algo “estático”, “fixo” na sua consciência “ontológica”. Uma massa documental congelada tendo no registro do passado a sua única referência temporal. O arquivo seria um conjunto de “documentos” estabelecidos como “positividades” na sua materialidade. No entanto, possui vida própria, é memória como um organismo vivo, mas não pode ser reduzido à memória, nem a uma massa documental fixa e cristalizada. É uma referência temporal ao registro passado, não seria apenas um reflexo do que ocorreu de fato como experiência histórica. Um arquivo não se reduz a um depósito de memórias sem rasuras, não lacunar, sem esquecimento, bastando acioná-lo para que todas as representações ali guardadas possam vir à tona. Nesse aspecto, Derrida coloca em cheque uma noção conservadora em oposição à revolucionária - um arquivo tradicional de memória, aporte, traços e documento, e um arquivo aberto de deslocamento. É no deslocamento que se possibilita a repetição, a reprodução e a reimpressão, necessariamente lacunar e sintomática, repassando pelo esquecimento e com possibilidade intrínseca de virtualidade. No arquivo clássico, a virtualidade é incompatível.

Desse modo, ocorre uma desconstrução do conceito de arquivo e uma inscrição do mesmo na contemporaneidade; contexto que é marcado por múltiplas desconstruções dos “arquivos do mal⁴⁸” - Aparar-se-ia o arquivo constituído na sua positividade patente, na condição de possibilidade para que o

⁴⁸ DERRIDA, Jacques. **Mal de Arquivo: uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. p.23.

processo de arquivamento pudesse continuar posteriormente e ser então reiterado ao infinito. A constituição do arquivo implicaria necessariamente o apagamento e o esquecimento de seus traços e seria essa a condição necessária para sua própria renovação. Tudo se desdobra numa leitura sobre o tempo, o grande operante de todo processo de arquivamento.

O documento não é mais essa matéria inerte através da qual ela tenta reconstruir o que os homens fizeram ou disseram, o que é passado e o que deixa apenas rastro: ela procura definir, no próprio tecido documental, unidades, conjuntos, séries, relações.⁴⁹

Michel Foucault, em seu trabalho *A Arqueologia do Saber*, dedica-se em um capítulo ao estudo do enunciado e do arquivo. O filósofo, em obra total, tem como objeto o estudo do discurso, não apenas em seu valor expressivo ou em suas transformações formais, mas na modalidade de sua existência. Desse modo, proponho aqui o aprofundamento do saber presente dentro do discurso do documento e, conseqüentemente, do arquivo. Para o autor, o documento não pertence à história, que seria em si mesma a “memória”. Para a sociedade, a história é, em alguma medida, um *status* e uma elaboração à massa documental de que é inseparável. Na verdade, a forma tradicional da história propunha uma memorização dos “monumentos do passado” a fim de transformá-los em documento. Foucault, por sua vez, quer pensar o documento por outra natureza, e não mais por um registro fiel do fato para tornar-se um acontecimento. Pensar o arquivo como um fato traz um peso e verdade ao documento, algo que Artur Barrio, por exemplo, tenta impor diante de seus registros. O arquivo enquanto um acontecimento não está questionando se aconteceu ou não. Isso não é importante; o que importa é aquilo estar lá enquanto documento, ou seja, não há uma discussão sobre se houve a obra de arte, se o evento aconteceu ou não - as trouxas de Barrio foram jogadas nas ruas do Rio de Janeiro e seu livro de carne foi folheado por espectadores. Isso é fato. O importante, porém, é entender de que maneira aquilo foi transformado em fato, em uma arqueologia que se revela enquanto processo, montar os vestígios que ajudam a construir ‘aquilo’ enquanto documento e, para isso, ‘aquilo’ vira um discurso, reconfigurando seu próprio *status*.

Tudo é discurso, tudo é documento. O discurso de uma imagem é ação prática, mas é também acontecimento; não é definido pelo conteúdo, e sim na posição em disputa nesse cenário proposto. A verdade é produzida pelo e no discurso, que pode se modificar a partir do momento em que as regras de formatação desse discurso mudam e as supostas verdades são modificadas. O regime de verdade é o jeito de pensar o modo como uma determinada ideia foi construída como verdade. É, efetivamente, um processo que gera um efeito de verdade. Podemos relacionar essa questão com a crença de que a câmera registrava o real como se essa ação mecanizada fosse apenas composta de informações que não são passíveis de transformações. O legado do arquivo transforma-se em princípios estéticos; modelos artísticos tornam-se

⁴⁹ FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p.7.

construções historicizadoras. Assim, o procedimento arqueológico, que cava, busca conseguir “resgatar” o processo que construiu um regime de verdade é sempre um processo temporal e histórico. A questão é que, segundo, Foucault, toda linguagem desenvolvida para pensar o acontecimento nunca vai dar conta desse acontecimento de fato. Dessa forma, o registro realizado por Barrio não consegue abraçar todas as vertentes de sua obra, ou seja, o registro não é a obra proposta em uma determinada situação e, por essa mesma razão, não pode ser um fato, uma verdade daquela obra, já que o fato é composto por um conjunto de acontecimentos. Nem a própria experiência de um acontecimento pode dar conta do seu todo. Assim, o registro constitui um discurso que possui um lugar, que constrói a relatividade de quem fala e produz um sujeito discursivo no momento da interação; constrói uma ideia e um espaço de fala; um cenário do discurso que precisa ser preenchido para entender como uma materialidade se produziu; não é receptor direto do discurso, produzindo novos discursos e novas materialidades, ou seja, é através da circulação do arquivo que se veicula um saber de um determinado espaço discursivo diferente da obra efêmera. No entanto, é preciso que possamos ver que estamos diante signos pertencentes a uma obra, assimilando o trabalho de documentação necessariamente por um discurso estético.

A complexidade para avaliar o trabalho de ordem documental desenvolvido com o/e a partir da obra de arte é legítimo. O registro implica sempre um discurso que permeia um contexto — campo social e lugar físico. Com isso, cria seus próprios valores e sua própria poética. A autonomia da obra em registro se inscreve, transfere e traduz impressões, sentidos e problemas de várias ordens. A tentativa de redução, por parte de Artur Barrio, dessa inscrição, através da precarização e de sua própria negação não garantem uma condição não artística à imagem gerada. Seu papel de mediador não consegue invalidar um discurso, pois este já está intrínseco; apenas por existirem estes registros já “transformam o passado, antecipam o futuro, produzem relações temporais e constituem contextos e sentidos”⁵⁰. Isto é, os registros possuem uma autonomia e uma profundidade que o artista não é capaz de controlar — por mais que queira, como Barrio — pois passam a se ramificar em outros suportes, imagens e espaços, bem como a se conjugar com materialidades distintas. Ou seja, há uma reflexividade crítica diante da imagem que o registro cria.

O arquivo de Barrio apenas fortalece a imposição inicial. Tendo em vista que a sua poética se desdobra na efemeridade do seu processo, a sua petrificação apenas reforça seu discurso e a tentativa de fetiche ironiza a mesma. O registro afirma a ausência da situação ou reafirma o “entre”, a contestação, pois há nessas imagens de arquivo tanto o testemunho (de uma época) quanto o registro (de um processo). Sendo uma dimensão própria da ordem da experiência como um lugar de subjetivação e uma arte da perda,

⁵⁰ COSTA, Luiza Cláudio da (org.). **Dispositivos de registro na arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/FAPERJ, 2009 p.24.

uma arte “depois” da arte e “depois” do registro, essas imagens-registro atuam como lugares de inscrição da memória visual e/ou auditivas da ação e “assim como os demais documentos elas são plenas de ambigüidade, portadoras de significados não explícitos e de omissões pensadas”⁵¹. Entre a imagem e a obra efêmera que visa documentá-la, ocorre uma sucessão de interferências que acabam por gerar uma alteração da primeira informação. Assim, entender o arquivo em imagem como inscrição histórica requer compreendê-lo enquanto construção visual passível de manipulação, que assinala a obra de modo particular na imagem, como situação que possibilita a visibilidade. O arquivo, assim, não é só um espaço de escritura da obra, mas também um outro campo do qual se pode perceber-la.

De fato, o registro não é a obra, mas também não representa apenas provas, contrariando Barrio; são imagens que elaboram a disjunção e, ao mesmo tempo, são formadas pela vontade de tornar fisicamente presente uma informação perdida ou deslocada no processo artístico. É o que sobrevive mediante a uma arte que, ancorada no gesto, reconhece a pulsão de morte e o trabalho da perda que envolvem a memória da obra. Há no arquivo um impulso que desdobra-se em uma poética própria da ordem da experiência como um lugar de subjetivação. Esse impulso anarquivístico configura-se como um desejo de retomada, não só uma pulsão destrutiva, nem apenas um impulso arquivista, mas, sim, uma atração pelas lacunas, pelos momentos e afetos (*pathos*) mostrados nas imagens e documentos, que se perderam (ou, estão prestes a desaparecer); não o que foi arquivado, mas sim o que não foi; não tanto a história, mas a sua abertura à poética, ao imaginário e à arte.

⁵¹ KOSSOY, Boris. **Realidade na Trama Fotográfica**. Cotia: Ateliê Editorial, 2002. p.22.

CAPÍTULO 2: LABIRINTO DE IMAGENS

2.1 A POÉTICA DA PERDA

A documentação de uma obra envolve diversas camadas complexas e que podem ser utilizadas de múltiplas maneiras. Já atestamos aqui que o registro de uma obra de arte é um documento, mas não é somente constituído de informações estéticas. Esse documento, que possivelmente habita um arquivo, promove uma disjunção que pode se desdobrar em poéticas. Essa informação, então, afirma que o registro de uma obra de arte pode também se comportar como um objeto de arte. Cristina Freire, em seu livro *Arte Conceitual*, escreve sobre o “arquivo como metáfora”⁵², sendo esse não apenas um espaço físico para armazenagem de documentos e obras, mas também um sistema de funcionamento de arranjos e ideias. De fato, a obra contemporânea lida com um arquivo de um modo particular na medida em que ela apresenta uma topologia material-temporal, abre-se e disponibiliza desdobramentos transversais com ressonâncias em novos trabalhos e novos corpos. Assim, o arquivo não é apenas uma metáfora da obra destruída e também não se define apenas por uma reunião técnica e material de um conjunto de documentos, como vimos no capítulo anterior. O arquivo de uma obra de arte é mais que reunir e revelar dispositivos; há um acúmulo de índices de acontecimentos ocorridos — os registros — que revelam ideias e processamentos poéticos no vazio deixado pela obra em destruição. É um objeto artístico pleno, que insiste em uma topologia virtual. O arquivo é uma obra da ausência.

O registro transparece a marca do que fica depois da obra, de tudo que foi arquivado e do que não foi. Houve a necessidade do registro, por algum motivo. Independentemente de sua proposta de utilização, cria-se uma imagem, com distintas especificidades dentro do contexto do arquivo, que tem como ponto de origem a obra destruída. Uma marca de registro mostra a imagem como algo que ultrapassa o objeto. Não é só uma cópia do original. A obra registrada gera uma imagem que é fruto de um olhar captado diante da experiência. Se o arquivo não é só, ou, simplesmente, uma informação, fica muito claro que é nas imagens dos registros que vive sua dupla poética. Essa, a dupla poética, aparece em um processo que inscreve, transcreve e traduz as impressões de aparição e desaparecimento da obra e também de tudo que está implícito e não visível; um documento com dimensão própria da ordem da experiência, que encontra nas imagens seu lugar de subjetivação e de sua memória visual. Segundo Hans Belting, “uma imagem, por outro lado, desafia tais tentativas de reificação, mesmo naquela escala em que ela geralmente flutua entre

⁵² FREIRE, Cristina. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006. p.33

a existência física e mental. Ela pode viver em uma obra de arte, mas não coincide com ela.”⁵³ O ato de registrar gera uma imagem a partir de uma obra que não existe mais, e, como vimos anteriormente, esse registro não é apenas “mera informação”, porém de que maneira esses registros podem ser considerados objetos de arte, tendo em vista que uma imagem oriunda de um registro jamais poderia suprimir a obra de arte que lhe criou? Dentro das múltiplas imagens existentes, o que torna essas imagens plásticas ou imagens artísticas?

Primeiramente, não devemos tratar a imagem como uma mera aparência, uma informação, pois seria simplificar demasiadamente a questão, subjugando a coisa representada e reduzindo sua visibilidade, ou seja, seria pensar a imagem apenas em termos representativos. Se tratarmos a imagem como uma realidade autônoma, estaremos ignorando sua relação com quem olha, concebendo-a assim como uma coisa. É necessário compreender que uma imagem é mais que aquilo que ela mostra. É preciso, então, dar um mergulho imagético para entender de que maneira essa dupla poética, tendo como exemplo a maneira como Artur Barrio trabalha a obra, habita o registro e sua imagem. A partir desses registros, também é possível questionar a realidade simples e a rigidez de uma simples interpretação da mera aparência da imagem.

TRABALHO : 1970
 ARTE
 O registro de meus trabalhos através de fotos, filmes etc, é encarado apenas pelo sentido de informação divulgação do mesmo, sendo que nunca em sua totalidade, já que fotos etc nunca registram todos os aspectos de uma pesquisa, pois algumas dessas pesquisas estendem-se por semanas, meses etc. Portanto, renego em função de meu trabalho o enquadramento da foto etc como situação de obra de arte ou suporte em função do mesmo, pois que, independentemente dos recursos de registro, o trabalho é levado a efeito, desligando-o ou não desse cordão informativo a meu bel-prazer..

OU
 NÃO.....
 ..

maio/junho/1970.....⁵⁴
⁵⁵

É diante da vontade de Barrio em tornar físico aquilo que foi perdido, ou destruído, e de criar uma imagem a partir da perda, que as informações na imagem são passíveis de manipulação. Assim, o

⁵³ BELTING, Hans. Antropologia da Imagem. In: **Revista Concinnitas** ano 6, volume 1, número 8, julho 2005. p. 66.
⁵⁴ Artur Barrio, in: CANONGIA, Ligia (org.), 2002. p.147.
⁵⁵ Ibid, p.147.

questionamento inicial de Jacques Rancière, em *O Destino das Imagens*, acerca das imagens da arte, suas complexidades e transformações contemporâneas de seu respectivo estatuto, pode nos auxiliar nesse mergulho. “Não existiram sobre essa mesma designação — imagem —, diversas funções cujo ajustamento problemático constitui, precisamente o trabalho de arte?”⁵⁶. Já em um primeiro momento, ele atesta que “as propriedades dos catódicos são uma coisa e as propriedades estéticas das imagens que vemos no ecrã são outra.”⁵⁷. Nesse sentido, o caráter informativo originado pelo dispositivo de registro é uma coisa, e a imagem gerada por esse registro é outra, sendo que um caso não inviabiliza outro. Para o autor, a alteridade entra na composição própria da imagem, atestando que ela não é intransitiva. Pelo contrário, essa característica coloca em evidência algo mais do que as propriedades materiais do registro enquanto um simples mediador técnico. É por isso que as imagens são formadas por operações: “relações entre o todo e partes, entre visibilidade e uma potência de significação e afecto que lhe estão associadas, entre expectativa e aquilo que as veem preencher”⁵⁸. Para Rancière, a imagem nunca é uma realidade simples, mas, antes de mais nada, são operações, isto é, “relações entre o divisível e o visível, maneiras de jogar com o antes e o depois, com causa e efeito”⁵⁹. É nessas operações que se criam relações entre o visível e o divisível: entre tudo aquilo que foi inscrito em imagem e de tudo aquilo que depois de inscrito pode apenas se fragmentar ou torna-se outra imagem. Assim, a imagem dependerá de diferentes fatores contextuais de enunciação no que diz respeito à imagem, à realidade do seu discurso e de como esta está inscrita na naquela. Tendo em vista essas afirmações, é muito natural o questionamento sobre o que são essas imagens da arte e quais são as transformações contemporâneas que elas ocupam. O que torna um documento uma imagem de arte? Essa é, de fato, uma questão pertinente para os registros e arquivo de uma obra de arte efêmera: a experiência da obra dinâmica, sensorial e transgressora em contraste com a imagem transposta por um aparato mecânico. O autor, porém, adverte-nos já num primeiro momento de que, para pensar o conceito de imagem hoje, é necessário partir de uma desconstrução daquele olhar que tentava traçar o percurso e as interfaces da imagem ao longo de uma trajetória histórica — do surgimento à contemporaneidade. Para o filósofo, a imagem designa assim duas coisas diferentes: “uma relação simples que produz semelhança de um original: não necessariamente a sua cópia fiel, mas simplesmente e o bastante para se valer por ela”⁶⁰ e o jogo de operações que fazem a natureza artística daquilo que vemos.

⁵⁶ RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Lisboa: Orfeu Negro, 2011. p.7

⁵⁷ Ibid, p. 9

⁵⁸ Ibid, p.10

⁵⁹ Ibid, p.13

⁶⁰ Ibid, p.14

Dentro desse jogo de operações da imagem, há algo que produz aquilo que chamamos de arte, o que Jacques Rancière chama de “alteração de semelhança⁶¹”. Essa alteração pode acontecer das mais diversas formas dentro da arte. No caso levantado por este trabalho, é a criação de um registro de uma obra de arte efêmera, que implica o surgimento de imagens que deveriam atestar o elemento chave desse processo, a transitoriedade e a ausência do que não está mais lá. No entanto, o custo desse testemunho é a ligação entre a imagem de registro e a obra, que apareceu e desapareceu em um dado evento, através de uma fotografia ou de um vídeo. Assim, como produto desse processo, surge o que chamaremos *imagem-registro*. Essa ligação, por sua vez, acaba por aflorar uma característica dúbia, já que essa gera uma semelhança entre obra e registro, mas também atesta que nunca alcançará o *status* daquela obra que documenta. Por mais que essa semelhança seja importante em todo processo, nunca substituirá a obra, mas, ao mesmo tempo, também não é passível de total neutralidade. É uma imagem que é documento, mas que é poética. A imagem-registro é uma “alteração de semelhança” que possui todo um jogo de operações que podemos ter como arte.

É nesse sentido que a arte é feita de imagens, quer ela seja ou não figurativa, quer nela se reconheça ou não as formas de personagens e de espetáculos identificáveis. As imagens da arte são operações que produzem um defasamento, uma dissemelhança.⁶²

Sobre a imagem, Rancière ainda designa duas coisas diferentes: a relação simples que produz a semelhança de um original (mas não necessariamente a sua cópia), e o jogo de operações que produz uma condição artística através de uma “alteração de semelhança”. Esse conceito é fundamental para que entendamos de que maneira o registro possui uma dupla poética. No primeiro caso, isso se dá porque o registro por essência é composto por informações que foram desencadeadas por um evento, gerando uma ligação eterna com a obra, porém essa ligação permite aproximações e afastamentos. No segundo caso, esse jogo de alterações é desencadeado exatamente pelas diferenças e afastamentos entre obra e registro e pela condição do registro de nunca conseguir dar conta da experiência, ou seja, o registro carrega consigo um elo com a obra, mas esse elo também afirma a alteração de sua semelhança com a experiência da obra. Isso mostra que, para confrontar a imagem de registro, não se pode reduzi-la à sua visualidade; ela deve ser compreendida através da sua *alteridade*, isto é, mediante as suas relações de contrastes perante aquilo de que a originou uma marca, pois é nela que operam também o não-visível, o divisível e o invisível. Sendo assim, é composta por um determinado fluxo imagético que se articula em um conjunto de operações. Esse conjunto de operações, que possibilita que a arte seja feita de imagens, tem como produto uma determinada variação, o que Jacques Rancière denominou de “dissemelhança”. Assim, as imagens-registro, como as imagens de arte, carregam esses jogos de operações que são compostas por

⁶¹ Ibid, p.14

⁶² Ibid, p.14

“dissemelhanças” não exclusivas do visível. Desse modo, a passagem para o regime estético das artes concerne principalmente às quebras da hierarquia do regime representativo.

As imagens da arte, então, são compostas por uma discordância entre os valores das intensidades ou tensões que aparecem nessas imagens. O autor, contudo, atesta que “a imagem não é exclusividade do visível. Há visibilidade que não faz imagem, há imagens todas feitas de palavras”⁶³. Portanto, a imagem deve ser compreendida em sua alteridade e em seu caráter paradoxal. A imagem é ao mesmo tempo autônoma e elemento que compõe uma parte em um determinado fluxo imagético. Isso mostra que a imagem propõe uma reação entre o divisível e o visível, ou seja, daquilo que podemos tecer analogias dos termos apresentados, mas também daquilo que se descola e que vai além do que transparece na imagem. É uma relação que exige um caráter minimamente material, visível, mas que, no entanto, pode se desdobrar para além da literalidade e das operações simples do que lhe é semelhante. Essa análise será de suma importância para entender as operações dentro das imagens-registro propostas por Artur Barrio em sua obra e para contestar sua afirmação de que o registro é uma “mera informação”⁶⁴. Tendo como ponto de partida a afirmação de Barrio em seu manifesto — que contesta o registro enquanto obra, como vimos anteriormente —, suas imagens-registro não podem ocupar o lugar da obra por terem características constituintes diferentes, porém o que Racière nos propõe é pensar as imagens a partir dessa diferença, de uma dissemelhança atestada pelo artista em relação à obra e à experiência do que aconteceu. Isso é o que faz com que essas imagens-registro possam acolher as características das imagens da arte. Desse modo, nas operações dessas imagens-registro, podemos claramente costurar relações visíveis, já que essas têm como origem a própria obra. Nesse aspecto, é na afirmação da negação, em sua dissemelhança, que os registros podem se encontrar enquanto arte. Assim, as imagens-registro do artista são visíveis e divisíveis por se relacionarem com a obra de arte que a originou, mas também por possuírem constituintes diferentes que as possibilitam ir além de uma semelhança simples e mostrarem-se em “tropos significativos”⁶⁵, em poéticas.

A poética vive na imagem porque essa não é somente uma, sob o mesmo termo *imagem* podemos tratar, na realidade, de diversas funções. As fricções entre imagem e arte — de uma certa maneira — estariam justamente no ajuste dessas funções. Para Jacques Rancière, a alteridade identitária da semelhança sempre interferiu com o jogo das relações constitutivas das imagens de arte⁶⁶. Além das características gerais próprias do dispositivo técnico utilizado, a fotografia ou o filme, a identidade e

⁶³ RACIÈRE, 2011, p.15

⁶⁴ Artur Barrio, in: CANONGIA, Lígia. (org.), 2002. p.147

⁶⁵ RACIÈRE, 2011. p.15

⁶⁶ Ibid, p.15

alteridade enlaçam-se diferentemente uma na outra. A troca do que é próprio e do que é do outro possui possibilidades distintas que participam da composição das imagens, mas que também revelam algo a mais do que as propriedades materiais, que, no caso em questão, são mediadas pela câmera. A alteridade, que é dupla, existe na própria composição imagética e na possibilidade de significação que é associada a ela. Essas imagens não são em primeira instância apenas propriedade técnica de um certo aparato mecânico — como já discutimos anteriormente —, mas operações que se relacionam entre um todo e partes, entre visibilidade e um domínio de significados e afetos que lhe estão associados.

Na verdade, o regime da imagem encena uma relação do divisível com o visível, mas, ao mesmo tempo, estimula analogias com a situação registrada buscando incessantemente uma distinção. O autor, no entanto, lembra-nos de que, por muito tempo, ser semelhante foi uma propriedade da arte (a busca por imitação), e que o oposto disso é atualmente um imperativo dentro da arte contemporânea. Há, em contrapartida, uma busca por uma dialética singular em que a forma não semelhante é tomada. Diante das características inconstantes da obra de Artur Barrio, o artista parece compartilhar desse mesmo interesse, e, nesse sentido, essas operações entre o visível e o divisível encaixam-se diante da política da perda de sua obra. Dessa forma, “aquilo que se opõe à semelhança não é a operabilidade da arte, mas a presença do sensível, o espírito feito carne, o absolutamente outro, que é também o mesmo”⁶⁷.

Assim, esse jogo de operações, para Jacques Racière, firma-se enquanto um regime estético. Esse regime é composto por elementos e funções que operam através de ligações e disjunções entre o visível e a sua significação. Dentro do registro da obra de arte, a imagem, ao mesmo tempo que torna elementos característicos da obra visíveis, promove um afastamento da mesma, em um jogo de ambivalência no qual os mesmos procedimentos retiram e produzem significância. Esse afastamento é instável, não determina aquilo que ocorreu noutro lugar e aquilo que ocorre nos nossos olhos ou pelo registro, mas sim o que dessas tais operações pode fazer a condição artística daquilo que vemos materializado em outro suporte. É desse modo que as imagens se diferenciam por sua alteridade ou em um tipo de atuação que possui uma série de operações presentes no regime imagético, nas suas relações entre elementos e funções. Esse regime é, assim, um contraste entre o que se espera e aquilo que se pode preencher. É diante desse jogo complexo, envolvendo o binômio imagem-realidade, entre a experiência da obra e sua transcrição em imagem, que devemos considerar a alteridade do registro: o outro é fundamental para a existência de uma visualidade nas artes. Ou seja, não é possível julgar o registro de uma obra como verdade absoluta, pois, quando transcrita em imagem, ela é passível de reconhecimento e de existir nos julgamentos e discursos do outro.

⁶⁷ Ibid, p.16

Todo esse processo acontece através de uma tensão. Mesmo diante da clareza de que essas imagens podem ativar poéticas, fica também claro que o comportamento dessas imagens não é linear. Essas imagens são produtos das fricções entre as operações de arte e a forma da semelhança e do reconhecimento, como dito anteriormente. Sendo assim, Jacques Rancière procura ser mais específicos com relação ao comportamento das imagens, classificando-as em três categorias: “imagem-nua”, “imagem ostensiva” e “imagem metamórfica”⁶⁸. No primeiro caso, seria o tipo de imagem que Artur Barrio gostaria ou desejaria: uma imagem que não produz arte e seria apenas voltada apenas ao testemunho da ação. Essa imagem, porém, não se encerra só no testemunho, “porque o testemunho visa sempre algo além daquilo que apresenta”⁶⁹. No segundo caso, por mais que o testemunho também possua uma forte presença bruta, diferencia-se da primeira pela renúncia da presença em favor da arte. Essa renúncia altera as configurações das imagens através dos “discursos que a apresentam e a comentam, as instituições que a encenam, os saberes que a historicizam”⁷⁰. Por fim, em sua oposição, está a “imagem metamórfica”, uma dupla metamorfose de sua natureza estética pelo deslocamento de sua trajetória, “imagens interrompidas”⁷¹. Porém, a grande questão levantada pelo filósofo é a de que, na verdade, são essas “três formas de imagenidade, três maneiras de ligar ou desligar o poder de mostrar e o de significar, a atestação de presença ou de testemunho da história. Três maneiras também de selar ou recusar a relação entre arte e imagem”⁷². Diante de quaisquer circunstâncias, esse desprendimento das imagens não funciona dentro de sua própria lógica. Elas não possuem um sistema próprio de atuação; a composição de suas lógicas a força a adentrar umas às outras, isto é, essas categorias de imagem não aparecem inteiramente isoladas em seus espaços de significação. Elas dialogam umas com as outras outro o tempo todo dentro de uma mesma imagem.

A imagem, não estando inteiramente subordinada ao processo da obra, em sua presença muda, revela um conjunto de indeterminações. Não é possível identificar os diversos elementos presentes na ação do simples ‘olhar as imagens’ — uma das razões para que o registro não substitua a obra em si —, gerando, assim, essas indeterminações que separam a imagem da arte de suas operações técnicas, sendo essas as produtoras da semelhança entre imagem e obra. Esse processo funciona quase como “interrupções da imagem”⁷³, atraindo novos significados, num caminho para uma nova semelhança. Há, desse modo, uma tripla jornada que mostra a relação dessa imagem com a sua proveniência e a sua destinação, que

⁶⁸ RANCIÈRE, 2011, p.34

⁶⁹ Ibid, p.39

⁷⁰ Ibid, p.35

⁷¹ Ibid, p.38

⁷² Ibid,, p.39

⁷³ Ibid, p.39

pode ser múltipla, entre quem produziu e aquele que a olha. Vale ressaltar que não há um julgamento de hierarquia nessas operações. As interpretações e intenções que surgirem de ambas as partes são igualmente válidas. Diante desse conjunto de indeterminações e do surgimento de novas semelhanças, a imagem-registro, bem como outras imagens, possui a capacidade de se movimentar, gerando uma autonomia em relação à construção de um só significado. Esse movimento de suscetíveis reconstruções é que faz com que a imagem seja uma coisa viva que pensa.

A *pensatividade* da imagem cria um outro aspecto da própria imagem; é a sua capacidade de construir operações e significância, de se difundir e atingir tudo o que a cerca. Não está só no conteúdo que ela apresenta, mas no fato de que suas operações colocam em jogo os vários modos de representação. É o que Jacques Rancière vai chamar de “arqui-semelhança”: “é a semelhança originária, a semelhança que não da réplica de uma realidade, mas testemunha imediatamente o outro lugar de onde ela provém”.⁷⁴ É um comportamento da imagem que transcende a *mimesis* e, ao mesmo tempo, escapa à realidade, determinando a imagem como uma ideia polêmica da realidade. Dentro do panorama do registro, da documentação e do arquivamento das obras de arte efêmeras, é a arqui-semelhança que separa a obra das técnicas de reprodução originadas pela mecanização da fotografia e do filme e permite que as imagens-registro transitem entre a informação e a poética. A marca da obra, a luz que grava, registra a parte mecanizada da câmera que traduz em imagens estáticas da fotografia ou a do movimento do filme. O que esteve diante da câmera, o “isto-foi”, é inegavelmente uma evidência do visível, mas traz uma mensagem encriptada. Toda evidência desse produto final é uma identidade nua que substitui a imitação, o que teoricamente não possui um discurso — como alega Barrio em seu manifesto —, sendo um mero testemunho ou informação que se converte em duas potências de imagem: “a imagem como presença sensível bruta e a imagem como discurso que cifra uma história”⁷⁵. É nesse ponto que podemos identificar a dupla poética do registro. Uma imagem-registro abriga características de semelhança e não-semelhança que são ambivalentes, o que torna a imagem pensante.

É que regime representativo das artes não é o regime representativo da semelhança ao qual se apropria a modernidade de uma arte não figurativa, ou até mesmo de uma arte do irrepresentável. É antes um regime de uma certa alteração da semelhança, isto é, de um certo sistema de relações entre o divisível e o visível, entre o visível e o invisível.⁷⁶

Essa ambivalência entre poética e testemunho define o “regime particular de articulação entre o visível e o divisível”⁷⁷. O registro em si não é considerado arte pela atuação do dispositivo, mas sim pela

⁷⁴ Ibid, p.16

⁷⁵ Ibid, p.20

⁷⁶ Ibid, p.21

⁷⁷ Ibid, p.20

dupla poética que sobressai à inscrição visível de suas marcas materiais, que podem gerar uma “alteração de semelhança”. Isso ocorre a partir do momento em que a efemeridade da obra é escrita em formas visíveis a partir das imagens-registro, mesmo sendo essa uma realidade obtusa, pois desenvolve-se a partir das inscrições carregadas pela obra. É desse modo que as inscrições nos dispositivos de registro criam uma dupla poética para suas imagens, podendo agir concomitantemente ou separadamente, o que propõe um sistema de relações entre o visível e o divisível e/ou entre o visível e invisível. Isto é, ao mesmo tempo em que podem relatar a desaparecimento da obra, podem também se abrir para qualquer narrativa de sentido, juntas ou separadas, por infinitas combinações. Assim, não há uma submissão do olhar a uma interpretação que só atribui validade à imagem enquanto ela permite rememorar o passado. A imagem é pensativa e marcada por indeterminações não só porque abriga vários modos de representação e permite tipos de interpretação, mas também porque abriga dois regimes de expressão: a linguagem narrativa e a linguagem visual, sem que um se sobreponha a outra., implodindo, assim, com toda a *episteme* elaborada para legitimar o enunciado de que a imagem é, apenas, um testemunho efetivo do passado.

A fotografia tornou-se uma arte ao pôr os seus próprios recursos técnicos ao serviço desta dupla poética, ao fazer falar duas vezes o rosto anónimos, como testemunhas mudas de uma condição diretamente inscrita nos seus respectivos traços, nas suas roupas, no seu quadro vivencial – como detentores de um segredo que nunca conheceremos, um segredo furtado pela própria imagem que no-los entrega.⁷⁸

Não há um aceite, por parte do artista, da disposição dos recursos técnicos dos aparatos da luz em prol de uma poética, não por incapacidade, mas por controle. Talvez esse seja o principal motivo da desavença entre o registro e o artista, tomando como exemplo a situação de Artur Barrio. Se essa condição é aceita, há uma afirmação de que a não arte e a arte se entrelaçam de alguma forma. Mais que isso, o aceite implica uma afirmação de que essa imagem seja passível de pensamento e criação, que, por essas condições, escapa às condições impostas pelo artista. O que acontece, na realidade, é um certo luto mediante a poética que possa aparecer nas lacunas que ele mesmo abriu ao efetuar o registro. No entanto, o artista parece não querer se lembrar de que uma das características estéticas dessa obra efêmera — não a única — foi luto de um determinado sistema, a tradição de arte. Esse rompimento possibilita a abertura de novos caminhos que não podem ser escolhidos previamente, pois se a efemeridade promove novos questionamento no campo artístico e o registro é o documento dessa efemeridade — a prova de que essa obra não existe mais —, anular as imagens oriundas dos registros seria boicotar a própria liberdade intrínseca à sua concepção.

⁷⁸ Ibid, p.24

Assim, no caso de Artur Barrio, mesmo que o artista tente direcionar a apreciação dessas imagens, é determinantemente impossível que consiga esse direcionamento da subjetivação da obra por parte do espectador constantemente. E também fracassa ao impedir que possamos experimentar essas imagens no nosso tempo ou em qualquer tempo. A partir do instante em que o artista joga sua obra para o “cosmos” e faz uso dos registros, está implícita a perda de seu total controle não só sobre a obra, como também sobre os registros e suas imagens descendentes da mesma. As imagens-registro não são provas nas quais o passado comparece em um tribunal da história, mas imagens que abrigam uma dupla poética em torno da perda da obra, em qualquer tempo.

2.2 TEMPOS DA PERDA

DA QUALIDADE TÉCNICA DO REGISTRO OU PRECARIEDADE

em 1º. lugar, toda e qualquer situação, ao ser registrada, encerra o conteúdo de um momento, portanto, o registro não está condicionado a qualidades técnicas, assim como também não apenas ao conteúdo, mas sim também a todo o comportamento psicológico do operador, no caso, fotógrafo etc, diante de um trabalho, momento ou situação que geralmente provoca uma série de situações acontecimentos nunca estáticos, tanto física quanto psicologicamente, este aspecto teórico realmente fica aquém da coisa em si, ou seja, o registro, com todos os seus aspectos de precariedade visual ou não, pois já que o material empregado em meus trabalhos é precário [...] ⁷⁹

O registro de uma obra é, de certa forma, um prolongamento do trabalho artístico. São imagens que, após a destruição do trabalho, sobrevivem em outros suportes. Se a imagem-registro é também uma imagem de arte que extrapola o visível, possui uma alteridade e vai além do que lhe é semelhante. Vai também de encontro a uma forte tradição de pensamento da arte, aquela que concebe as imagens como pontos sobre uma linha temporal. Como veremos, as imagens artísticas possuem um estatuto temporal próprio, contrário à noção de tempo linear, cronológico e, por isso, despertam um novo fazer histórico dentro da arte. Porém, Artur Barrio, em seu manifesto sobre a precariedade, em que discorre sobre a constituição de sua obra de arte efêmera e sua escolha por materiais precários, reafirma o seu caráter efêmero e destruidor e, principalmente, a fluidez de sua obra jamais alcançada por uma fotografia ou vídeo, bem como todo e qualquer caráter que poderia ser interpretado a partir do olhar de quem realizou o registro. É desse modo que o artista justifica a contradição da existência do registro, que seria o atestado de que a obra não existe mais, ou seja, um atestado de não-sobrevivência.

⁷⁹ Artur Barrio, *in*: CANONGIA, Lígia. (org.), 2002. p.149

A forma sobrevivente, no sentido de Warburg, não sobrevive triunfalmente à morte de suas concorrentes. Bem ao contrário, ela sobrevive sintomalmente [sob a forma de sintoma] e fantomalmente [sob a forma de fantasma] a sua própria morte: tendo desaparecido em um ponto da história tendo reaparecido muito mais tarde, num momento em que talvez não se esperava mais; tendo conseqüentemente sobrevivido nos limbos ainda mal definidos da “memória coletiva”.⁸⁰

Artur Barrio, com esse manifesto, está se assegurando de que os sintomas intrínsecos às suas obras, bem como os fantasmas que circundam seus registros, sobrevivem em forma de registro. Esse, porém, é a sobrevivência da imagem, do objeto artístico em sedimentações de múltiplos movimentos históricos, antropológicos e psicológicos, que começam e terminam fora dele. Vale ressaltar que isso não quer dizer que o registro é a obra, como discutimos anteriormente, mas que a existência e a sobrevivência de um está no outro, mesmo que sejam elementos completamente diferentes. Os conceitos de imagem difundido por Georges Didi-Huberman, historiador da arte e filósofo da imagem francês, serão de grande valia para este trabalho, bem como suas — tão importantes — impressões sobre o trabalho de Aby Warburg (1866-1929), historiador da arte e antropólogo alemão.

Warburg colocou a imagem no centro crucial da vida histórica de seus estudos, sendo esse o objeto privilegiado de sua investigação. Para ele, a imagem constitui um fenômeno antropológico total. A imagem é, assim, uma cristalização significativa do que podemos definir como cultura em um dado momento da história. O filósofo sentia-se insatisfeito com a territorialização do saber sobre as imagens porque tinha certeza de duas coisas, pelo menos. A primeira certeza é de que não ficamos diante da imagem como diante de algo cujas fronteiras exatas não podemos traçar. O conjunto de coordenadas positivas — autor, data, técnica, iconografia, etc — não basta, evidentemente. Uma imagem, toda imagem, resulta dos movimentos provisoriamente sedimentados ou cristalizados nela. Esses movimentos a atravessam de fora a fora, e cada qual tem uma trajetória — histórica, antropológica, psicológica —, que parte de longe e continua além dela. Eles nos obrigam a pensá-la como um momento energético ou dinâmico, ainda que ele seja específico na sua estrutura.⁸¹

A proposta de Aby Warburg é de atravessar “paredes” e desconfigurar a tradicional relação entre imagem e tempo e, assim, deslocar e movimentar a história da arte. Para o filósofo, esse seria um processo natural de deixar que as coisas levem o “tempo necessário”.⁸² Em meio aos seus estudos sobre a imagem, Warburg desenvolveu um conceito de “nachleben”, algo que se aproximaria de uma “sobrevivência” da imagem. Na verdade, o conceito implicaria um “após-viver”⁸³ das imagens, uma capacidade que as formas

⁸⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do Tempo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015. p.67

⁸¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas**. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2013. p. 33-34.

⁸² Ibid, p. 33-34

⁸³ AGAMBEN, Giorgio, Mnemosyne. In: Dossiê Aby Warburg. BARTHOLOMEU, Cezar (org).

BELTING, Hans. Antropologia da Imagem. In: **Revista Concinnitas** ano 6, volume 1, número 8, julho 2005.

têm de nunca morrer totalmente e de ressurgir lá, quando menos se espera. A partir de Warburg, Didi-Huberman, em *A Imagem Sobrevivente – História da Arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, escreve sobre a noção de sobrevivência da imagem, o que para ele é uma intrusão de formas anacrônicas, obrigando uma visão mais complexa do tempo histórico presente na imagem. Isso implicava um “após” viver das imagens. Essa sobrevivência é composta por um “nó” de temporalidades, que rompe com qualquer suposição usual sobre o sentido de história, sendo essa uma ideia transversal a qualquer recorte cronológico. Assim, o modelo de tempo próprio das imagens é um modelo anacrônico. E, desse modo, a história da arte deve ser entendida a partir de uma memória errática de imagens que regressam constantemente, sobrevivendo e reaparecendo. Isso implica uma complexificação do tempo histórico, já que pressupõe a convivência de tempos heterogêneos, específicas e não naturais.

Abby Warburg também escreveu suas impressões sobre o arquivo. Para o teórico, eram “documentos de arquivo decifrados”, abalando, assim, o que pela tradição seria “material do rumor dos mortos”. Segundo o autor, abalar essa estrutura seria propor um “retorno de fantasmas”. As imagens de arquivo “viriam a ser consideradas como aquilo que sobrevive de uma dinâmica e uma sedimentação antropológica tornadas parciais, virtuais por terem sido em larga escala destruídas pelo tempo”⁸⁴. As imagens são mais do que aquilo que sobrevivem, são formas sobreviventes. Segundo Warburg, a sobrevivência faz parecer a larga duração de um passado latente, mas não no sentido defendido pelos teóricos evolucionistas, que compreendem as formas sobreviventes como se fossem “fosseis vivos” ou elos “falantes”⁸⁵. Essa afirmação fica muito clara, já que sobreviver é: “subsistir após um desaparecimento, uma perda”⁸⁶. No caso da dinâmica das obras de arte efêmeras, o registro sobrevive à destruição da obra quando constitui um arquivo que se desloca e também por transcreever a obra em imagem. Desse modo, o sentido de sobreviver a uma obra toma pra si toda intransitividade do verbo subsistir, conservando sua força e perdurando em imagens-registro, que, ao remanescer, não se deixam destruir por completo. O registro é uma imagem sobrevivente e a imagem é um operador temporal da sobrevivência.

Georges Didi-Huberman, em seu livro *Sobrevivência dos Vaga-lumes*, faz uma analogia interessante sobre a sobrevivência da imagem através das “imagens-vaga-lumes: imagens no limar do desaparecimento, sempre movidas pela urgência da fuga...”⁸⁷. A sobrevivência compreendida aqui é a sobrevivência após a morte. Algo que não só morreu, mas que gerou um trauma apocalíptico a partir de

⁸⁴ Ibid, p.35

⁸⁵ Ibid, p.55

⁸⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 153.

⁸⁷ Ibid, p.156

sua destruição. Ao trazer esse termo para o campo da imagem, busca-se pensar não na sobrevivência de gestos de um passado, mas em imagens ou lampejos de um passado. É a dinâmica de aparecimento e reaparecimento narrado pelo autor bem como sua inscrição no mundo pela luz de um *vaga-lume*, ser que possui uma luz própria, que se consolidada em um *gesto mímico*. A ação da luz do vaga-lume pulsante, passageira, frágil, que se inscreve no mundo, muito se assemelha à luz do registro de uma obra de arte efêmera. “A imagem dialética é uma bola de fogo que transpõe todo o horizonte do passado”⁸⁸. Assim, o caráter intermitente da imagem dialética no registro funciona através de interrupções, que cessam e recomeçam por intervalos de luz. Isto é, a cada instante a imagem passa como um relâmpago, pois está sempre arriscada a desaparecer. Desse modo, a imagem é convocada por uma duração absoluta, que permite à imagem sobreviver em um diferente tempo. A partir dessa ideia de sobrevivência, Didi-Huberman nos convida a pensar em imagens como fantasmas de obras desaparecidas, que resistem em outro formato, em outro tempo.

A aparição única da imagem, como a de um vaga-lume, sempre busca ser observada, em um lugar que aprecie sua sobrevivência. A imagem é, então, o operador temporal do registro de uma obra que se destruiu, e o registro, por sua vez, faz com que a obra apareça na ressurgência da imagem. O que Artur Barrio tenta invalidar são os “sintomas⁸⁹”, isto é, indícios, sinais e traços daquilo que um dia existiu e que seria responsável por fazer aflorar memórias, relações, semelhanças e tensões com as múltiplas temporalidades que se manifestam nas imagens. Isso ocorre porque a destruição da obra faz com que a imagem seja portadora de restos e vestígios do que já foi, cedendo poder para que a imagem transpareça e sobreviva com uma dialética artística diante da destruição. Os sintomas presentes em uma imagem estão diretamente relacionados à sua sobrevivência, como também à sua temporalidade, sendo essa completamente diferente do tempo da obra. A imagem emprega o tempo presente, com um ímpeto de vir-a-ser algo. Isso não quer dizer que a imagem-registro é marcada pela intemporalidade de uma definição regulada pelo eterno, mas sim pelo que hoje sobrevive na extrema precariedade e se declina sob novas formas durante o declínio da própria obra. Isso ocorre através da “imagem dialética,” — como vimos anteriormente com Jacques Rancière — que consiste em fazer surgir os momentos inestimáveis, ou seja, momentos que não podem ser calculados ou dimensionados, mas que sobrevivem a tais organizações de valores, fazendo com que as imagens-registro possam aparecer e reaparecer em momentos surpresas. E nesse sentido é preciso compreender a sobrevivência das imagens-registro, sua imanência fundamental, sua ressurgência presente no seu desejo de resistir. Esse desejo é oriundo de um também de desejo do artista: de contar, de testemunhar para além da morte de sua obra.

⁸⁸ BENJAMIN, 1991, p. 348, apud, HUBERMAN, 2011. p.117.

⁸⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010. p.34.

A sobrevivência segundo Warburg não nos oferece nenhuma possibilidade de simplificar a história: impõe uma desorientação temível para toda veleidade de periodização. Ela é uma noção transversal a toda decoupage cronológica. Ela descreve um outro tempo. Ela desorienta então a história, a obra, complexificando-a. Em uma palavra, ela é o anacronismo. Ela impõe esse paradoxo que as coisas mais antigas aparecem algumas vezes depois das coisas menos antigas.⁹⁰

Ver uma imagem é deparar-se com o um tempo complexo, dinâmico, constantemente reconfigurado pelo movimento de vários tempos que se encontram, mas a imagem em si não é o tempo; ela abre o tempo. As imagens possuem uma temporalidade própria que põe em causa o modelo de temporalidade cronológica. A sobrevivência de uma imagem surge a partir de uma dialética, — como víamos anteriormente — de um fragmento, um intervalo, que foi feito visível. É presença e ausência, é o “devenir que muda e a estase plena do que permanece⁹¹”. Ver uma imagem é muito mais que uma experiência visual. Assim, “nachleben”, a sobrevivência, é uma sobreposição de tempos distintos na imagem, isto é, uma sobreposição temporal da história em que o passado está devidamente no presente assim como, ao mesmo tempo, o presente é constituído por passados múltiplos. Dessa forma, “afirmar que o presente porta a marca de múltiplos passados é afirmar antes de tudo a indestrutibilidade da marca do – ou dos – tempo sobre as formas mesmas de nossa vida atual⁹²”. Contrariando Artur Barrio, a imagem não poderia ser tomada como simples objeto, mas, antes de tudo, como um campo de forças carregado de tempo complexo e impuro, ou seja, uma multiplicidade de tempos. Assim, tenta demonstrar de que forma o tempo desdobra-se na imagem em suas mais variadas intensidades e durações heterogêneas, uma espécie de densidade ou matriz do tempo que se expressa na imagem. O anacronismo na história, imposto pela sobrevivência das imagens, surge quando analisamos o objeto histórico como um sintoma, como um traço de exceção, um deslocamento de algo ou uma fratura.

Em seus manifestos, fica muito claro que Artur Barrio tenta controlar o incontrolável: o tempo das imagens de suas obras. O conceito warburgiano, “nachleben”, estrutura e constitui um modelo temporal próprio às imagens, um modelo anacrônico, que rompe com o pensamento da historiografia da arte tradicional. É desse modo que “cada período é tecido de seu próprio nó de antiguidades, de anacronismos, de presentes e de propensões sobre o futuro.”⁹³ Assim, a sobrevivência não pertence a uma época determinada, ela abre fendas nos modelos de temporalidades, logo, também, nos modelos de historicidade - não somente na história das obras de arte, mas em todo o mundo das imagens. É assim que a sobrevivência das imagens se torna um problema fundamental nos estudos de Warburg e que se desdobrará no *Atlas de Imagens*, que veremos no próximo capítulo. As imagens, quando potentes,

⁹⁰ DIDI-HUBERMAN, 2013. p.69

⁹¹ Ibid, p.65

⁹² Ibid, p.62

⁹³ Ibid,p.65

criativas e criadora, possibilitam-nos a ler e compreender a história. Surgem a partir de tensões entre instâncias heterogêneas e de determinadas relações dialéticas de tempo. Um encontro de tempos que se dá nas imagens dialéticas, quando o tempo é momentaneamente imobilizado. Esse é o momento em que se pensa de que maneira o tempo se apresenta na imagem, ou melhor, em como a imagem se apresenta no tempo. O que possibilita isso seria a consequência transformadora para o fazer histórico — no que diz respeito ao trabalho da história da arte. É a partir dessa reflexão que Georges Didi-Huberman levanta a questão do tempo, da interseção desses ao longo da história e de como essa interseção afeta o regime do olhar. Diante dessa interseção que tange esse regime - exposto ao anacronismo, caracterizando a temporalidade das imagens - que nos deparamos com uma questão oportuna: de que forma esse anacronismo faz-se visível na imagem? Os registros das obras de arte efêmeras possuem um debate intrínseco sobre a questão do tempo, já que a imagem de que lhes são originadas não existem mais e o anacronismo de suas imagens são inevitáveis.

Diante desta imagem, de golpe nosso presente pode-se ver agarrado e, de uma só vez, exposto à experiência do olhar. (...) Diante de uma imagem – tão antiga quanto seja – o presente não cessa jamais de reconfigurar-se mesmo que a dissolução do olhar não tenha cedido de todo ao lugar do costume instaurado pelo especialista. (...) Diante de uma imagem – tão recente quanto seja – o passado não cessa nunca de se reconfigurar, dado que esta imagem só devém pensável numa construção da memória, quando não da obsessão. (...) Diante de uma imagem, temos humildemente que reconhecer que provavelmente ela nos sobreviverá, que diante dela nós somos o elemento frágil, o elemento de passagem e que diante de nós ela é o elemento do futuro, o elemento da duração. (...) A imagem muitas vezes tem mais de memória e mais de porvir que o ser que a olha.⁹⁴

Pensar a imagem é pensar o tempo que a constitui. Desvendar o estatuto da imagem é reconhecer um outro estatuto temporal, pois também se constitui de uma dialética temporal. A imagem, na verdade, é composta por tensões dialéticas como passado/presente, perto/distante, ausência/presença, sobrevivência/novidade etc. Já que sobrevive ao tempo, a imagem traça uma censura na suposta continuidade, mostra-se como uma fatura, que torna alguma coisa visível. Segundo Georges Didi-Huberman, em *Diante do Tempo - História da arte e anacronismo das imagens*, “sempre diante da imagem estamos diante do tempo”, “diante dessa imagem, nosso presente pode, de repente, se ver capturado e, ao mesmo tempo, revelado na experiência do olhar”⁹⁵. Isso porque a imagem não pertence à noção comum de tempo cronológico, em que presente e passado mantêm relações de casualidade e continuidade entre si. Na verdade, vemos na imagem um encontro dos tempos que pertencem a outra concreção temporal. Esse encontro nos permite ver, por um lado, a destruição do fio da continuidade e, por outro, a aparição de um tempo que está por vir. É desse modo que toda e qualquer imagem pode se servir do diálogo de diferentes tempos. Buscar uma concordância nesse diálogo, porém, “quase” não foi

⁹⁴ DIDI-HUBERMAN, 2015. p. 35

⁹⁵ Ibid, p.16

política e performática, baseada na posituação crítica da precariedade, do corpo e da violência, como nos casos exemplares de artistas como Hélio Oiticica, Cildo Meireles e Antonio Manuel, entre outros. Com a era de terror institucional inaugurada pela promulgação do Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968, a chamada geração AI-5 radicalizou várias dessas premissas, combinando parâmetros da contracultura internacional com a cultura marginal, numa simbiose criativa. Era o início de uma virada na trajetória do pensamento de vanguarda do Brasil e no próprio desenvolvimento interno da produção do artista. O trabalho com restos, sociedades de consumo e a desestetização dos materiais e suportes não era inédito na história da arte. Em meio a esse período crítico da história brasileira, Artur Barrio passou a utilizar — o que viria a se tornar um grande símbolo de resistência — as *Trouxas Ensanguentadas* em algumas de suas conhecidas obras. Os enrolados de panos puídos, manchados de vermelho em uma intencional alusão a algo ensanguentado, fizeram parte do Salão da Bússola⁹⁷, na intitulada *Situação... ORHHHHHHHHHHH...ou...5.000...T.E...em.....N.Y....City.....* (Fig. 11), que consistia em duas fases, sendo a primeira:

1) FASE INTERNA: realização no Salão da Bússola, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, interferência no regulamento do salão por obstruir meus trabalhos (1 saco de papel com pedaços de jornal, espuma de alumínio e um saco de cimento velho), transformando-os em lixo e automaticamente em uma obra (trabalho) de transformação contínua, anulando, assim, totalmente o conceito de germinação obra acabada. A atuação na noite de 5.11.69 transformou conceitos petrificados, que comumente acompanham as obras em salões, em evolução. Após um mês de exposição, em que os visitantes participaram ativamente neste trabalho, ora jogando mais detrito sobre as T.E. (Trouxas Ensanguentadas) e o lixo, ora dinheiro, ora escrevendo sobre o tecido das T.E. palavras. Após, meti um pedaço de carne nas T.E. No término da exposição, todo o material foi transportado para a parte externa do museu e colocado sobre uma base de concreto (nos jardins), reservada às esculturas consagradas.⁹⁸

Assim, as *Trouxas*, no salão do MAM, promoveram um ponto de transição das formas convencionais de arte, fundamentando uma ruptura profunda com a história. Isto seria fundamental para a vanguarda brasileira. A obra possui um antagonismo entre a produção cultural e o governo militar. Diante do fechamento das vias públicas de debate, como dito anteriormente, manifestou-se a forma do objeto — ou abjeto —, gerando, assim, uma estratégia que faz com que ninguém possa parecer indiferente. O espectador, de fato, era instigado a cooperar com a experiência. É importante ressaltar que a participação do espectador não fazia parte da elaboração da obra; aconteceu de forma espontânea. A

⁹⁷ O *Salão da Bússola* foi realizado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ) no final de 1969, um ano após a promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5) pelo regime ditatorial implantado pelo golpe militar de 1964. Era para ser uma despreziosa exposição artística comemorativa, mas, por razões relacionadas ao tensionado contexto de arbítrio político do momento, veio a se tornar um evento decisivo na trajetória da produção experimental brasileira, projetando uma nova, controvertida e talentosa geração de artistas.

⁹⁸ Artur Barrio, “Situação... ORHHHHHHHHHHH...ou...5.000...T.E...em.....N.Y....City.....” (1969). In: CANONGIA, Lígia. 2002. p.16.

intervenção de Barrio era selvagem. Todavia, seu caráter mais transgressor ocorreu na segunda parte da situação:

2) FASE EXTERNA: transporte do lixo (um trabalho) de 1 para 2, dentro de um saco (usado para transporte de farinha/60 kg), para a base do concreto reservada a uma escultura consagrada e adquirida pelo MAM Rio. Abandono desse trabalho no local às 18h. No dia seguinte, fui informado, ao voltar ao MAM que os guardas do MAM tinham ficado no maior rebuliço, devido às T.E. terem provocado a atenção de uma rádio-patrolha que periodicamente passava pelo local [...] imediatamente, os policiais telefonaram ao diretor do MAM para saber se aquele trabalho pertencia realmente ao museu, ou o que era aquilo... Como burocracia do MAM impedia uma pronta resposta e consequente ação de seus guardas, só no dia seguinte, às 13hs, é que o meu trabalho foi retirado e recolhido aos depósitos (de lixo) do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.⁹⁹

Após a alteração da própria estrutura do material, a inserção da carne atribuía um caráter efêmero à peça, o que resultaria em sua decomposição e “morte” em um determinado momento, afirmando, assim, a não sacralização do objeto através de sua retirada do museu, onde poderia ainda haver uma preocupação estética (Fig. 12). O abandono por cerca de 19 horas (Fig. 13) trazia o mundo “invisível” para as trouxas, contestando o sistema institucional da arte e sua política interna. A partir do momento em que se viola todo o ritual tradicional, porta-se como um marginal e recusa o papel institucional da arte. O Salão da Bússola ocasionou, deste modo, a desestabilização das práticas do circuito artístico, propondo uma experiência estética avessa à ideia de patrimônio, mas o xeque-mate do artista se deu na ironia em comparar as *Trouxas* com esculturas consagradas. Afinal, o pátio do museu ainda é o museu. Contudo, mesmo diante da descrição desse contexto, o intuito nesse momento não é analisar a política da imagem - por mais que também seja de interesse deste presente trabalho, e, por isso, será feito no próximo capítulo. O ponto é colocar em evidência a importância do tempo dessas imagens.



⁹⁹ Ibid, p.17

Fig. 12 - SITUAÇÃO.....ORHHHHHHHHHHHHHHHHHHHH ou.....5.000.T.E.EM
.....N.Y.CITY..... .1969, Artur Barrio. (FASE 2) Registro Fotográfico: César Carneiro. Arquivo Barrio.



Fig. 13 - SITUAÇÃO.....ORHHHHHHHHHHHHHHHHHHHH ou.....5.000.T.E.EM
.....N.Y.CITY..... .1969, Artur Barrio. (FASE 2) Registro Fotográfico: César Carneiro. Arquivo Barrio.

Durante todo o ritual orquestrado por Artur Barrio, em meio a toda esse contexto histórico e artístico marcante, a *situação* foi registrada. Tanto durante sua exibição no Salão da Bússola, com a interação entre obra e público, bem como no ritual final sem público. Há, então, uma etapa da obra que só pode ser acessada através dos registros e que passa a ser documento de sua ação e prova de seu protesto e efemeridade, bem como todas as informações contidas na imagem — que oferecem certo estímulo à compreensão do trabalho presencial. Como já vimos anteriormente, porém, Artur Barrio afirma que o registro não consegue dar conta da experiência. Há elementos e combinações que a tornam única e impossível de ser reproduzida em imagem. É diante da negação, na prova da ausência dessa experiência, que a obra sobrevive em imagem. É terminantemente impossível negar todos os sintomas da obra sobrevivente dessas imagens, em uma dialética com outros tempos.

O ato de registrar cria uma lacuna, um deslocamento, que se desdobra em algo muito maior que o próprio artista e a própria obra, no patamar do documento. Isso se dá na relação paradoxal entre registro, imagem e a situação, já que a impermanência do gesto vai buscar sua inscrição na história. É através da permanência do documento e, principalmente, através de uma imagem-registro, que o artista busca uma sobrevivência da sua obra. Isto é, as imagens-registro são fruto de um desejo do artista de que sua obra sobreviva à destruição, de uma maneira que nunca se iguale à obra enquanto situação. As imagens-registro feitas pelo artista tem como ponto de partida uma ação passada, uma resistência muito simbólica para a história da arte e para a história brasileira, que vivem por recolocá-las e discuti-las, reconfigurando seus gestos do passado em imagens, que habitam o presente e não cessam de se reconfigurar. E, ao mesmo tempo, criam uma sobrevivência da obra através de uma imagem-registro, que prova a ausência da poética da situação destruída e o tempo de um passado. Assim, para entender a sobrevivência das imagens-registro, é preciso que aceitemos seu anacronismo.

É desse modo que o anacronismo caracteriza a temporalidade das imagens. Para Didi-Huberman, o anacronismo se faz visível na imagem porque é um “cristal do tempo¹⁰⁰”: é na imagem que o tempo se cristaliza. É a partir da transparência do cristal que reconhecemos o passado, porém, esse é como algo inacabado e sempre passível de uma reabertura. As imagens, por sua vez, também cristalizam desejos, já que misturam o novo com o antigo e isso promove uma mistura da sua sobrevivência com a novidade que está por vir. Mesmo diante dessa mistura, porém, sua alteridade não é abalada, ou seja, imagens pertencem à ordem das coisas vivas e são sobreviventes de um tempo passado. É um fenômeno, um acontecimento, aparição, revelação que se mostra no registro em uma linha de fratura entre as coisas — entre o suporte fotográfico, os elementos fixados da obra e o olhar do espectador, no caso do trabalho em questão. É desse modo que a potência da imagem, as coisas e os tempos anacrônicos, são colocados em contato, suscitando que diferentes tempos operem cada imagem. O passado, assim, não é um ponto fixo estático ao qual tentamos nos aproximar, mas uma imagem única que desapareceria se não os despertássemos através do trabalho da memória— o que veremos com mais profundidade a seguir. A imagem não é um puro objeto do tempo, que volta tal qual quando convocado. Em meio a uma intensa vibração do choque entre passado e presente, essa imagem “atravessa todas as camadas históricas e todos os níveis da cultura”.¹⁰¹ As imagens, portanto, iluminam a realidade, já que permitem que o passado seja reconhecido, de alguma forma, como alguma coisa que não desaparece por completo, mas, ao contrário, sobrevive.

O anacronismo parece emergir na dobra exata da relação entre imagem e história: as imagens, certamente, têm uma história; mas o que elas são, o movimento que lhes é próprio, seu poder específico,

¹⁰⁰ BENJAMIN, W, *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, p. 409.

¹⁰¹ DIDI-HUBERMAN, 2015. p.80

tudo isso aparece somente como um sintoma – um mal-estar, um destemido mais ou menos violento, uma suspensão- na história. Sobretudo, não quer dizer que por a imagem ser “intemporal”, “absoluta”, “eterna”, ela escape por essência à historicidade. Ao contrário, sua temporalidade só será reconhecida como tal quando o elemento de história que a carrega não for dialetizado pelo elemento de anacronismo que a atravessa¹⁰². Georges Didi-Huberman adentra a visão de Rancière, segundo a qual há modos de conexão que podemos denominar como anacronias,¹⁰³ “que tomam o tempo ao revés, que fazem circular o sentido de modo que escapa a toda contemporaneidade, a toda identidade do tempo consigo próprio”. É a relação que parece efetivamente ordenar a composição dos registros de Artur Barrio perante suas situações, tendo em vista a expansão obra-registro citada anteriormente. Assim, podemos observar que o artista, ao negar os valores artísticos do registro, atesta seu medo do anacronismo através do controle que exerce sobre o ato de registrar, num intuito de não permitir seus desdobramentos anacrônicos. Barrio fracassa a partir do momento em que faz uso do registro. Contudo, a resistência do artista expõe uma indagação importante: como estar à altura de todos os tempos conjugados pelas imagens? Como dar conta dessa experiência no presente, apesar de toda a carga de memória comprometida nas imagens? São alguns dos paradoxos que também instigam o pensamento sobre os arquivos.

O registro duplica o processo, testemunha, desloca e ressignifica as origens. Qualquer ação efêmera que se instala em uma imagem sobrevivente promove uma experiência temporal e subjetiva, colocando a memória em questão. O que sobrevive não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha efetuada que quer, pelas forças de deslocamento, condenar significações, sentidos e imagens a sua maneira. Os deslocamentos, que possuem tempos heterogêneos, podem ser pensados a partir do filósofo francês Henri Bergson. Em *Matéria e Memória*, Bergson coloca os problemas da memória em função do tempo, chamando esse processo de “duração”. A duração é o operador chave no progresso contínuo de um evento passado, não há um corte entre tempo. O passado dura e sobrevive ao presente que ele foi.

O passado coexiste com o presente que ele foi; o passado se conserva em si, como passado em geral (não cronológico); o tempo se desdobra a cada instante em presente e passado, presente que passa e passado que conserva¹⁰⁴

Gillez Deleuze, em seu livro *A Imagem-Tempo*, pensa não só a imagem em termos de movimento, mas que toda imagem é uma “imagem-movimento”. Esse movimento consiste em uma modulação, em um processo de virtualizações e de atualizações onde passado e presente se encontram. Assim, nas

¹⁰² Ibid, p. 30-31

¹⁰³ RANCIÈRE, 1996, 67-68, apud DIDI-HUBERMAN, 2015. p. 30-31

¹⁰⁴ DELEUZE, A **imagem-tempo**. São Paulo: Editora 34, 2018, p.123.

imagens de registro da situação de Barrio, pelo menos dois tempos se encontram, o contexto ditatorial do Brasil e da arte brasileira da década de 1970 e o presente, que não cansa de se reconfigurar, atestando que não pertencem à noção cronológica tradicional. Vemos nessas imagens um encontro dos tempos que pertencem a outra concreção temporal, pois, diante das imagens das *Trouxas ensanguentadas*, é-nos permitido ver a destruição do fio da continuidade. Por um lado e por outro, está a aparição de um tempo ainda por vir. Esse rompimento com a linearidade, através da sobrevivência da imagem, em relação ao tempo, faz com que, a partir dessas imagens, seja possível um emaranhado de infinitas associações, que não cansa de se reconfigurar em um presente que sempre está por vir; por isso essas imagens — assim como outras imagens da arte — despertam simbolismos e se comportam como os fantasmas “warburgianos” que transitam na história da arte. É através desse “cristal do tempo” que as imagens-registro são históricas, mas não são simples documentos da história. Por mais que sejam originárias de um determinado período, não pertencem a ele. Elas são históricas porque possuem uma temporalidade de dupla face, que as torna legíveis em uma época determinada, mas não necessariamente na sua própria época. É devido a isso que essas imagens nos permitem ler a história, apresentando-nos o tempo não linear repleto de anacronismos, saltos, irrupções e revoluções.

Por mais que Artur Barrio negue esses espaços, que provêm de uma livre inscrição do olhar, e tente fazer com que não (re)questionemos seus assuntos, significações, fontes e alegorias, é necessário deslocar e complexificar as coisas, ou seja, interrogar, na história da arte, o objeto história e a própria historicidade. A imagem não é simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É um lugar de memória visual passível de manipulação, que possibilita a visibilidade do gesto em outros tempos; sobrevive no registro, mesmo controlado por um arquivo, e sempre mostra lacunas. São essas lacunas que carregam fiapos de subjetivação advindos do real e fazem com que as imagens pensem e desenvolvam um discurso de revelações, memória e desejos. O desejo do artista sobrevive em um outro tempo, nas imagens que registrou gestos de um mundo que não apresenta mais vestígios, em impressão, rastro, traço visual do tempo que quis tocar. A imagem-registro “renasce” sobre outras formas, em outros tempos. Toda imagem é memória de memórias.

2.3. AMÁLGAMA DE IMAGENS

O registro enquanto obra de arte é um recorte analisado sob a perspectiva da imagem em sua oscilação e ambiguidade. A dupla temporalidade do registro, o anacronismo, é presença e ausência do que ficou na imagem e do que foi deixado de fora dela, criando, assim, um vínculo entre imagem e as

operações figurativas da memória, realizado pelos procedimentos de apropriação e deslocamento. A arte elabora imagens que, por sua vez, implicam o estado das coisas, mas também o vazio e a distância que fundam toda experiência simbolizada. O arquivo da obra de arte promove uma liga entre imagem e história para pensar o próprio lugar da memória na produção artística contemporânea. A metáfora do arquivo, implicando a memória e o esquecimento de um tempo, possui a experiência como parte da multiplicidade da imagem e do tempo. Efeito que se experimenta no presente desejando um futuro, em um tempo sempre anacrônico, a imagem é muito mais que um objeto, é o lugar de um processo vivo na história. A imagem é pensante e participa de um sistema de operações, como vimos anteriormente. Visto que o conceito de realidade proposto neste trabalho se altera constantemente, a imagem acaba por se instalar em um momento de crise na história, e em uma fratura que, ao se abrir, torna-se visível como um fóssil, um pedaço do passado, um fragmento.

De acordo com Georges Didi-Huberman, as imagens são compostas por uma extraordinária montagem de tempos heterogêneos que forma anacronismos¹⁰⁵. Novamente, é o anacronismo que compõe o objeto por excelência da história e não pode ser excluído do próprio fazer histórico. Devemos compreender, então, essa nova relação entre a história e o tempo, que nos impõe a imagem a partir de agora e nos mostra como nos permite romper com a linearidade do relato histórico e interromper o curso normal das coisas através de sua força explosiva. Para mergulhar nos tempos heterogêneos das imagens, é necessário tomar a história contra a corrente da história *tout court*, ou seja, no sentido contrário à inclinação natural do pelo, como queria Walter Benjamin. “Tomar a história a contrapelo”, seria, nas palavras do filósofo francês:

(...) em síntese, uma expressão particularmente horripilante do movimento dialético necessária para a recuperação – para a completa reestruturação – de um problema capital, o da historicidade como tal. O desafio para Benjamin era atualizar modelos de temporalidade menos idealistas e ao mesmo tempo menos triviais que os usados pelo historicismo herdado do século XIX.¹⁰⁶

O que Walter Benjamin propõe, aos olhos de Huberman, é romper com a linearidade do relatório histórico e repensar o papel e o trabalho da história, reformulando os termos e os problemas da história da arte. A história é composta de imagens, essas imagens “não estão na história como um ponto sobre uma linha¹⁰⁷”, afirma Didi-Huberman. Desse modo, percebemos o caráter anacrônico da historicidade e da significação sintomática das imagens. A imagem é, principalmente, aquilo que os sujeitos veem ao estabelecer relações com ela, sendo capaz de perturbar e recomeçar o pensamento em todo os planos.

¹⁰⁵ DIDI-HUBERMAN, 2015. p.22

¹⁰⁶ DIDI-HUBERMAN, 2015, p.149

¹⁰⁷ Ibid, p.102

No entanto, para Didi-Huberman, mesmo que haja uma transformação ou uma notável evolução do termo “imagem dialética” ao longo da obra benjaminiana, não se deve perder de vista a “relação inédita das obras de arte com sua compreensão”¹⁰⁸, formulada e sempre reinventada pelo autor. Essa nova concepção de imagem impõe, como já vimos, uma nova concepção do tempo, e Benjamin empenhava-se na “busca de novos modelos temporais destinados a extinguir o relato causal e, também, a teleologia e a ‘teoria do progresso’”.¹⁰⁹ Partindo dessa temporalidade da imagem, de dupla face, em que “se chocam, se esparramam todos os tempos com os quais está feita a história,”¹¹⁰ percebemos o caráter anacrônico da historicidade e da significação sintomática das imagens. É “quando o historiador se dá conta de que, para analisar sua complexidade de ritmos e contra-ritmos, de latências e de crises, de sobrevivências e de sintomas, é necessário ‘tomar a história a contrapelo’¹¹¹”. “Tomar a história a contrapelo”, porém, advertem-nos Didi-Huberman, é “inverter o ponto de vista” da antiga busca do historiador pelo passado para entender como “o passado chega ao historiador e como chega a encontrá-lo em seu presente”, um presente que é, nesse sentido, um “presente reminiscente.”¹¹² Somente o modelo dialético nos permite, portanto, superar o modelo de passado fixo em prol de um “passado anacrônico,” um “passado como fato da memória.” Para o filósofo francês, a dialética em suspensão é como a operação de montagem operada pelo cinema. Essa dialética mantém as imagens em um combate que nunca cessa, onde apresentam suas tensões e polaridades intensivas.

O lugar do registro, como vimos, é criado em simultâneo com a experiência do artista, as *situações*, em que o caráter anacrônico negado por Artur Barrio aparece fortemente nos fragmentos imagéticos de um passado. É um valor intrínseco que se relaciona com as ações, mas que vai além dessas — não em um caráter hierárquico, mas como uma atuação em diferentes campos. Desse modo, cria-se também fragmentos de embate entre o que aconteceu com o tempo futuro, em uma densidade particular e fluída que promove aspectos afetivos em relação ao espaço criado pela conjunção de imagens. Ir ao passado para encontrar o presente, um movimento que sempre está presente no registro, algo que não se vê mas apresenta regiões que permitem uma montagem dialética. O ato de registrar, montar um sistema sensível que abriga as matrizes do espaço — seja ele interno ou externo —, utilizado pelo artista em um caráter transitório, que confronta a natureza material e a atividade psíquica, movimento que realiza a proliferação de imagens. A fase documental da operação entre registro e historiografia transpõe uma memória, inscrita em imagem e apreendida em seu estágio declarativo. Assim, essa noção de inscrição em imagem contém

¹⁰⁸ Ibid, p.141

¹⁰⁹ Ibid, p.21

¹¹⁰ Ibid, p.157

¹¹¹ Ibid, p.102

¹¹² Ibid, p.67

operações de aquisição de conhecimento, o que acontece posteriormente pela epistemologia do conhecimento. Essa epistemologia procede do primeiro arquivamento do gesto, que faz com que a mutação historiadora do espaço e do tempo seja compreendida como condição do destino da imagem. O espaço é o meio de inscrição das oscilações mais lentas que a história conhece. Nesse aspecto, ao passar da memória à história, através das imagens anacrônicas, seus signos mudam conjuntamente com o espaço no qual se deslocam os protagonistas de uma história narrada e o tempo no qual o acontecimento narrado se desenrola. Assim, os registros de Barrio não escapam de uma condição histórica - de um regime de existência- colocada sob signo do passado e da reflexão sobre as condições que possibilitam o discurso dessa condição.



Fig.14 - *Atlas Mnemosyne*, Aby Warburg, 1928-1929. Fotografia: Warburg Institute, London. Fonte: Atlas Mnemosyne - Abe Warburg, Akal/Arte y Estética.

Para entender distúrbios da sobrevivência de uma obra de arte efêmera em imagens, recorremos ao *Atlas Mnemosyne* (1928-1929), idealizado pelo historiador da arte Aby Warburg. O projeto consiste em um mapeamento de imagens composto por mesas ou *pranchas* (Fig. 15) a fim de propor “uma história da arte sem palavras” ou uma “história de fantasmas para pessoas adultas”¹¹³, nas palavras de seu benfeitor. Para Warburg, as imagens (se) pensam no tempo, pois todas as imagens são coleções de

¹¹³ SAMAIN, Etienne (org.). **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora da Unicamp, 2012. p.52.

movimentos. Assim, diante de toda a gama de imagens que a história da arte em geral adquiriu em favor do tempo, Warburg constrói 63 painéis de fundo preto reunindo aproximadamente 900 imagens, principalmente fotografias em preto e branco retiradas de um arquivo de mais de 25 mil fotos (Fig. 14). O sistema do *Atlas* consiste em pendurar as imagens de reprodução de obras de arte com prendedores sobre uma toalha preta estendida sobre uma moldura, na alusão de um “quadro”; fotografar essa espécie “mesa” ou “prancha” construída por Warburg; e depois de realizada a fotografia, esse suporte podia ser desmembrado, destruindo, assim, o “quadro” inicial para recomeçar outro para também destruí-lo novamente.



Fig. 15 - *Atlas Mnemosyne* (Pranchas 45 e 39), Aby Warburg, 1928-1929. Fotografia: Warburg Institute, London. Fonte: Atlas Mnemosyne - Aby Warburg, Akal/ Arte y Estética.

Num primeiro momento, o mecanismo de movimento presente na composição do *Atlas* muito se assemelha à sistemática fluida dos artistas que produzem e registram suas obras de arte efêmera, através de obras inscritas em reproduções e registros que dialogam com a história de algo ou alguma coisa que, no passado, foi destruído. Ambos promovem aparições, desapareções e retornos, tanto a composição das *pranchas* de Aby Warburg quanto a *situação* criada e destruída pelo artista, e passam a viver em uma imagem fantasmagórica, que insiste em desafiar o tempo. Além disso, a tradição do “quadro”, institucionalizada pela história da arte, também é colocada em cheque, já que Warburg utiliza múltiplas imagens reproduzidas de obras para criar uma superfície de inscrição mutável — o que posteriormente será também utilizado por muitos artistas contemporâneos. Assim, coloca em evidência a permanência

temporal do objeto de arte e as possíveis reprodutibilidades, já discutidas no capítulo anterior. As *pranchas* (Fig. 15 e 16) são compostas pelas mais variadas imagens com o propósito de inventar um futuro além do quadro e de sua grande tradição, buscando um choque entre a obra registrada, sua reprodução e as permutáveis combinações e sobrevivências impensadas nesse espaço. Essas são o suporte de um trabalho sempre a retomar, a modificar, se não for para iniciar. É uma superfície de encontros e disposições passageiras. Deposita-se, despeja-se alternadamente tudo o que o seu plano de trabalho acolhe sem hierarquia. O *Atlas* é então um objeto anacrônico, em que tempos heterogêneos das diversas etapas de seu mecanismo trabalham juntos.



Fig. 16 - *Atlas Mnemosyne* (Pranchas 79 3 47), Aby Warburg, 1928-1929. Fotografia: Warburg Institute, London. Fonte: Atlas Mnemosyne - Abe Warburg, Akal/Arte y Estética.

O significado de *Atlas* remonta a uma publicação constituída por uma coleção de mapas ou de cartas geográficas, ou ainda, a um livro composto por uma coleção de gravuras e gráficos. O projeto desenvolvido por Aby Warburg é, de certa forma, uma atividade que se apresenta como o conjunto de estudos e operações, tendo por base os resultados de observações diretas ou da análise de documentação. É um lugar que representa pontos invisíveis em uma espécie de mapas de planos cartesianos, que expõe uma experiência sempre em construção de um elemento não estereotipado. *Atlas* é também a figura mitológica - um Titan¹¹⁴ que sustenta o mundo; tem um peso ligado à Terra e por isso carrega o mundo

¹¹⁴ Os Titãs são doze deuses que, segundo a mitologia, eram os ancestrais dos futuros deuses olímpicos e também dos próprios mortais. Nasceram no início dos tempos, da união entre Urano, que representava o Céu, e Gaia, que seria a Terra.

nas costas (Fig. 17). Esse personagem muito se relaciona com a grandiosidade de uma coleção de imagens, carregando essa proliferação que faz parte de um sistema sensível. Um saber móvel, mutável e transformador, em uma estética do acaso através do tempo. É desse modo que Warburg questiona o sentido das imagens, seus temas e momentos históricos diversos, além de seus valores intrínsecos. O fato de as imagens serem dispostas por uma prancha não faz com que esse projeto tenha uma forma definida. O *Atlas* faz explodir *quadros* através de sua disposição em mapas cartográficos que estão sempre a mudar. Sua complexidade procura, através de um *pensamento mágico*¹¹⁵, uma forma amálgama de fazer as imagens dialogarem diante da diversidade de sistemas de relações com os quais os seres humanos estão comprometidos. Sua ação, então, assemelha-se à tempestade de imagens que surgem nas *pranchas* concebidas por Warburg e desembocam em seus registros finais, como um instrumento para coletar e ler o conteúdo da história e possibilitar ir além de toda adequação positiva das imagens e dos fatos. É ao mesmo tempo uma única imagem e um mosaico de imagem, conjunto de imagens iluminadas em fundo preto, como constelações.

¹¹⁵ DIDI-HUBERMAN, 2018. p.25



Fig. 17 - Atlas, Roma Antiga, 150. Nápoles, Museo Archeologico Nazionale (inv. 6374). Fotografia: Warburg Institute, London.

As *pranchas* são moradas de “saberes sobreviventes”¹¹⁶, objetos práticos e conceituais, que permitem uma inquietude da razão diante de imagens feitas por um imenso material documental. O *Atlas* é um objeto complexo na medida em que é composto por múltiplas *pranchas* e estas, por sua vez, são compostas por fragmentos de imagem, de registros, isto é, introduzem um caráter lacunar de cada imagem. Assim, a fragmentação do projeto de Aby Warburg é uma característica importante para entender o comportamento dessas imagens que ocorrem em todas as partes de seu processo de criação, como vimos acima. O fragmento de imagem atravessa nossas histórias coletivas e as reconfiguram numa duração temporal e múltipla. Assim, Aby Warburg deixa evidente, no processo de registro da obra de arte, que essa imagem gerada permite ir além de sua já tão importante existência na história; elas promovem um eterno retorno. Refletindo sobre o processo historiográfico de Warburg, é irrefutável compará-lo à ação fragmentária de Artur Barrio no ato de registrar sua obra. É diante da concepção desse arquivo criado pelo artista que suas imagens são passíveis de manipulação e podem ser visualizadas e entendidas a partir de *pranchas*. Esse entendimento das imagens-registro permite que a produção do artista possa não só ser manipulada, mas também multiplicada para que todos os elementos visíveis e invisíveis possam ser permutáveis e relacionados não só com a sua própria obra, como também com outras obras e coisas.

Isso ocorre através das imagens mostradas em lacunas, formadas pelas múltiplas imagens das *pranchas* warburguianas, que buscam valorizar um saber na sua versão diversa, possibilitando, assim, ligar diferentes fragmentos desiguais desses objetos informes escolhidos pelos *Atlas*. Esses objetos não são insignificantes. Sua complexidade reside justamente na função de imagens dialéticas, imagens destinadas a montar esses espaços heterogêneos. São também nessas lacunas, dispostas pelas imagens, que figuram não somente as coisas e os espaços, mas os próprios tempos. “As imagens configuram os tempos da memória e do desejo ao mesmo tempo”¹¹⁷. Podemos observar, desse modo, que há uma renúncia de uma unicidade, não só no questionamento do conceito do *quadro* dentro da história da arte, mas de toda unidade visual e a toda imobilização temporal da arte. O projeto de Warburg atesta que espaço e tempos heterogêneos não cessam de se encontrar, de se confrontar e de se cruzar, e isso ocorre porque há, desse modo, um entendimento de que a vida é um movimento. Esse fragmento movimenta-se porque é um vestígio de um olhar que se inscreveu em imagem, que, por sua vez, insere-se em um tempo e no espaço, isto é, numa história. Essa história, porém, não é datada e tratada de forma linear, pois o tempo das formas e das imagens não pertence ao tempo da história. As imagens, como vimos, fazem parte de um tempo anacrônico, e promove tensões entre passado, presente e futuro quando se inscrevem em fragmentos. Assim, por serem fragmentos, as imagens carregam e veiculam o peso da memória. O que Warburg propõe no *Atlas* é relacionar essas imagens escolhidas a fim de porpor uma ocorrência de uma

¹¹⁶ Ibid, p.46

¹¹⁷ Ibid, p.45

nova região. Um campo novo a ser explorado e que não possui uma forma definida, já que as imagens acopladas em suas *pranchas* promovem uma permutação infinita. Isso faz com que introduza, contra toda pureza estética, o múltiplo e o hibridismo de toda *montagem*.

A montagem será precisamente uma das respostas fundamentais a esse problema de *construção de memória* [das culturas, das sociedades, das pessoas...]. Na medida em que a montagem não está simplesmente orientada, ela escapa às teleologias [doutrinas filosóficas que procuram explicar os seres pela finalidade aparente a que parecem destinados] e torna visíveis as sobrevivências, os anacronismos, os encontros, de temporalidades contraditórias que afetam cada objeto, cada acontecimento, cada pessoa, cada gesto. Assim sendo, o historiador renuncia a contar “uma história”, mas, ao mesmo tempo, consegue mostrar que a história não se faz sem todas as complexidades do tempo, todas as camadas da arqueologia, todos os ponteados, os interstícios do destino.¹¹⁸

A *montagem* talvez seja o questionamento mais importante que Aby Warburg nos impõe, pois acontece de maneira complexa e em todas as etapas do processo de construção do *Atlas*. Esse processo começa desde a escolha das obras para registro, passando pela reprodução fotográfica dessas obras isoladas em cada prancha até, finalmente, a criação de uma relação não só das imagens dispostas na superfície preta, como da combinação infinita dessas imagens com as outras imagens escolhidas para as demais *pranchas* existentes. O registro relaciona-se com a montagem a partir de seu caráter fragmentário. Como vimos, a ação da documentação de uma obra inscreve a sobrevivência dessa obra em um ou mais fragmentos de imagens. Nesses fragmentos, por mais que possam ser múltiplos, há uma poética em cada fração da obra que foi transformada em imagem, ou seja, em cada fotografia ou filme por sua unicidade. Porém, por mais que essas imagens possuam uma poética unidade, essa condição não inviabiliza a possibilidade de diálogo entre essas imagens fragmentárias e lacunares. Cada imagem pode ser manipulada ou não para dar visibilidade a um discurso e pode ser passível de construir, junto a outras imagens, uma *prancha*. A *prancha*, por sua vez, pode ainda se relacionar com outras *pranchas*. Esses encontros não possuem um tema engessado; essa imagem pode ser manipulada para a visibilidade tendo em vista os signos de que ela já dispõe *a priori*, bem como se relacionar de maneira inédita e com outros discursos nunca antes pensados. Isto é, uma imagem-registro de Artur Barrio poderia se relacionar com outra imagem da mesma obra, de uma obra diferente do mesmo artista, ou ainda com as mais variadas imagens que já existiam ou ainda venham a existir no mundo das imagens. Isso quer dizer que uma imagem, quando concebida, pode sempre vir a construir algo novo e se relacionar das mais variadas maneiras. Essa é principalmente a razão pela qual a unicidade do quadro tradicional é substituída pela *prancha*, pois essa suscita uma abertura renovada de possibilidades, novos encontros e configurações. É a matriz de desejo de reconfigurar a memória, renunciando às fixas imagens do passado em uma narrativa organizada, adotando um caráter sempre mutável. A *montagem* não possui um guia, apenas permite que as imagens sobrevivam. Também não é um lembrete do registro da obra, tampouco um resumo de suas

¹¹⁸ DIDI-HUBERMAN, 2006. p.26-27

imagens, mas uma tentativa de criar um novo pensamento. É a possibilidade de associação a partir de imagens, ou de suas combinações, a fim de movimentar onde teoricamente a história havia parado e as palavras não mais escreviam. O *Atlas* delega à *montagem* a capacidade de produzir, pelo encontro de imagens, um conhecimento dialético de algo que parecia esgotado. Assim, a *prancha* passa a ser não um objeto estático, mas um “suporte de encontros”¹¹⁹ com recursos de novos conhecimentos. Cada imagem remonta a obra em uma reprodução que, seguindo a lógica de Warburg, permite pensar a complexidade dos fatos de cultura da qual seu projeto procura dar conta na longa duração da história ocidental. É uma forma de reagir ao mundo, criar um movimento, intervalos entre elementos a partir dos fragmentos de imagens que possibilitam ligações simbólicas.

O principal ponto da *montagem* é o caráter sempre permutável das configurações das imagens, buscando ativar em conjunto o que seu isolamento teria adormecido. É como se a análise combinatória matemática pudesse ser inscrita no mundo sensível, bem como toda a subjetividade de uma permutação das imagens. Aby Warburg, segundo Georges Didi-Huberman, pensava o *Atlas* como uma aposta¹²⁰. As imagens, quando unidas, podem nos oferecer a possibilidade de releitura do mundo; uma inesgotável abertura às possibilidades, que se tornam visíveis através das ligações de diferentes fragmentos desiguais: redistribuir e disseminar imagens - o que permite com que possamos remontá-lo infinitas vezes e resumilo sem esgotá-lo. Isso só é possível a partir de uma “relação íntima e secreta entre as coisas e as figuras”¹²¹, reconfigurando a memória e renunciando a uma imagem estática do passado. Aby Warburg escolheu para seu *Atlas* fragmentos da época do Renascimento, isto é: fez registros de obras de arte renascentistas e, a partir desses, agrupou as imagens resultantes em *pranchas*. Isso não quer dizer que o trabalho de Warburg é sobre o Renascimento. É também, mas acima de tudo, é sobre como as imagens podem prever o futuro e prever o tempo através do próprio exercício da montagem entre coisas imensuráveis. Ao nos depararmos com a miscelânea de reproduções dessas obras, essas imagens deslocadas de seu tempo de criação e reproduzidas por um aparato mecânico libertam essas obras de olhar apenas clássico. Podemos, assim, repensar a situação de Artur Barrio através da *montagem* e da maneira como esse processo remeta à memória não só do tempo da obra, mas do tempo da imagem da obra. Cada fragmento de imagem realizado por Barrio, dependendo de sua *montagem*, permutação e combinação, pode contar uma história diferente. Cada combinação é capaz de gerar intervalos diferentes, tornar visíveis ou invisíveis elementos registrados referentes àquela obra.

¹¹⁹ DIDI-HUBERMAN, 2018. p.25

¹²⁰ Ibid, p.27

¹²¹ Ibid, p.27



Fig. 18 - *Atlas*, Gerhard Richter, 1963-2013. Fotografia. Fonte: gerhardrichter.com

Sobre o termo *Atlas*, Benjamin Buchloh discorre que “durante o século XIX, o termo foi amplamente empregado para identificar qualquer apresentação tabelar de um conhecimento sistematizado.¹²²” “Quando, no século 20, a confiança do empirismo e a aspiração a se alcançar completude na compreensão dos sistemas positivistas enfraqueceram, o termo atlas parece ter caído em uso mais metafórico.”¹²³ São inúmeros os artistas que se inspiraram na intensa e complexa *montagem* de fragmentos de Aby Warburg e no sentido metafórico de seu *Atlas*, principalmente em meados dos anos 60. A *montagem* de fragmentos de reprodução e a interpretação em termo de arquivo passou a fazer parte das discussões do cenário artístico contemporâneo bem como os trabalhos pautados em coleções e no acúmulo de imagens. Houve a necessidade contextual de constituírem um *Atlas* a partir, principalmente, das discussões pós-modernas, o que mostra, por um lado, a visão transcendental de Aby Warburg do início do século XX. Diante desse pulsar contemporâneo, o *Atlas* de Gerhard Richter (1963-2013) (Fig. 18) talvez seja uma das obras mais comparadas ao projeto de Aby Warburg pela historiografia da arte. O projeto é composto por uma coleção de fotografias encontradas ou produzidas intencionalmente — recortes de jornais e esboços sobre o mais variados assuntos também fazem parte do trabalho — que o artista reúne desde meados da década de 1960 (Fig.19, 20 e 21). Atualmente, o *Atlas* consiste em 802 folhas, abrangendo um período de quase quatro décadas. As folhas individuais refletem diferentes fases

¹²² BUCHLOH, Benjamin. *Atlas* de Gearhar Richter: o arquivo anômico. In: **Arte & Ensaio**, n.7, 200: p.196

¹²³Ibid, p.196

da vida e obra de Richter, reunindo imagens que ocupam o mesmo espaço em uma proliferação de imagens instintivas.



Fig. 19 - Atlas, Gerhard Richter, 1963-2013. Fotografia. Fonte: gerhardrichter.com

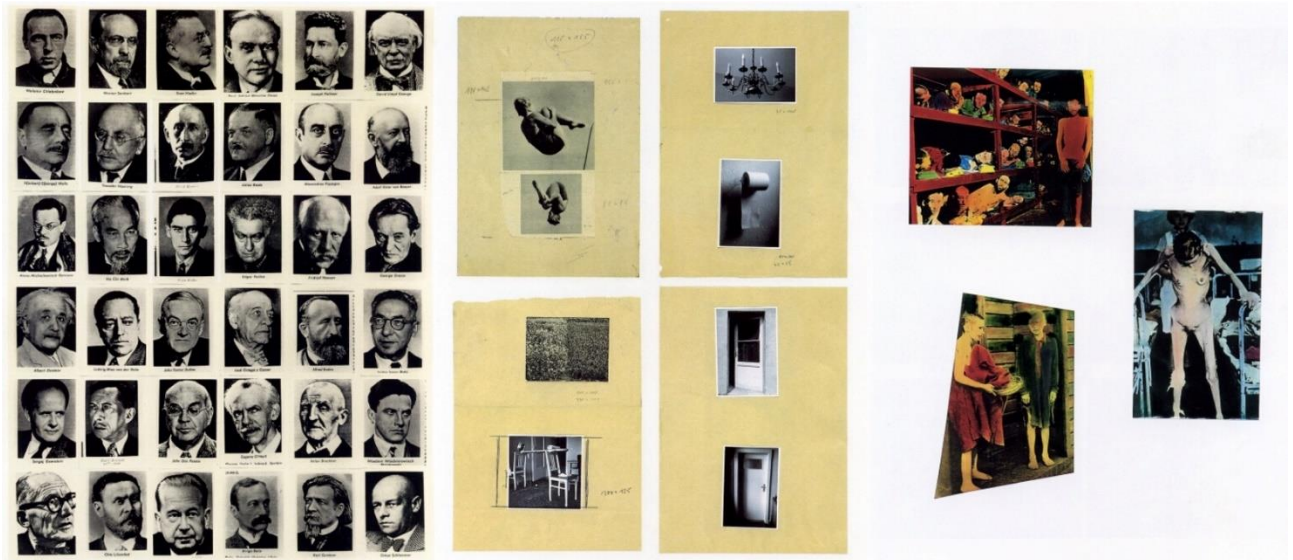


Fig.20 - Atlas, Gerhard Richter, 1963-2013. Fotografia. Fonte: gerhardrichter.com

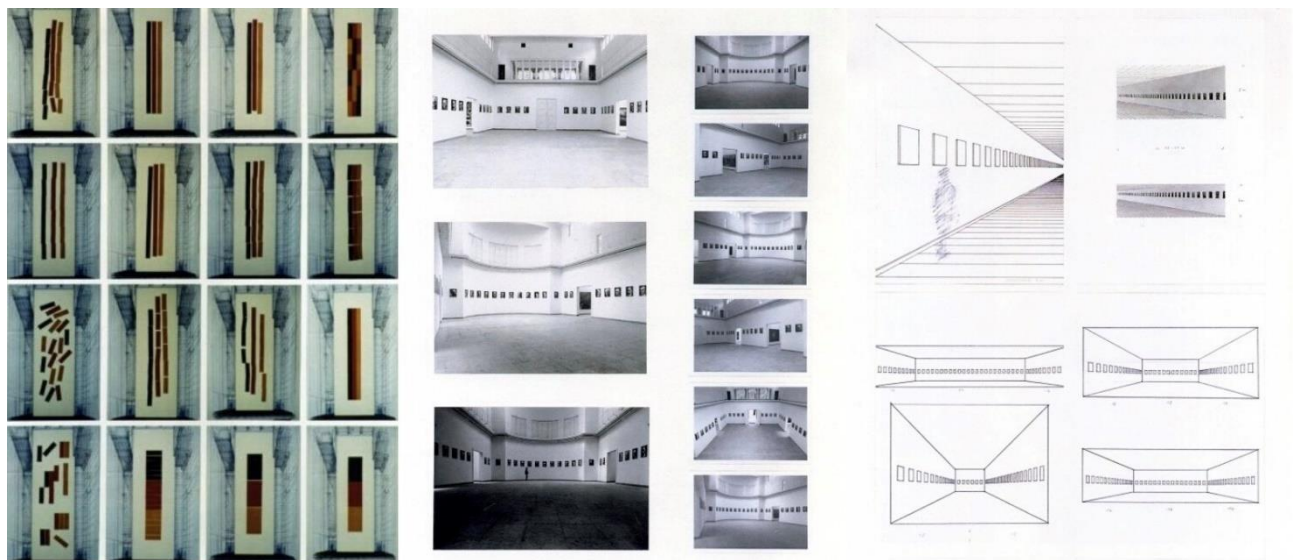


Fig. 21 - Atlas, Gerhard Richter, 1963-2013. Fotografia. Fonte: gerhardrichter.com

Cada um, em seu tempo, busca na aleatoriedade discursiva uma não-classificação da proliferação heterogênea de imagens e promove uma descontinuidade diante de suas coleções. Ambos buscam também um tipo de arquivamento de materiais segundo os princípios de uma disciplina ainda não intensificada, mas que possui um modelo de memória histórica e de continuidade da experiência, sobrevivendo nas imagens e na *montagem* de um atlas. Ambos buscam, através da *montagem*, uma construção de significados.

A vertente mais enriquecedora do projeto de Warburg habita sua estrutura não necessariamente por uma lógica, mas por sua ausência; pela falta de organização, ou ainda, pela vasta informação histórica sem nenhum comentário contextual. O aleatório era o resultado inevitável e pretendido na técnica da montagem, a partir dos elementos discursivos presentes na imagem. Não há nenhum registro de que Artur Barrio tenha se inspirado em Aby Warburg, mesmo porque defende exatamente o oposto do historiador alemão. E, mesmo que a obra de Artur Barrio seja pretensiosa e construída com tamanha atenção aos detalhes, os registros do artista não possuem a pretensão de criar um atlas. Isso porque há um imenso trabalho em desqualificar esses registros e inviabilizar sua poética. Porém, mesmo que tamanha resistência exista, Barrio acaba por criar um atlas de suas obras, talvez não intencionalmente. A prova desse atlas consiste na catalogação de um *site* — artifício utilizado por muito artistas — (Fig. 22) em que o artista mantém de forma ativa muitas imagens e registros de suas obras. É importante pontuar, contudo, que, diferente de Gerhard Richter, seu trabalho não consiste só no mecanismo do atlas; já o primeiro apropriou-se de imagens do mundo e, através da imagem, constitui o atlas e faz desse mecanismo sua obra. O atlas de Barrio nasce por uma consequência, pelo desejo¹²⁴ de sobrevivência da sua obra. Porém, como resultado final, ambos constituem uma coleção de imagens. O *Atlas* estabeleceu um modelo cultural para averiguar possibilidades, e não só Gerhard Richter utilizou as infinitas possibilidades propostas pela reviravolta da visão solidificada da história da arte.

¹²⁴ O desejo de Artur Barrio possui uma forte característica paradoxal, pois esse sentimento vive na sua tentativa de provar a negação do registro e, principalmente, na utilização do registro como uma prova de sua obra efêmera, de sua morte.

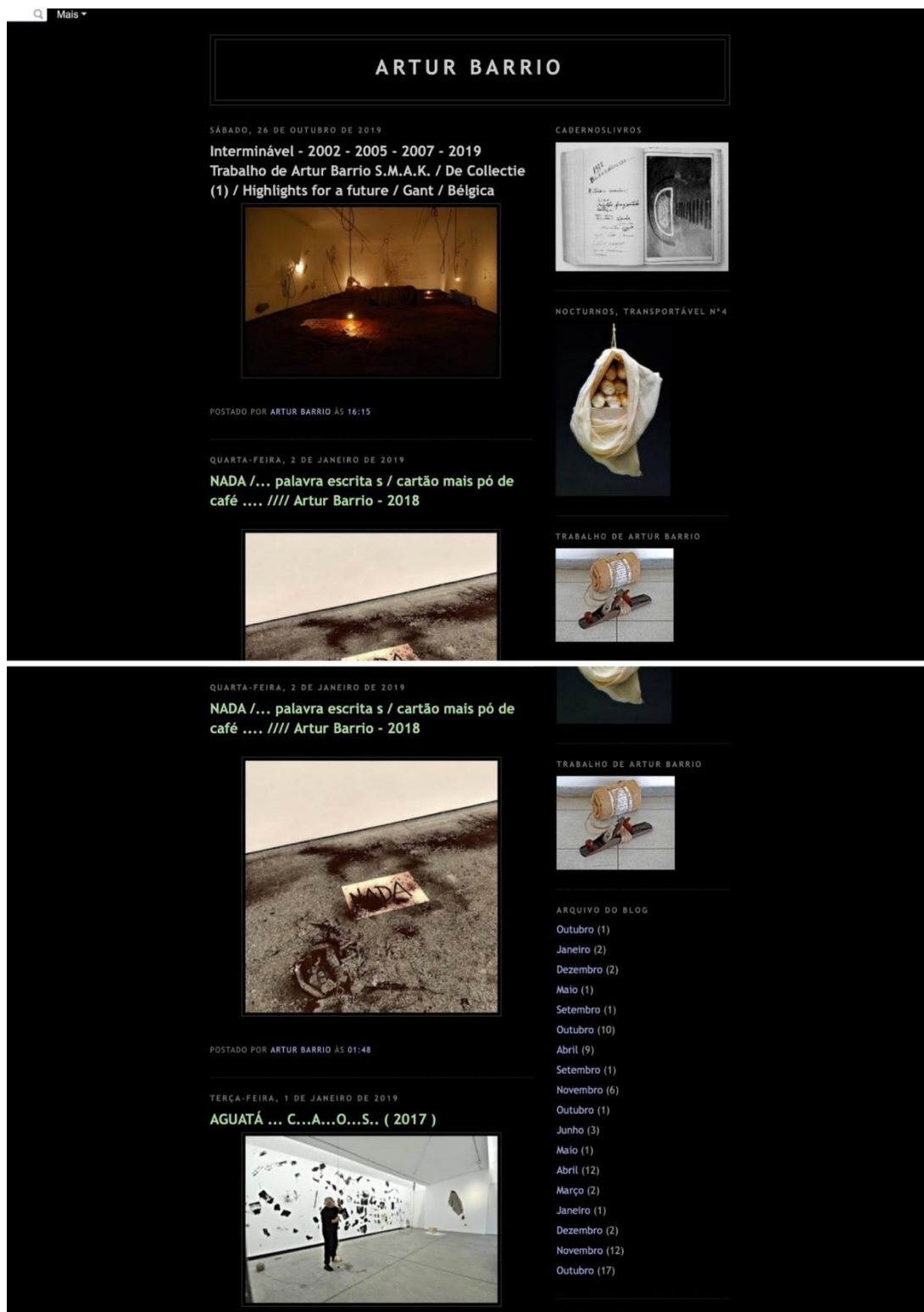


Fig. 22 - Capturas de tela do site ativo do artista Artur Barrio. Disponível em: <http://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com>. Capturas feitas pela autora.

Todo o mecanismo instituído pelo filósofo fez com que um grande número de artistas modificasse ou passasse a repensar as modalidades segundo as quais as artes visuais são hoje elaboradas e apresentadas, bem longe da tradição de um quadro único. Mas talvez toda a coleção inevitável de Artur Barrio seja mais compatível, por exemplo, com o desenrolar dos registros do ritual da série *Silhuetas*

(1973-1976) (Fig. 23), de Ana Mendieta, em que as marcas de seu corpo morrem para renascerem e sobreviverem através da imagem. Também se aproxima da coletânea de imagens dos processos criativos que Richard Long cria em simultâneo com a experiência, como em *A Line Made by Walking* (1967) (Fig. 24); ou, ainda, com os *happenings* de estrutura frágil, impermanente e transitória de Allan Kaprow, em que propôs trazer para o espaço da galeria a teatralidade combinado com o acaso, como na performance *18 happenings in 6 parts* (1969) (Fig. 25). Isso porque utilizam de suas coleções de imagens como um instrumento para recuperar o pensamento em movimento, onde a história havia parado e onde as palavras falham e mantêm viva a inquietude pela manipulação das imagens. Mediante todas as diferenças desses artistas, há uma concomitância com Artur Barrio no que tange ao desejo de mapear suas obras através do registro mesmo depois de sua destruição. Esse desejo também assegura um fragmento da duração dessa obra em fragmentos e seu espaço passa a ser diretamente proporcional ao de uma coleção de imagens, um *Atlas*. No caso de Artur Barrio, talvez a manutenção de seu *site* seja maior prova de desejo de sobrevivência de suas obras. Esses artistas promovem o mapeamento de suas obras pelo fato de pensarem que, pela ausência física da obra, suas histórias supostamente haviam parado. A combinação de peças para fazer funcionar a coleção de imagens parte de uma impulsão de reter um vestígio de um dado momento. Esses fragmentos são formados por imagens, coisas e tempos anacrônicos e permitem que o trabalho da memória possa redistribuir as cartas. Devido a essa configuração, é impossível que fiquem imunes a uma nova relação ou renovação em outros planos, em um outro tempo que sempre irá chegar. Suas coleções permitem desmontar e remontar a ordem das imagens em permutáveis combinações para criar novas configurações que vislubram o trabalho do movimento da obra no mundo visível.



Fig. 23 - American, b. Cuba, 1948–1985 *Untitled: Silueta Series*, Ana Mendieta, 1978 Gelatin silver print Collection Museum of Contemporary Art Chicago, Bernice and Kenneth Newberger Fund, 1995.112Photo: Nathan Keay, © MCA Chicago.

É desse modo que acontece com as imagens o mesmo que acontece com as pulsões: um processo dinâmico que faz a sobrevivência da imagem tender para uma meta, suprimindo o estado de tensão que é a fonte do processo. A coleção dos artistas permite um movimento capaz de repensar o papel da história e da memória da imagem. Tê-la como um processo vivo é a peça fundamental da arte na compreensão das culturas humanas. É “tomar a história à contrapelo”, ao realizar *montagens*, *remontagens* e *desmontagens*, que possibilitam ir ao passado, encontrar o presente e dialogar com qualquer elemento atual, em infinitas e inalcançáveis combinações. É possível evocar, invocar e reconvocar por meio das imagens, e, através de seu campo de constelação, renovar a história da arte. As imagens, por sua vez, dispostas uma ao lado de outra, nos questionam seu sentido.



Fig. 24 - *A line made by walking*, Richard Long, 1967. Registro Fotográfico: Richard Long. Fonte: © Tate



Fig. 25 - 18 happenings in 6 parts, Allan Kaprow, 1969. Reuben Gallery, New York, EUA. Registro: Fred W McDarrah. Cortesia: Estate of Fred W. McDarrah.

CAPÍTULO 3: É PRECISO OLHAR COMO ARQUEÓLOGO

3.1 CONSTELAÇÕES DE AUSÊNCIAS

O arquivo de uma obra de arte efêmera é memória em latência, enclausurada no dispositivo, mas sempre em movimento. Há, no arquivo, uma dimensão poética da ordem da experiência como um lugar de subjetivação. Essa memória é a forma como a obra sobrevive pela inconsistência de sua própria existência, em que seu devir é oposto ao significado de passagem. E, por mais que sobreviva, a revelação do arquivo de registro jamais pode cessar, ou ser integralmente alcançada, por conta de seu anacronismo. Pedacos da obra não sobreviveram, mas os fiapos de subjetivação sobreviventes, oriundos da cumplicidade com o gesto que o retiveram, formam uma coleção de ausências. A produção artística contida no arquivo não reafirma o lugar legal da prova, mas a experiência da memória e da história como parte da multiplicidade da imagem e do tempo; um efeito que se experimenta no presente, isto é, a imagem gerada a partir do registro é um agente da história, como vimos anteriormente, por meio do movimento e do anacronismo da imagem. Isso ocorre porque não se faz história imaginando voltar ao passado para recolher fatos e dominar o saber. Isso seria impossível. A riqueza, nesse sentido, utiliza-se de seu movimento complexo e anacrônico para que aquilo não se perca totalmente.

O lugar da imagem não é determinado de uma vez por todas. Seu movimento visa uma desterritorialização generalizada. A imagem alimenta uma relação privilegiada entre o que mostra, o que dá a pensar e o que se recusa a revelar, algo inerente à sua condição existencial. Essa condição possui, ainda, a possibilidade de se associar a outras imagens e a outras memórias. Isso ocorre porque qualquer experiência efêmera que instala uma imagem ausente promove experiências temporais e subjetivas. Retomando o pensamento de Walter Benjamin, Georges Didi-Huberman, em diversos textos, não deixa de sublinhar o valor expositivo intrínseco a toda imagem, seja ela estática, seja em movimento, artística ou documental, escrita ou figural. A imagem (ou a obra de arte) tem valor enquanto é exposta, enquanto lhe é restituído o lugar da *visualidade*. Assim, o conceito de *montagem* warburgiano nos permite visualizar a imagem como um fragmento de um evento, vestígio de um passado que, desejando o futuro, não cansa de se reconfigurar no presente, entendendo, desse modo, a imagem como uma *lacuna* e se permitindo dialogar com outras imagens, que por sua vez, também são fragmentos de um passado. A arte contemporânea, principalmente a partir dos anos de 1970, vai se aproveitar e atravessar esse caráter inesgotável, apresentando possibilidades de interação análogas as do *Atlas* warburgiano. Vimos, no primeiro capítulo, os caminhos pelo quais o arquivo, o documento e a arte contemporânea se cruzam e

passam a se unir dentro do pensamento dos artistas contemporâneos. Diante desses fatos, é muito natural que — e também inspirados pela constelação de Aby Warburg —esses artistas passem a experimentar e a ter necessidade estrutural de constituírem obras assimilando e reinterpretando o termo “arquivo”, inebriados pela duplicidade poética do documento. Pelo caminho nada concreto do testemunho, do arquivamento e de suas múltiplas imagens passíveis de manipulação como um objeto da arte, as exposições contemporâneas passam a circundar as inesgotáveis possibilidades do *Atlas* warburguiano. A contemporaneidade explora não só a unicidade do ato artístico, mas também sua fragmentação em imagens. Essa lógica lacunar permite que a imagem seja entendida por camadas e possua um caráter paradoxal, que engloba tanto a questão única de sua lógica de funcionamento quanto sua possibilidade de relação com o mundo; e, principalmente, seja passível de montagens, remontagens e desmontagens. Isso porque esse mecanismo permite que as imagens possam dialogar com outras imagens e seguir pelo caminho das permutações infinitas.

Dentro da tática efêmera e do enlace entre obra de arte e imagem, as exposições de arte passam a ter um importante papel no jogo contemporâneo. É onde acumulam e desdobram a visibilidade da obra, promovem a experiência do ver em função dos deslocamentos e das condensações que operam - processo que multiplica os modos de ver como visibilidade. As mais diversas instituições passaram a colocar em evidência a problemática da desmaterialização do objeto de arte e da maneira com a qual olhamos, entendemos e valorizamos os regimes de imagem dentro do processo de “documentação”. Artur Barrio sempre trabalhou com esse processo de documentação de suas obras, e por isso seus registros fazem parte de muitas exposições de que participou, tanto no início da sua produção, como em exposições recentes. É o caso de *Experiencias y Situaciones*, que aconteceu em 2018, no Museu Reina Sofia, em Madrid¹²⁵. O que chama a atenção na exposição em questão é o destaque para os termos *experiência* e *situação* — título traduzido do espanhol para o português. A mostra buscou um itinerário histórico a fim de traçar uma espécie de linha imaginária através dos documentos de arquivo do artista. E, assim, abordou a trajetória do artista a partir de suas *situações* e *experiências*, termos utilizados pelo próprio artista para denominar suas obras. Suas *situações*, como já foi dito, possuem uma potência crítica e foram criadas pelo artista, pela primeira vez, em um período de um regime de censura e violência militar no Brasil — assunto que iremos abordar com profundidade à frente. Muitas dessas situações foram vinculadas com a rua, por conta da ausência de liberdade vivida pelo país. Consistia também em uma busca incessante pelo efêmero e o fluido, fruto de seu pensamento sobre o objeto de arte.

¹²⁵ A exposição foi realizada em razão do *Prêmio Velázquez*, que foi atribuído ao artista em 2011.

Eu fiquei então interessado no lado político do meio da arte... a ditadura os conservadores... a liberdade de exercer sua atividade no espaço sacralizado do museu... Eu compreendi que nada havia mudado no interior, que tudo estava por fazer, era tão complicado quanto antes nos anos setenta.¹²⁶

Vale ressaltar que, durante a década de 1980, talvez por conta da mudança contextual no Brasil, do período de redemocratização, em acordo com todas mudanças no mundo, o artista tenha sentido a necessidade de focar sua atuação predominantemente dentro das instituições artísticas e foi, de forma gradual, abandonado as ruas e passou a chamar sua atuação de *experiências*. “Eu não era mais obrigado a me enfurecer como eu fazia antes, procurando intervir em tudo... jogar café sobre a terra... fazer o que eu queria, só com minhas ideias... eu não queria dissolver o meu trabalho na natureza como antes...”¹²⁷. Esse abandono do artista, porém não teria acontecido se seu trabalho não tivesse tido tamanho reconhecimento institucional pelos sistemas da arte. Essa mudança deixaria mais evidente o sistema de arte. As *experiências*, por sua vez, teriam notoriamente alguma ligação com as *situações*, mas as forças do mundo que desafiavam o artista haviam mudado; suas intervenções, para não serem esvaziadas, deveriam partir de dentro dos espaços expositivos de museus e galerias. A legitimação do seu trabalho pelo mercado e pela história da arte agitou e suscitou uma assimilação, para o artista, de falsa liberdade dentro do campo artístico no pós-ditadura, em que o conservadorismo do meio — que talvez estivesse mais latente diante da repressão política —, passou a ser mais efetivo ou mais notado. De fato, nada havia mudado no interior. O lado anarquista do artista se manifestava dentro dos espaços de arte, onde escrevia nos muros, paredes, fazendo buracos, jogando café no solo e ainda utilizando os odores que modificam a percepção, como fez com a simbólica carne nos anos 1970. Seu intuito era exigir liberdade nos espaços sacralizados para fazer o que quisesse com suas ideias e lançar experimentações no meio do sistema da arte, mas essa não seria uma regra. As obras de Artur Barrio não seriam e não poderiam estar vinculadas a nenhuma condição pré-existente. Contudo, há uma certa constância na atuação do artista, tanto nas ruas quanto em lugares sacralizados pela arte, tanto nas *situações* como nas *experiências*: procurar a devida documentação de suas ações.

Experiencia y Situaciones oferece como ponto de partida essas duas grandes forças da trajetória de Artur Barrio. A composição da mostra coloca em primeiro plano a riqueza advinda do material de arquivo. O material, com os principais documentos do artista, consistia em fotografia, filmes de artista, cadernoslivros¹²⁸ e manifestos reproduzidos pelo museu e colocados na parede. Num primeiro momento, o material faz luz a um grande atlas do trabalho de Artur Barrio, um quebra-cabeça estendido nas primeiras

¹²⁶ Em entrevista com Léa Gauthier para o catálogo da exposição **Impróprio para Consumo Humano**.

¹²⁷ Ibid

¹²⁸ Os CadernosLivros do artista têm como conteúdo textos, projetos, ensaios, anotações, divagações, contos, ideias, fragmentos de ideias, desenhos, colagens etc.

salas da exposição (Fig. 26 e 27). Mediante os documentos-obra escolhidos e montados pela curadoria, pode-se assimilar a conjugação desses materiais juntos, trazendo a riqueza de um diálogo entre a captura de uma foto em contraste com o movimento de um filme; ou, ainda, com as palavras de seus manifestos fixadas nas paredes, que parecem ser utilizadas pelo artista para trazer ainda mais visualidade ao seu processo artístico, porém cada documento-obra possui uma configuração escolhida para exibição e determinados números de fotografias das tiragens imagéticas feitas pelo artista.



Fig. 26 - Exposição *Experiencias y Situaciones*, Artur Barrio, Museu Reina Sofia, Madrid, Espanha. Registro: Joaquín Cortés/ Ramón Lores. Cortesia: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.



Fig. 27 - Exposição *Experiencias y Situaciones*, Artur Barrio, Museu Reina Sofia, Madrid, Espanha. Registro: Joaquín Cortés/ Ramón Lores. Cortesia: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.

Cada imagem possui, como vimos anteriormente, um discurso próprio à condição de que foi feita e tudo aquilo que a pertence. Essa mesma, como tudo aquilo que lhe é próprio, com todos os seus regimes únicos, pode ainda se relacionar com uma outra ou mais imagens. Assim, esses documentos escolhidos por uma determinada razão compõem um grande mosaico de imagens, compostas também por lacunas, ainda que de apenas uma obra. Isto é, uma única imagem contém elementos capturados da obra, mas não é possível abraçar todos os elementos e, nesse contraste entre presença e ausência, torna-se única. Isso acontece com cada imagem escolhida que, quando reunida, ajuda a compor um mosaico, também único pelas diversas possibilidades de montagem. Um mosaico, por sua vez, pode ainda dialogar com outro ou mais mosaicos, que também compõem outros documentos-obras. Nesse sentido, uma obra exposta pode ter um número indefinido de imagens, que formam um mosaico pertencente a uma obra. Cada obra, nesse caso, possui um mosaico de imagens montadas ou remontadas por uma curadoria. Existe, ainda, a possibilidade de a obra conter mais de um tipo de dispositivo de registro, sendo outro elemento aditivo a essas múltiplas possibilidades em evidência pela exibição. É por meio das múltiplas possibilidades ocasionadas pela exibição das imagens-registro que se faz refletir a lógica warburgiana de suas *pranchas*, que se recusam a encontrar a linha de chegada.

Por mais que se utilizasse de reproduções, Aby Warburg não buscava adequar a noção de atlas a de um arquivo ou de uma catalogação. Essas constelações de imagens expunham uma exposição de multiplicidade e propunham uma “crise da totalidade necessária e crise na unidade salutar”¹²⁹. Seu objetivo não era criar um entendimento linear para a história da arte ao perpassar por ela através de uma cartografia mapeada pela memória e de uma complexa geologia da sobrevivência das imagens. É desse modo que Warburg posiciona-se na contramão da história da arte linear, entendendo que o “destino das imagens” pode ser apreendido pelo fragmento, pela noção operatória da construção de memória pelo intervalo da imagem. Diante de todas as características, é inevitável identificar tamanha semelhança entre os elementos que constituem o arquivo e o *Atlas* warburgiano. E, de fato, há uma grande semelhança.

Entretanto, talvez a principal diferença entre o *Atlas* e um arquivo esteja na maneira como conduzem essas reproduções. A obra de Warburg busca a exploração da imagem, de tudo aquilo que está visível e invisível, de seus intervalos e de todas as suas infinitas combinações: “é um ensaio, uma forma aberta de coordenar elementos, constrói justaposições, produz argumentos”¹³⁰. O arquivo possui uma dualidade, um choque entre a estrutura linear que a história lhe assegurou, o peso do documento e a possibilidade de um movimento, de ser algo além da prova. Impõe uma massa inalcançável e compacta

¹²⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Remontagem dos tempos sofridos**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. p.271.

¹³⁰ *Ibid*, p.288 (grifo da autora)

enquanto argumenta e expõe diferenças em um ritmo descontínuo. É como se o *Atlas* escolhesse o que o arquivo se recusa a fazer. Segundo Georges Didi-Huberman, “não haveria Atlas possível sem o arquivo que o precede”¹³¹. Parece que Aby Warburg, por um lado, aproxima-se dessa dualidade do arquivo e o transforma em um ensaio tão rico que, propositalmente, “se recusa a concluir”¹³². O mecanismo do *Atlas* de Aby Warburg é também composto por coleções, montagens, desmontagens e remontagens. Sendo esse um objeto efetivamente anacrônico, apresenta a arte como um espaço privilegiado do diálogo e de compreensão dos movimentos da vida ao longo da história humana. Tendo em vista toda a discussão proposta sobre o *Atlas*, esse mecanismo não se faz só presente na concepção do artista perante seu arquivo isoladamente, como vimos anteriormente. A possibilidade de montar e remontar essas imagens passa a atuar no espaço expositivo dos museus e galerias. “A montagem produz imagens: imagens do tempo destinadas a explodir a narrativa histórica mediante a disposição das coisas”¹³³, em uma busca por um estado de recomeço, de retomada e de recomposição. Os espaços expositivos, desse modo, podem se configurar como um atlas, criando discursos a partir do arquivo de artistas, buscando aposentar o discurso historiográfico linear.

O uso da documentação por Artur Barrio em exposições não é um caso isolado. Dentro das mais variadas exposições em que utilizou o documento de suas obras, encontra-se a exposição *Information*¹³⁴ (Fig.28), no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), em julho de 1970, uma de suas primeiras exposições. O evento, com curadoria do inovador Kynaston Mcshine, tinha como proposta criar um relatório da atividade de jovens artistas daquele momento, hoje, grandes nomes consagrados, como Daniel Buren, Dan Graham, Richard Long, Robert Smithson - esses já citados neste trabalho - assim como nomes importante do cenário brasileiro, que traçaram também uma trajetória internacional, como Cildo Meirelles, Hélio Oiticica e Artur Barrio. Vale ressaltar que Artur Barrio, por mais que tivesse um desejo de fazer com que suas obras sobrevivessem pelo documento, não tinha pretensão inicial de expor esses registros ou de fazer necessariamente alguma coisa com essas imagens.

¹³¹ Ibid, p.298

¹³² Ibid, p.288

¹³³ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017. p.118

¹³⁴ “Informe” (tradução da autora)



Fig. 28 - Exposição *Information*, MoMa, New York, EUA, July 2, 1970–September 20, 1970. Photographic Archive. The Museum of Modern Art Archives, New York. IN934.1. Photograph by James Mathews.

Esse foi também foi o caso de muitos artistas presentes nessa exposição. Não havia inicialmente preocupação com o registro; esse seria o resultado de uma busca pelo efêmero, do pulsar dessa geração, que ansiava pela liberdade de trabalho e não queria estar presa a um só lugar, queria intervir no mundo. Porém, não tardou para que essas imagens logo passassem a incorporar os sistemas da arte. Para além da temática da exposição, a curadoria propunha um intercâmbio artístico cultural a fim de proporcionar uma descentralização da história da arte. Uma exibição com uma variedade de valiosos trabalhos em escala mundial, o que — de acordo com o catálogo¹³⁵ — parecia uma inédita jornada. Destacam-se artistas com trabalhos baseado em processos- ou em dispositivo ou que exigiam a participação do público - conceituais e experimentais. A escolha buscou peneirar artistas da época com “estilo” mais forte ou presentes no movimento internacional dos últimos tempos (Fig. 29).¹³⁶

¹³⁵ Mcshine, Kynaston, no catálogo da exposição *Information*, 1970, MoMA, New York

¹³⁶ Ibid, sem paginação

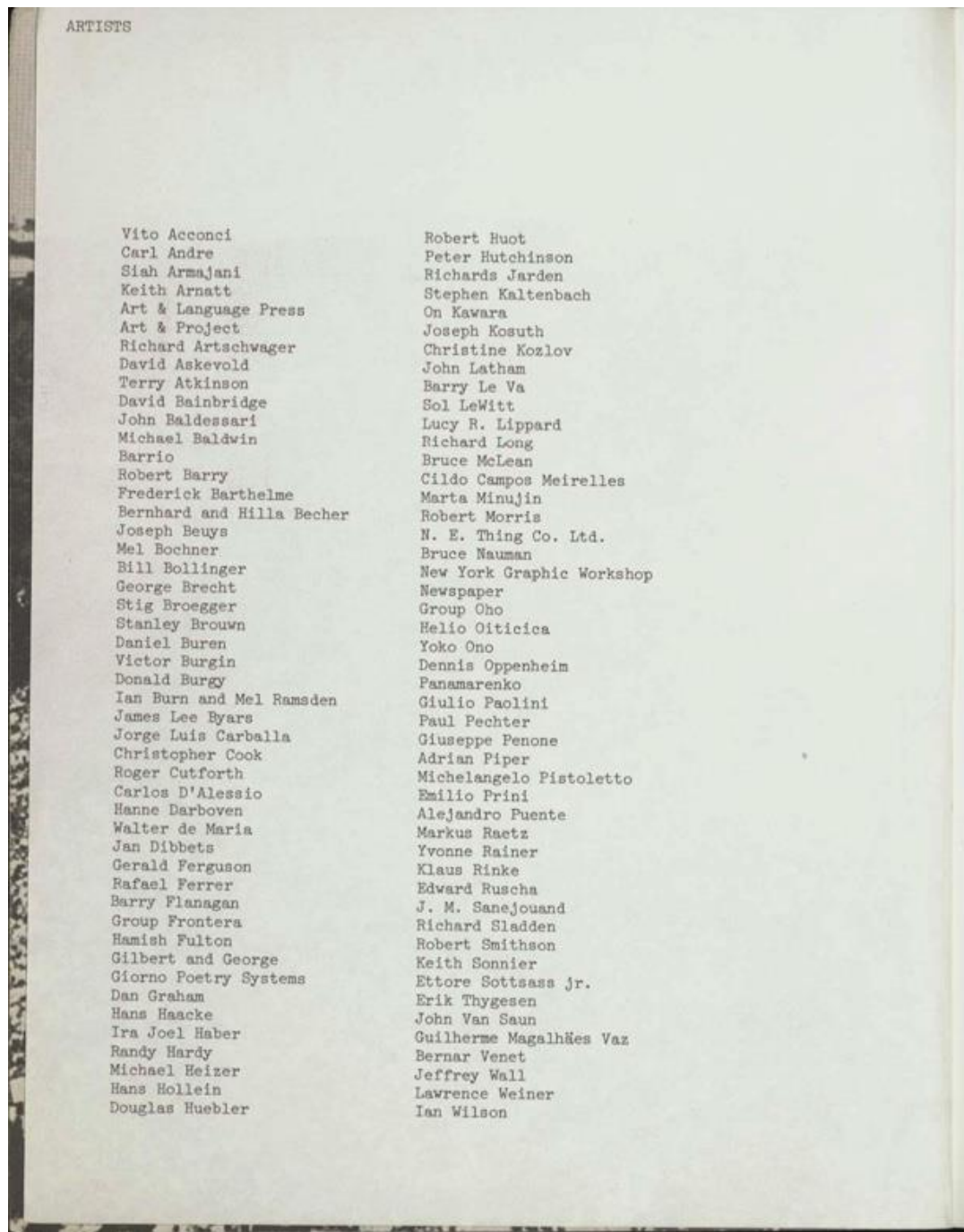


Fig. 29 - Página do catálogo da exposição *Information* com as informações dos artistas participantes. MoMa, Nova York, EUA. Disponível em: https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_2686_300337616.pdf?ga=2.162199612.1035445468.1592357072-671594682.1591649820

Os selecionados faziam parte de uma cultura que foi consideravelmente alterada pelo sistema de comunicação, como o filme ou a televisão, bem como pelo aumento da mobilidade. *Information*, na íntegra, significa “fatos sobre alguém ou alguma coisa”¹³⁷. O intuito era expor as fotografias, documentos, filmes e ideias que se tornaram parte importante desses novos trabalhos: uma exposição de documentos. Essa iniciativa, tida para o curador como uma “introdução”¹³⁸, projetou o espaço para se dedicar às preocupações estéticas dos anos de 1970. Assim, por meio da problemática da “documentação” e do

¹³⁷ Ibid, sem paginação

¹³⁸ Ibid, sem paginação

deslocamento da desmaterialização do objeto de arte, buscou-se expor a visão fotográfica autoconsciente, valorizando a lógica relativa à enfermidade e ao documento, ou seja, o corpo da exposição consistia em imagens e processos fotográficos que foram incorporados às práticas artísticas desses artistas.



Fig. 30 - Lugar onde a obra **Situação T/T1** foi exposta na Exposição **Information**, MoMa, New York, EUA, July 2, 1970–September 20, 1970. Photographic Archive. The Museum of Modern Art Archives, New York. IN934.1. Photograph by James Mathews.

Artur Barrio participou da exposição com os registros da *Situação T/T1* (Fig. 30), as famosas *Trouxas Ensanguentadas* realizadas no final da década de 1960, momento em que o Brasil vivia um momento conflituoso no auge de uma Ditadura Militar. Essas imagens são procedentes de abril de 1970, em Belo Horizonte, onde ocorreu dos mais marcantes eventos da história da arte brasileira: a mostra *Do Corpo à Terra*. A estratégia vigente na mostra era buscar um atalho para, através da problematização da arte, tratar de questões mais urgentes, como a violência militar ou o banimento da liberdade de expressão. Os artistas se aproveitaram da pré-aprovação do evento pelo Estado, em razão da inauguração do Palácio das Artes, em Belo Horizonte, atuaram radicalmente contra o regime desarticulando a censura. Frederico Moraes, curador, e os artistas participantes tinham algo valioso nas mãos em tempos de ditadura: a liberdade. Nesse sentido, criou-se um campo livre para usar o objeto de arte como uma possibilidade de se fazer política diante do contexto repressivo. De fato, os organizadores não poderiam imaginar o que iria acontecer naqueles três dias de abril de 1970, no Parque Municipal de Belo Horizonte. Em nenhum momento houve qualquer tipo de limitação ou censura prévia.

Os artistas usufruíram com veemência da liberdade de expressão, driblada pela falta de atenção da censura. Foram dias extremos, tratando de questões sociais e políticas. O excesso se deu em resposta à repressão política vivida; a brecha da vigilância provocou um êxtase que se materializou em situações-limite impactantes. Vale destacar que o evento foi importante para a formação daquilo que seria a arte brasileira dos anos 1970, com a introdução do debate a respeito da tendência conceitual no circuito artístico local. A maioria dos trabalhos integrantes da mostra, além de enfatizarem o processo, a desmaterialização da obra de arte e a participação do espectador, incluíam em seus discursos uma abordagem política explícita. A *Situação T/T1*, de Artur Barrio, se consolidou em partes que foram registradas pelo fotógrafo e amigo do artista, César Carneiro. Para construir aquilo que mais tarde iria simbolizar em imagem as *Trouxas Ensanguentadas*, panos no chão foram preenchidos com materiais orgânicos – carnes, ossos (Fig. 31). Utilizou-se ainda espuma de borracha, faca, cordas, cinzel para as trouxas serem enroladas, repuxadas e amarradas formando catorze trouxas longilíneas e robustas, encorpadas e compactas. Depois do ritual de preparação, na segunda parte da *situação*, as trouxas foram jogadas no rio do Parque Municipal de Belo Horizonte, sendo abandonadas para se decompor (Fig. 32). Os registros fotográficos foram realizados a partir do momento de embalagem das trouxas e o vídeo, somente a partir do momento em que as *trouxas* foram jogadas no rio, quando poderiam ter contato com o mundo. Para fazer parte da *Information* e dialogar com o calor dos acontecimentos recentes, o curador selecionou apenas seis imagens que representassem o embrulho-denúncia de Barrio, apenas da segunda parte. Vale ressaltar que a distância temporal da mostra que originou as imagens é de apenas três meses, o que mostra a ambição de *Information* para

discutir, com urgência, os temas de uma geração. Essas mesmas imagens também foram expostas em *Experiencias y Situaciones*, porém a mostra acolheu também imagens tanto da preparação quanto do momento tão comentado do abandono das trouxas no rio mineiro. Assim, enquanto o expectador da primeira é privado das imagens da primeira parte da obra, para o expectador da segunda é montado um outro universo, com informações adicionais a que nem mesmo quem experienciou a obra teve acesso. Isso, todavia, não aponta um juízo de valor entre as duas exposições, apenas reforça os múltiplos caminhos que podem ser traçados através da imagem e da documentação.

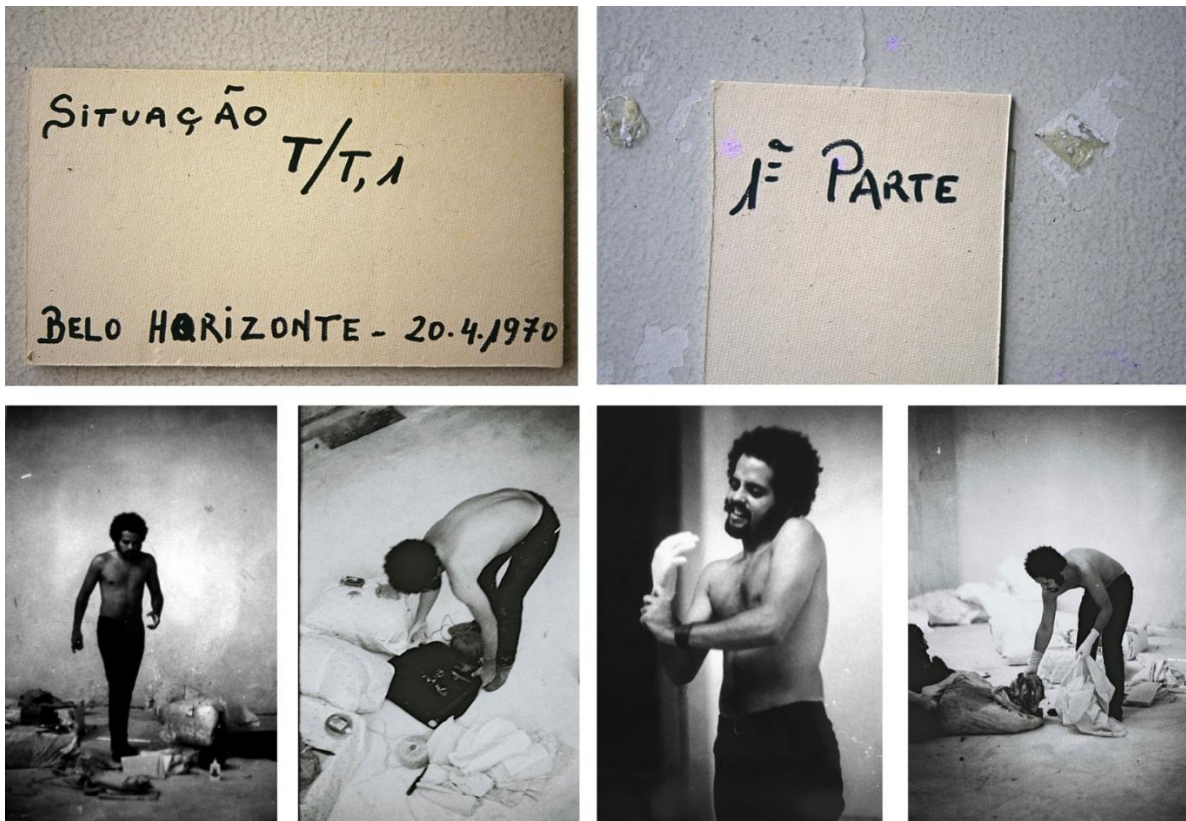


Fig. 31 - Situação T/T1, Artur Barrio, 1970. Registro: César Carneiro. Arquivo Barrio.

SITUAÇÃO
T/T, 1

2^a PARTE



Fig. 32 - *Situação T/TI*, Artur Barrio, 1970. Registro: César Carneiro. Arquivo Barrio.



Fig. 33 - **Situação T/T1**, Artur Barrio, 1970. Registro: César Carneiro. Arquivo Barrio.

Information foi uma grande constelação sobre seu tempo: provocativo, elucidativo e informativo. “Seus trabalhos muitas vezes desafiavam hierarquias institucionais e usavam materiais efêmeros, esquivando-se das classificações típicas dos museus e, finalmente, transformando a maneira como o museu coletava e apresentava arte.”¹³⁹ Uma busca por mostrar a ideia de arte além das categorias tradicionais da arte, e vigir o pensamento aglutinador de artistas de todo mundo. A mostra foi propositalmente pensada para que seguisse um viés amplo e informal, o que se assemelha também ao mecanismo do *Atlas*. Em uma primeira análise, há algo exposto que nos remete a um inventário de arquivo, sendo quase que necessário esse tipo de esquema, como se pequenas esferas de coação de cada artista dos mais distintos critérios habitassem por um determinado tempo um mesmo espaço. Cada artista apresentou um mundo próprio, uma relação específica entre suas imagens produzidas e sua obra apagada. As temáticas são as mais diversas, mas, de alguma maneira, podem ser relacionadas pelas suas não pré-determinações. Há, desse modo, uma diversidade de trabalhos que precisamos olhar individualmente, pois cada cordão umbilical que conecta obra e imagem possui sua normatividade, seus próprios regimes e camadas. Cada elemento condensa significações, sentidos e imagens à sua maneira. A imagética de cada trabalho, porém, pode também operar em conjunto com outras imagens, que, por sua vez, são oriundas de outras obras. A imagem, em sua presença, muda quando é conjugada com outras imagens, vendo seu sentido imanente se modificar, criando,

¹³⁹ Ibid, sem paginação

desse modo, um encadeamento cuja produção de sentido não ocorre apenas pelos signos visuais, mas também por meio do invisível, do dizível e do indizível. Assim, a articulação desses elementos constitui um regime específico como um conjunto de operações advindas de suas respectivas obra.

É claramente possível estabelecer conexões entre os artistas através da montagem das obras de tantos artistas das mais variadas culturais, o que permitiu avaliações, interpretações e considerações, o que naquele momento seria apenas o começo para assimilar o *modus operandi* daquela geração. Aquele espaço, mundialmente consagrado, apropriar-se-ia da documentação dos artistas para reagir com o mundo e criar um movimento entre a diversidade de artistas de diferentes nacionalidades e interesses, mas que apresentavam a capacidade de infinitas conexões. O papel da exposição foi pautado nas discussões entre o acúmulo e a série, o deslocamento e o registro, a incorporação e a montagem. No âmbito de uma exposição, essa capacidade será redobrada na medida em que uma obra se relaciona com a outra, com a tarefa de deslocar o olhar e o pensamento por meio de aproximações nem sempre explícitas. Dessa forma, é possível estabelecer uma relação entre as radicais *Trouxas Ensanguentadas* e a obra *Tordasilha*, Cildo Meirelles (Fig. 34) - que também participou da exposição e com quem Barrio dividiu estreitamente as condições do espaço artístico brasileiro - ou ainda mesmo com os hologramas (Fig. 35) de Bruce Nauman¹⁴⁰. A lógica, muito longe de ser esquematizada, parece pertencer às bonecas russas, em que os inventários articulados pelo material expositivo reafirmam as múltiplas possibilidades das imagens de registro não só entre as imagens de sua própria obra, como também a partir de todos os intervalos das lacunas dessas imagens-registro e do evento artístico efêmero, entre qualquer imagem exposta, como se as imagens pudessem ser colocadas umas dentro das outras - isto é: do grande fluxo de imagens, que consiste em uma determinada totalidade subjugada, até a menor e a única que não é oca, o menor fragmento possível ou um fiapo de subjetivação da obra. Subsiste, assim, nessa tensão permanente entre inferioridade e exterioridade. Diante dessas possibilidades de tensões na conjugação de uma ou mais imagens é que é produzida uma terceira imagem. As obras artísticas são, então, condensações ou granulações de movimentos que se multiplicam, replicam, apelam e conversam.

¹⁴⁰ Artista norte-americano também presente na exposição *Information*, que trata da efemeridade e documentação das suas obras.

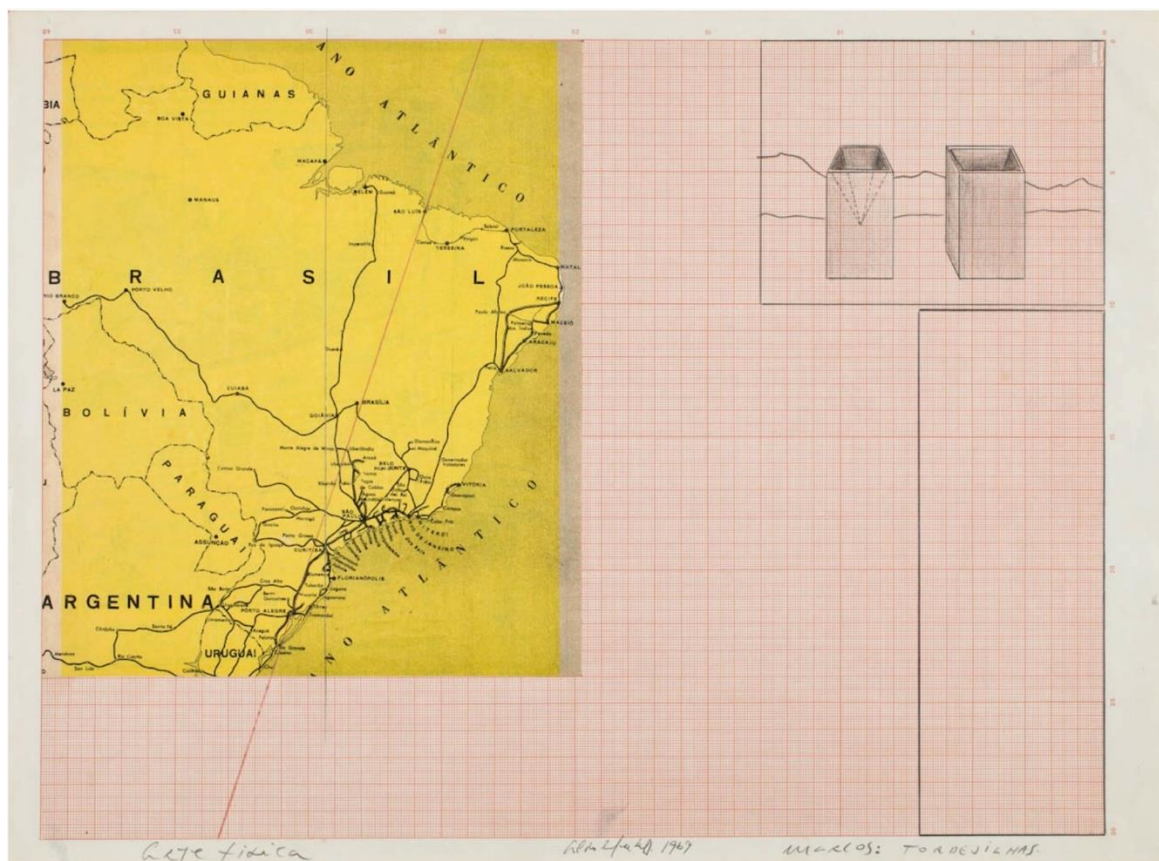


Fig.34 - Marco: Tordesilhas, Cildo Meireles, 1969. Fotografia de Pat Kilgore. Fonte: Revista Carbono.



Fig. 35 – Estudos para Hologramas (A-C), Bruce Nauman. Crédito: © ARS, NY and DACS, London 2020. Fotografia: ©Tate

A combinação do arquivo, obra, imagem e exposição nos instiga a “olhar como arqueólogo¹⁴¹”. Tendo como ponto de apoio o conceito de Walter Benjamin, é preciso entender a exposição de uma imagem como um campo arqueológico. Não é apenas uma técnica para explorar o passado, buscar somente a história de uma determinada obras por meio do registro. É uma recordação para entender o presente. O mundo das imagens é como um enorme campo de batalha subterrâneo, e

¹⁴¹ DIDI-HUBERMAN, 2017. p.40

por isso é preciso adentrar na camada da superfície e buscar as camadas profundas. É importante ascender à noção de descontinuidade nos termos históricos para que seja possível escavar. Segundo Michel Foucault, “a arqueologia não é ordenada pela figura soberana da obra; não busca compreender o momento em que esta destacou do horizonte anônimo”¹⁴², também não procura “reconstituir o que pode ser pensado, desejado, visado, pelos homens no próprio instante em que proferiram o discurso”¹⁴³. Assim, a arqueologia desses documentos-imagens aqui discutidos não tentam repetir algo que já foi dito, mas sim reencontrar em sua própria identidade um novo propósito, criando um movimento dentro da própria imagem, que não é diferente de uma reescrita. Escavar não é retornar a sua origem, é retornar ao discurso, não enquanto documento, mas enquanto uma dialética daquilo que explora a imagem como signo de uma outra coisa. É preciso, por isso, atravessar as camadas para encontrar suas profundidade, gerando um discurso, quem dentro da arqueologia, possui uma ordem, uma normatividade. A imagem-registro faz pensar quais são construções de poder que costuram e hierarquizam esse discurso, não no conteúdo, e sim na posição em disputa nesse cenário local. O discurso da imagem não é definido pelo conteúdo, mas pela forma. Assim, é preciso usufruir do espaço expositivo como um processo arqueológico que não separa o conhecimento. É, na verdade, o efeito de um conjunto de discursos e de como como esses sujeitos passam a pensar esses discursos. Ou seja, “olhar como arqueólogo” seria o mesmo que cavar, porque entende a arqueologia como um processo. É necessário cavar para buscar o processo que construiu o regime de verdade daquela imagem, daquelas obras, processo sempre temporal e histórico. Esse processo não está interessado no início ou no fim, nem na gênese, mas em um procedimento sem fim de uma descontinuidade ou de um conflito. A fenomenologia da imagem diz respeito à memória, mas não como algo enraizado, e sim como um processo.

Tanto *Information* como em *Experiencia y Situaciones*, nas quais Artur Barrio está inserido, partem de quebra-cabeças de arquivos. Esses quebra-cabeças podem advir das mais diversas coleções que, em seus mundos particulares, criam um determinado movimento. Tanto *Information* quanto *Experiências y Situaciones* são exposições formuladas a partir da condição da imagem e da memória como perda e ruína na experiência do presente. Mesmo que as propostas pareçam diferentes, no caso da primeira exposição, a proposta consiste em um movimento nos circuitos dos artistas que utilizaram mais de comunicação enquanto documento. Já no caso da exposição da trajetória de Artur Barrio, cada obra possui determinados números de fragmentos que se articulam com outros fragmentos de outras obras do próprio artista. Porém, debaixo de todas essas imagens, existem camadas formadas por vestígios dessas histórias, que redimensionamos em função do tempo percorrido que cada um de

¹⁴² FOUCAULT, 1995. p. 159

¹⁴³ Ibid, p.159

nós experimenta e atravessa. Cada obra documentada possui um certo número de fragmentos, que podem dialogar, através da montagem, tanto entre si, como com outras imagens, a exemplo das *Trouxas Ensaguentadas*. Para além de qualquer procedimento, essas montagens são processos capazes de colocar em movimento novos espaços de pensamento. O arquivo questionaria se algo aconteceu ou não — a importância se dá por aquilo apenas *ali* se apresentar. Não há um real interesse na origem, nem no fim, mas sim no procedimento sem fim, encarando aquela imagem como um processo e como construção, buscando entender, através dos vestígios, quais foram os procedimentos que fizeram a imagem estar presente, valorizando, assim, as microrelações que auxiliam a construção de uma determinada imagem exposta enquanto obra. Isso só é possível se essa construção avaliar a arqueologia dessa mesma imagem como um procedimento. Assim, é preciso adentrar suas camadas que ali foram postas no visível para buscar o que advém daquela imagem. Buscar nessas imagens é esperar encontrar algo que sobreviveu não só à obra que se perdeu, mas a todo o entorno que a consistiu. As exposições procuraram instalar as imagens para colocá-las sob o olhar, sem narrativa, explicações ou contemplações. Isso, por sua vez, autoriza um olhar que envolve um gesto crítico. Assim, remontar, deslocar, recolocar em contextos diferentes é necessário para que surjam novas problemáticas. Entre o inesgotável das multiplicadas dos documentos-imagem, há uma função epistêmica, que opera os disparates do mundo sensível, no duplo regime anacrônico de temporalidade. E, por isso, a apropriação pelas infinitas possibilidades da imagem documental pelos espaços expositivos da arte é de suma importância para que se possa pensar a ampliação das definições artísticas difundidas por esses artistas bem como desafiar os conceitos pré-estabelecidos nas instituições.

Em *Experiencias y Situaciones*, por mais que a exposição tenha como corpo o arquivo do próprio artista, ela é dividida em duas seções: o percurso de imagens documentadas e uma apropriação do espaço expositivo por Artur Barrio, dias antes da abertura da exposição. O artista é muito lembrado por um discurso crítico mordaz ao objeto de arte e a suas condições de produção, circulação e consumo na sociedade contemporânea. Essa crítica perpassa toda a sua produção e passa também pela política da sua arte, com a efemeridade da sua obra muito se relacionando a essa política. Criar situações que impossibilitem o consumo de suas ideias - por mais que essa crítica muitas vezes encontre paradoxos - é o preço que o artista está disposto a pagar pela sua radicalidade. Com isso, na segunda parte da exposição, o artista cria uma *experiencia in situ*, apropriando-se do espaço expositivo com o intuito de colocar à prova a capacidade do museu de responder e se adaptar à espontaneidade de seu gesto e radicalidade. Essa intervenção não permitiu que o museu fosse o único agente de fala. Ligou, à força, o espaço dos documentos ao espaço de interação por uma linha (Fig. 36) que mais impunha do que convidava, e, no meio do caminho, uma iluminação dava luz aos

destroços do que foi uma sólida pedra, como um fóssil, com a palavra “arqueologia” (Fig. 37) inscrita e destruída. O espaço que lhe coube foi manipulado com altas quantidades de café, no chão e na parede, diluído. A utilização do café pelo artista desperta, definitivamente, as camadas sensoriais do espectador e também o lado selvagem de quem está ali submerso. Uma das duas salas, o artista a seccionou por arames de maneira violenta de forma que a borra de café fosse equilibrada na parede da instituição (Fig. 38).



Fig. 36 - Exposição *Experiencias y Situaciones*, Artur Barrio, Museu Reina Sofia, Madrid, Espanha. Registros feitos pela autora

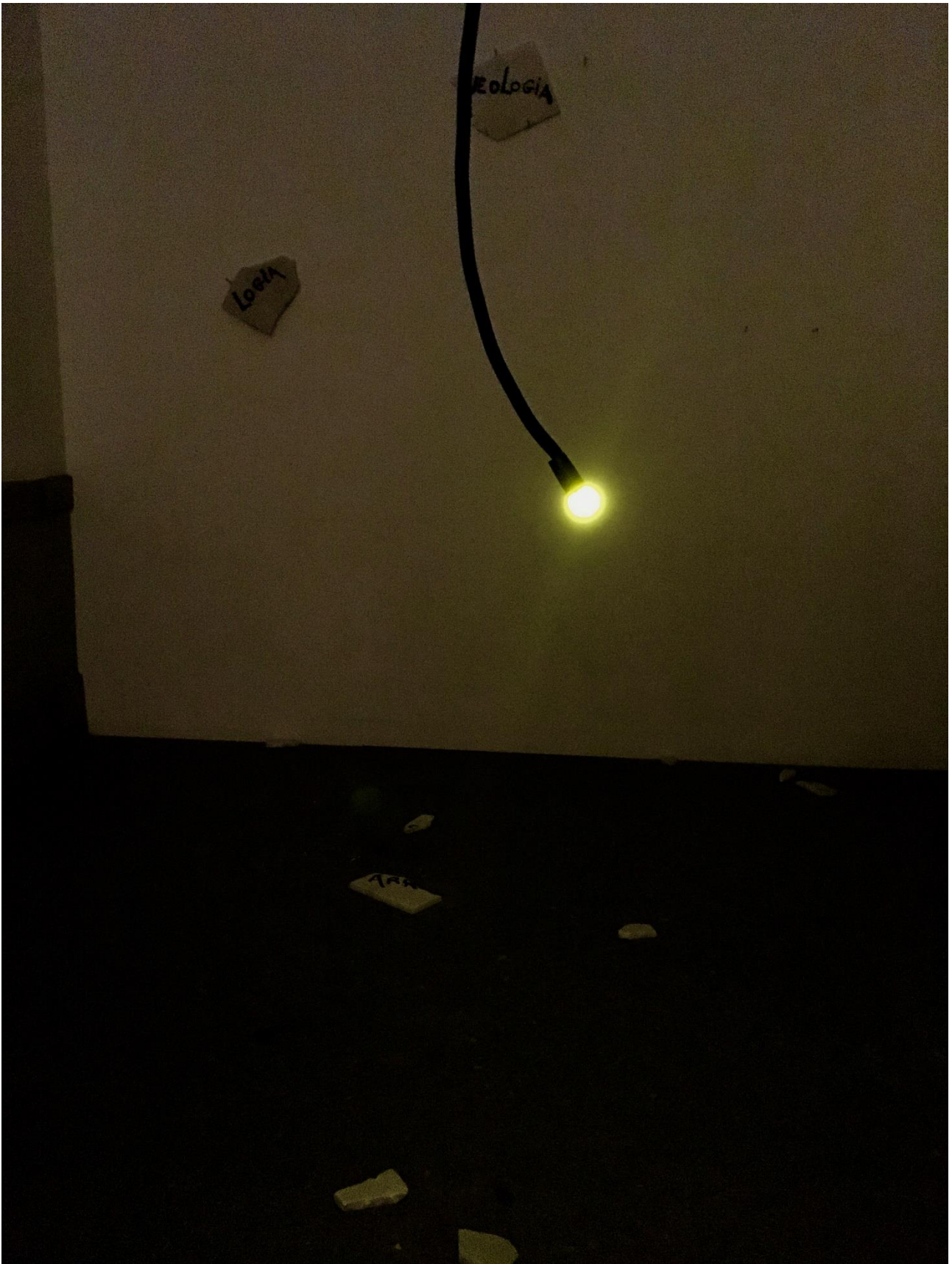


Fig. 37 - Exposição *Experiencias y Situaciones*, Artur Barrio, Museu Reina Sofia, Madrid, Espanha. Registro feito pela autora



Fig. 38 - Exposição *Experiencias y Situaciones*, Artur Barrio, Museu Reina Sofia, Madrid, Espanha. Registro feito pela autora

Os gestos eram infestados de café. Escrevendo nas paredes frases duras contra o mercado (Fig. 39), jogou papéis no chão com mensagens dúbias e passíveis de manipulação pelo espectador, que, por sua vez, pôde intervir (Fig. 40). Todo esse gesto tinha horário, local e uma duração específica para aparecer e desaparecer, como boa parte de suas obras. Um mar marrom, caótico. Um artista vivo no museu que escreve nas paredes: “a arte não precisa do mercado de arte para ser arte” (Fig. 41); “a mostra será aberta ao público cinco dias antes de seu término” (Fig. 42) ou “leia em voz alta” (Fig. 43). Escritos violentos contra o mercado de arte, contra aquele mesmo lugar que o legitimava naquele momento. A crítica no papel dos artistas contemporâneos, que se compõe através de ações que desmembram sua poética, como escritos em cavernas, jogam fluídos naquele espaço, que são resultados de seu pensamento, de sua reflexão, que começa em um tempo anterior à *situação*, mas só se completa quando torna-se processo e existencialmente transitório. Nesse sentido, a *situação* só aparece quando Barrio reflete sobre a própria *situação* na própria *situação*. O caráter efêmero continua a ser partilhado, dialogando sua política da arte, porém, além de todas as questões já discutidas e que não se invalidam nessa intervenção, há também uma fala direta ao seu próprio arquivo e para aquele que se encontra mergulhado no mar de café. Há, nessa imersão, uma imposição direta do artista de que toda essa experiência apresentada é temporária, tudo vai ser jogado fora quando as luzes do último dia da exposição se apagarem. Assim, há um detalhe importante criado por

Artur Barrio. Fazendo uso de uma fala ácida e irônica, parece deixar um gosto amargo de que tudo o que se passa naquele momento difere de todas as imagens que são expostas na outra sala. Além da reflexão do contraste sensorial entre registro e obra, pode-se sentir o tempo passar naquela dada *situação*, e quase ver aquela experiência se solidificando em registro. E, nesse mesmo processo, em uma fala subliminar, é possível imaginar as imagens que logo estarão estampando as paredes de outros museus, criando, por sua vez, outras constelações, permutações e mundos.

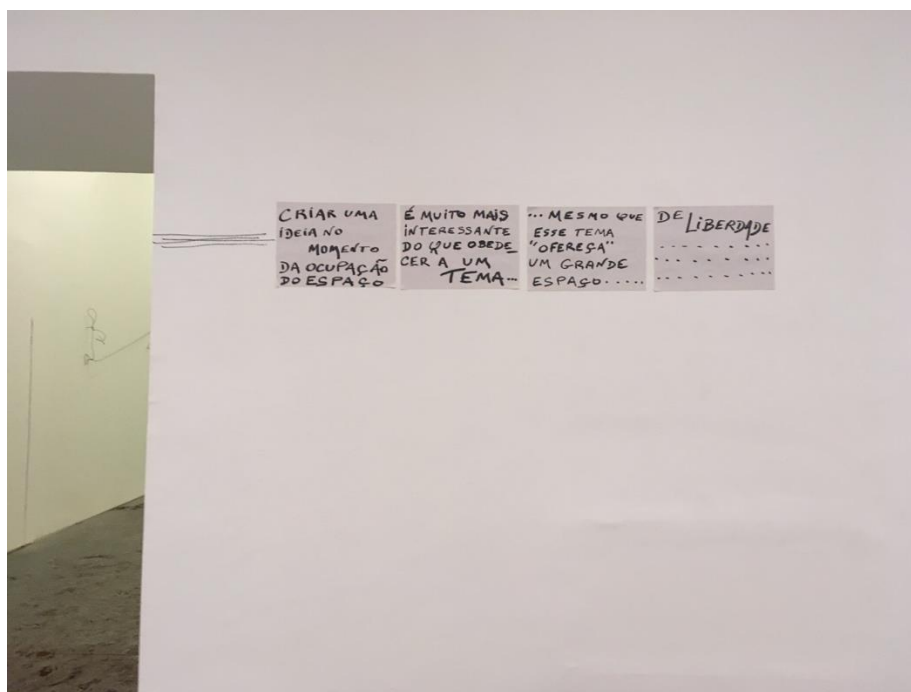


Fig. 39 - Exposição *Experiencias y Situaciones*, Artur Barrio, Museu Reina Sofia, Madrid, Espanha. Registro feito pela autora.



Fig. 40 - Exposição *Experiencias y Situaciones*, Artur Barrio, Museu Reina Sofia, Madrid, Espanha. Registro feito pela autora.



Fig. 41 - Exposição *Experiencias y Situaciones*, Artur Barrio, Museu Reina Sofia, Madrid, Espanha. Registros feitos pela autora



Fig. 42 - Exposição *Experiencias y Situaciones*, Artur Barrio, Museo Reina Sofia, Madrid, Espanha. Registro: Joaquín Cortés/ Ramón Lores. Cortesia: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.

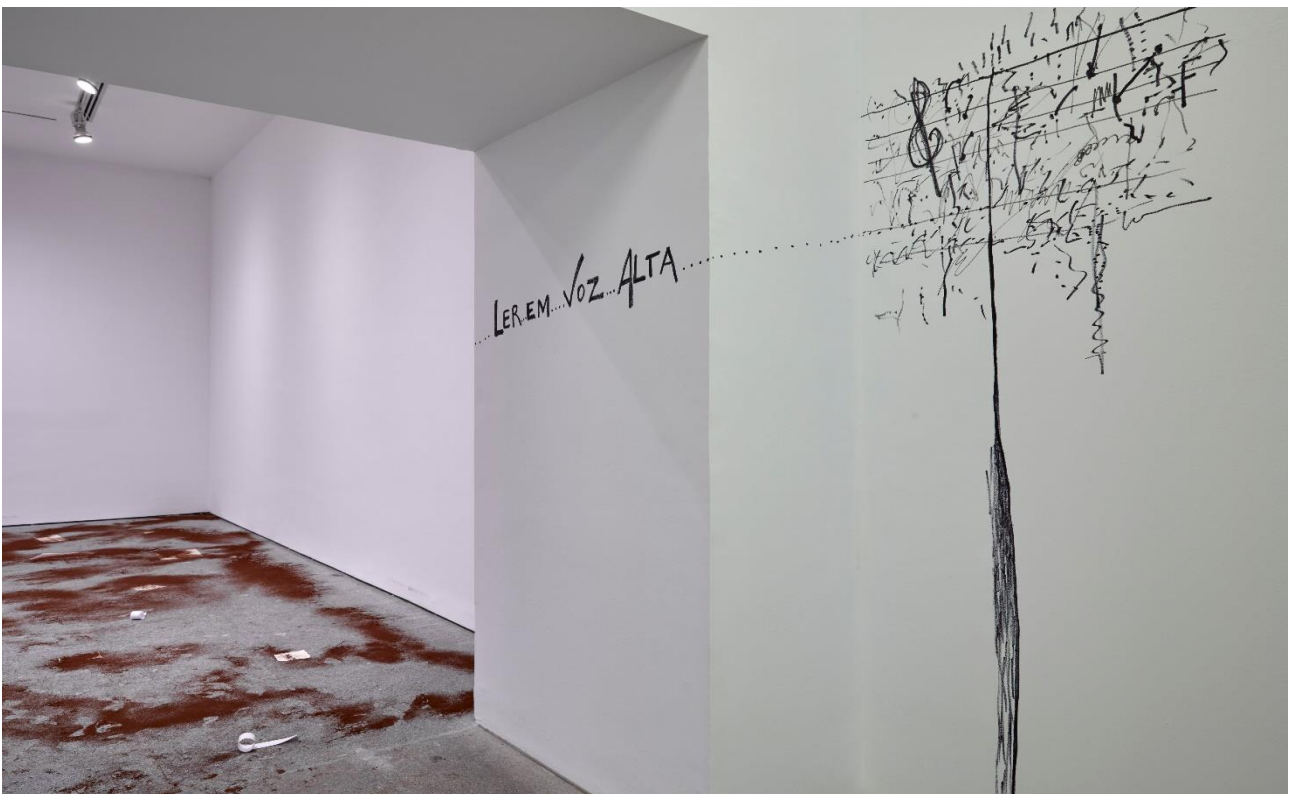


Fig. 43 - Exposição *Experiencias y Situaciones*, Artur Barrio, Museo Reina Sofia, Madrid, Espanha. Registro feito pela autora

Quando Artur Barrio rabisca as paredes de um dos museus mais importantes do mundo, ele está tentando inviabilizar que todas as imagens de arquivos sejam validadas por uma instituição potente, mesmo que produzidas e autorizadas por ele, tentando impedir também que essas imagens percorram o tempo e que suas memórias sobrevivam após a morte da obra, brigando assim com a tradição da arqueologia. Mesmo diante de sua intervenção ácida contra o próprio sistema em que atua, cria uma nova imagem dessa obra. Enquanto abre janelas em camadas pelo museu, contesta esses mesmos registros e toda a teia de significação a partir desses. O artista não consegue ficar indiferente, ele necessita da prova de sua negação e efemeridade. O registro é realizado para que a imagem carregue consigo a memória daquela obra. Há, nas entranhas da contestação, a necessidade de a obra não ser esquecida e, se há o desejo de ser lembrado, não há a possibilidade de essas imagens não serem incorporadas à arte contemporânea. Assim, é impossível impedir que essas imagens dialoguem com outras imagens ou mesmo com imagens de outros artistas. A memória e a história dessas obras deixam de pertencer ao controle do artista ou mesmo à própria obra. Essas são passíveis de serem escavadas e adentrarem todas as camadas que foram, ou não, capturadas pela fotografia ou vídeo. É saber que existe a possibilidade de adentrar o visível e o invisível, ou até mesmo de camadas que ainda vão ser criadas. Essas imagens querem ser criadoras. É possível que imagens conversem entre si e configurem outras imagens. Há infinitas possibilidades nessas coleções criadas por artistas contemporâneos, que não cessam e nem se esgotam. Essas coleções nos convidam a explorar o passado, no presente, desejando um futuro, em um movimento que não cansa de se reconfigurar.

3.2 OLHAR, APESAR DE TUDO

O registro de uma obra é uma imagem criadora, composta por uma varredura de tempos anacrônicos dos quais não conhecemos nem as origens nem os destinos. O que se sabe concretamente é que essa imagem corresponde à memória de uma memória - memória essa em latência, que foi enclausurada em dispositivos, mas possui um movimento. A imagem-registro, quando se põe diante dos nossos olhos, disponibiliza o acesso a suas memórias e a tudo que pode vir à tona nesse processo. O movimento do trabalho da memória assemelha-se ao movimento de fluxos e refluxos do mar: quando as ondas se aproximam do litoral, elas se dobram e se quebram, como os fragmentos de imagem. Isso diz respeito à questão fenomenológica da memória de uma obra como um processo, e o espectador como um escavador: um escavador de camadas da memória.

Mnemosyne é a deusa da memória, era aquela que preservada do esquecimento. Utilizando dessa mitologia, Aby Warburg tinha o propósito de criar um quebra-cabeça sempre em construção de memórias, composto por formas, movimentos e gestos expressivos. “Esse movimento é saltos, cortes, montagens, colocação em relações dilacerantes. Repetições e diferenças: momentos em que o trabalho da memória toma corpo”¹⁴⁴. A partir do pensamento de Georges Didi-Huberman sobre *Atlas Mnemosyne*, segundo o qual esse seria “uma forma visual, operatória de uma memória inquieta, que não cessa de sobreviver e de reatualizar a nossa história”¹⁴⁵, entende-se a circulação dos documentos dentro da visibilidade expositiva dos espaços de arte como imagens que permitem novas relações. Esse modelo visual consente correspondências de uma história registrada, que não cessa de se reconfigurar. Toda essa lógica acontece em uma concepção de *porvir*, concebido pela volta do *mesmo*. É o que Didi-Huberman associa a uma história de fantasmas, com aparições, desaparecimentos e retornos. O tempo das imagens pertence a esses retornos; abre e desdobra a história e a encontra através de fragmentos gerados pelo ato de registrar. Desse modo, podemos traçar um paralelo com os quebra-cabeças formados por artistas e por Artur Barrio: nas lacunas criadas pelas imagens, os vestígios da história daquelas obras são espelhados, como fantasmas que formulam retornos de memórias.

“Não podemos falar do contato entre a imagem e o real sem falar de uma espécie de incêndio. Portanto, não podemos falar de imagem sem falar de cinzas”.¹⁴⁶ O ato de registrar é resistência não só pelos elementos que aparecem na imagem, mas também pelos elementos que lá não estão e atuam na invisibilidade. As cinzas seriam tudo que encaramos como rastro, um fragmento e uma lacuna, entendendo como a presença de algo está ausente e isto é, então, um efeito presente de uma causa ausente. A ação na inscrição de *situação* em imagem está intrínseca a uma ausência, já que essa imagem não é capaz de dar conta de todo o real. “Sabemos que cada memória está sempre ameaçada pelo esquecimento, cada tesouro ameaçado pela pilhagem, cada tumba ameaçada pela profanação.”¹⁴⁷ É na imagem de registro “que vemos no presente, o que sobreviveu, com o que sabemos ter desaparecido”¹⁴⁸. O fenômeno do esquecimento é, por sua vez, uma ameaça. É contra essa ameaça que a imagem trabalha a memória; tudo que é registrado em imagem pode até ser esquecido, mas é possível que sempre seja lembrado ou reconhecido; por isso, a imagem arde em cinzas em seu contato com o real. Essa relação paradoxal muito se assemelha ao pensamento de Artur Barrio diante do sacrifício de sua obra e da criação de sobrevivências da obra em registro em detrimento de uma

¹⁴⁴ MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p.19.

¹⁴⁵ DIDI-HUBERMAN, 2018. p.302

¹⁴⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. *In: PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*. p. 206-219, 30 nov. 2012.

¹⁴⁷ Ibid

¹⁴⁸ Ibid, p.49

construção de memória a partir da vivência. A analogia das cinzas transparece a vertente de que cada memória está sempre ameaçada pelo esquecimento, por isso a tentativa de fazer uma arqueologia através de traços dos vestígios sobreviventes, heterogêneos e anacrônicos para construção de memória.

O índice histórico das imagens diz, pois, não apenas que elas pertencem a uma época, mas, sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época. E atingir essa “legibilidade” constitui um determinado ponto crítico específico do movimento em seu interior. Todo presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas. Cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade. Nele, a verdade está carregada de tempo até o ponto de explodir.¹⁴⁹

As memórias de arquivo de uma obra são sempre questões postas diante da nossa história. A arte da memória não se reduz ao inventário dos objetos trazidos à luz, são objetos claramente visíveis em imagens, porém, para ver, é preciso escavar. Segundo Walter Benjamin, “a linguagem fez-nos perceber, de forma inconfundível, como a memória não é um instrumento, mas um meio para a exploração do passado”¹⁵⁰. A imagem é um ato posto diante de nós, não é a obra, nem sua representação. Os eventos, as performances, as ações efêmeras são processos que multiplicam os modos de se dar a ver como visibilidades e fazem da imagem de registro uma experiência do ver. Essa imagem, que duplica o processo, é uma testemunha que pode se deslocar, ressignificando sua própria origem. Registros mecânicos acumulam-se e desdobram a visibilidade e a temporalidade da obra e condensam as diferentes figuras do trabalho efêmero. As imagens de registro são, então, modos como uma obra se desdobra, desloca-se e produz condensações de figuras e significações do real. É um movimento. Essa imagem quer ser criadora, quer tornar visível no presente algo do passado através da evidência da perda. Ela vive na troca do eterno diálogo entre passado, presente e futuro, porém sua origem jamais pode ser acessada por completo. Não tenta repetir o que já foi dito, busca apenas uma reescrita dos fatos. O progresso contínuo do passado não é um corte, mas uma continuidade, já que o passado dura e sobrevive ao presente que ele foi, como vimos paulatinamente. Ela é uma sobrevivência. Pensando etimologicamente nessa última palavra, “sobrevivência”: “sobre a vivência, por cima de;¹⁵¹” denota e mostra a posição ou a localização daquilo que se encontra acima de uma vivência. Demonstra o que vai de encontro a viver depois da morte de outrem, escapar ou durar. O escapar, no entanto, é a imagem que abriga a supervivência daqueles em fragmentos de memória que atravessam o meio histórico e se nutrem de um tempo anacrônico. Esse pensamento é extremamente importante para o entendimento de que a realidade é uma construção traumática.

¹⁴⁹ BENJAMIN, 2006. p.504

¹⁵⁰ BENJAMIN, 2013. p.101

¹⁵¹ Dicionário de Oxford

Experimentamos essa realidade, mas nunca conhecemos, compreendemos ou absorvemos bem, pois há ali uma perda irreparável. Isso porque a imagem possibilita surgir um espaço irreal, mediante à amabilidade da obra que se manifesta por múltiplas operações de construção do real: experiência, registro, imagens em série e montagens. A multiplicidade do sujeito, espaço e tempo permitem um deslocamento material e transformações de significações. Assim, a potência da imagem permite que as coisas e os tempos sejam colocados em contato e nos autoriza a construir um real através da memória. Não há nenhum mecanismo que transforme a realidade em imagem, o que há são cenas de desentendimento suscetíveis, em qualquer lugar, em qualquer momento. Desse modo, as memórias de arquivos de uma obra são sempre questões expostas diante da nossa história.

Artur Barrio, em toda sua produção, utiliza a memória do registro, que está sempre em fuga, decompondo-se, acabando-se, como uma história de fantasmas, o que remete à *Situação T/T1*, que tem seus registros expostos desde o ano de sua criação até os dias hoje. Além de ser um grande marco do criticismo ao objeto de arte, sendo de grande importância para a renovação da arte brasileira naquele contexto, o artista também acompanhou, em certa medida, as vanguardas internacionais. Utilizou-se também da efemeridade para abrigar uma questão da memória histórica do Brasil naquele momento; e, no caso da obra em questão, para delatar o momento de repressão na história brasileira. Foi nesse período que o artista começou sua produção, um pouco depois dos militares no poder fecharem o Congresso, contudo essa atmosfera de tensão não era um caso particular brasileiro, como pontuou o curador de *Information*, Kynaston McShine:

O material apresentado pelos artistas é consideravelmente variado e também espirituoso, se não rebelde — o que não é muito surpreendente, considerando as crises sociais, políticas e econômicas gerais que são fenômenos quase universais de 1970. Se você é um artista no Brasil, conhece pelo menos um amigo que está sendo torturado; se você é argentino, provavelmente teve um vizinho preso por ter cabelos compridos ou por não estar "vestido" adequadamente; e se você mora nos Estados Unidos, pode ter medo de levar um tiro, seja nas universidades, na sua cama ou mais formalmente na Indochina. Pode parecer inapropriado, se não absurdo, levantar-se de manhã, entrar em uma sala e aplicar pinceladas de tinta de um pequeno tubo em um quadrado de tela. O que você, como jovem artista, faz com que pareça relevante e significativo?¹⁵²

Além de evidenciar o posicionamento estético dos artista em relação ao uso dos dispositivos de registro; a exposição também busca evidenciar a importância dessa documentação e da interseção de diálogos entre os artista para o contexto histórico. Ou seja, a documentação da obra surge também da turbulência social e política de um tempo.

Largando seus objetos trouxas, já em si mesmos formalmente violentos, no curso marginal e tortuoso de um esgoto urbano, o artista simulou, no plano estrutural, o destino no auge da

¹⁵² Mcshine, Kynaston, em *Information*, 1970, MoMA, New York (catálogo).

repressão dos muitos sujeitos desaparecidos e convocou no imaginário coletivo os sinais da violência policial. Mais do que isso, ele criou um fato social, um acontecimento político que deu, ao final das contas, inusitada visibilidade prática naturalmente invisível do terror.¹⁵³

A *Situação T/TI* foi instrumento para o que Frederico Moraes chamou de “guerrilha artística”¹⁵⁴, utilizada por “uma geração que comeu o pão que o diabo amassou”¹⁵⁵, da qual Artur Barrio fazia parte. Essas expressões explicam as táticas usadas no campo da arte brasileira, tanto no campo político quanto no campo estético, ressignificando espaços e funções por meio de uma poética pautada nas metáforas. Foi diante desse contexto de guerrilha e sob o pulsar transgressor que, sob curadoria do próprio Frederico de Moraes, Artur Barrio deu vida às icônicas *Trouxas Ensanguentadas*. Alguns meses depois, essas imagens foram delatar os horrores da ditadura vivida nas paredes do MoMa, em Nova York, e 48 anos depois, nas paredes do Museu Reina Sofia, em Madrid. Isso demonstra que essas imagens ainda contam a história dos tempos da repressão. Como já vimos, a *situação* possuía três etapas: a preparação, que muito se assemelha a um ritual, e o abandono das trouxas, que aconteceu em duas etapas, porém, só a partir da segunda, o público teria acesso a ela. Na segunda parte, talvez a mais provocativa, as obras foram jogadas em um rio/esgoto do parque, como corpos anônimos descartados, boiando e chamando a atenção do público considerável. A aparência ensanguentada, putrefata, com resíduos orgânicos, em um primeiro momento, remeteu instantaneamente à aflição que pairava sobre o país. Não à toa, as trouxas causaram indignação nos espectadores e sofreram intervenção da polícia e do corpo de bombeiros (Fig. 43). De fato, elas aparentavam corpos calados pela Ditadura Militar. A metáfora trabalhada do seu material no desenrolar pelo esgoto e os sussurros emitidos sobre o Esquadrão da Morte¹⁵⁶ denunciavam o tom terrível e incongruente do período, colocando em evidência aquilo que deveria estar escondido. Diante de tamanho impacto causado pelas *Trouxas Ensanguentadas*, as imagens-registro da *Situação T/TI* viraram um símbolo que nos remete a uma resistência perante o regime ditatorial brasileiro, não só naquele momento do pulsar transgressão da década de 1970 no Brasil, como também nos dias atuais. Junto à memória da obra, carregou vestígios da memória histórica, colocando em xeque essa questão temporal através da metáfora da efemeridade e da crítica ao tradicionalismo discutido pela arte brasileira na década de 1970.

¹⁵³ FREITAS, Artur. **Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013. p. 88

¹⁵⁴ MORAIS, Frederico. Contra a arte afluyente: o corpo é motor da obra. In: **Revista de Cultura Vozes**. Petrópolis, v. 35, ano 64, 1970a, p.45-59. p.49

¹⁵⁵ MORAIS, Frederico. **Depoimento de uma geração**. Rio de Janeiro: Galeria de Arte do Banerj, 1986 s.p.

¹⁵⁶ O Esquadrão da Morte foi uma organização paramilitar surgida no final dos anos 1960 cujo objetivo era perseguir e matar pessoas tidas como perigosas para o governo militar.



Fig. 44 - Situação T/T1, Artur Barrio, 1970. Registro: César Carneiro. Arquivo Barrio.

A carne mutilada, em estado de putrefação, fundida com ossos que rasgavam o pano que a embrulhava, como um corpo que poderia ser qualquer corpo, qualquer resistência. A denúncia estava instaurada e ela não dependia da vontade do artista, mas sim da catarse dos espectadores, do imaginário coletivo diante da diluição das *trouxas* pelo líquido, pelo esgoto e pelo anônimo. As *Trouxas Ensanguentadas* deram vida às suposições da população e aos receios de uma política que calava, gerava medo e criava reféns do autoritarismo. Desse modo, a ação pessoal do artista passou a interferir na vida social, fazendo um reconhecimento dessa violência através das *Trouxas Ensanguentadas*, que acaba sendo assimilada na sociedade, recolocando, assim, por completo, toda a forma de uma sociedade sentir, perceber, imaginar, ver, observar. A obra de Barrio foi resultado de uma violência reativa, que transgrediu a censura e proporcionou a manifestação mais preocupante para o dominador: produziu memórias, fazendo com que o ser acuado passasse a refletir e a elaborar a violência sofrida, suscitando, desse modo, um ponto de vista simbólico capaz de modificar o comportamento coletivo através de questionamentos. Assim, o artista realiza os registros em fotografia e vídeo a fim de recriar o contato com aquilo que foi perdido em sua transformação. Fora do seu controle, essas imagens acabaram por virar um símbolo do período dentro da arte brasileira e continuam a produzir memória.

Essa recriação do artista atravessa a longa história das tentativas práticas para dar forma ao paradoxo que a constitui. Isto é, essa história por trás da imagem é sempre anacrônica e a “contrapelo”, como vimos. O que está exposto para ser visto torna-se inelutável quando uma perda a suporta. Ver, nesse caso, é sentir algo que nos escapa: ver é perder. “O que vemos, então, só vive em nossos olhos, pelo que nos olha”¹⁵⁷ - algo inelutável dentro da experiência do olhar, porém há também uma cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha. Dessa forma, ver alguma coisa, uma obra, uma imagem, válida a maneira como isso olha pra mim, a maneira como essa organização simbólica, mas também figurativa, caminha na direção do olhar. No caso dos registros da *Situação T/TI*, abrimos os olhos para experimentar o que não veremos mais, ou melhor, para experimentar o que não mais veremos enquanto experimentando uma obra visual da perda. Essa perda se dá não só pela destruição da obra, mas também pelos elementos externos que inevitavelmente mudam, como o tempo, e te olham de volta. É desse modo que, assim como Georges Didi-Huberman, quando nos debruçamos sobre a questão de ver uma *obra da perda*, um registro exposto por Artur Barrio, não se pretende conferir ao objeto imagético propriedades antropomórficas, mas sim gerar uma reflexão para a raiz instintiva do ato de ver. O olhar confronta a imagem e realça a

¹⁵⁷ DIDI-HUBERMAN, *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010. p. 29

impossibilidade de um olhar puro, sem sujeito — o que tanto apela Artur Barrio. Se essa dissemelhança nos olha em outro tempo é porque aguça algo que gostaríamos de investigar, e por isso esse caráter é de natureza antropológica e confronta a semelhança e a ausência entre imagem e obra; também pelo próprio encadeamento da passagem e do deslocamento, que perpetua de imagens em imagens registros. Assim, as imagens expostas não são apenas vestígios do passado, como peças empoeiradas e esquecidas, são imagens ativas no passado da memória e no presente da novidade. Elas se constituem a partir de uma interpretação crítica não só do passado, mas também do próprio presente.

As imagens da *Situação T/T1* são atos postos diante de nós, que recusam a cisão do visível, mas, ao mesmo tempo, lembram-nos de que ver essas imagens é também perder. Ver essas imagens é ver uma ditadura que não mais existe. É na presença da perda dessa história que somos intimados a evocar e a buscar na imagem aquilo que um dia foi símbolo, já que a destruição dos seres ali presentes não significa que eles foram para outro lugar. A imagem-registro, que é um fenômeno na medida em que torna sensível um *processo* de aportes variados no presente, implica relações intersubjetivas. O ato de exhibir é o mesmo que colocar em evidência, deixar descoberto para deparar-se com uma imagem. Esse processo de visibilidade não é exclusivo das instituições artísticas, mas são um forte exemplo da promoção de legibilidade dos registros enquanto obra, apostando que esses podem ser compreendidos como um momento essencial da imagem, e não como uma mera explicação da obra. Isso que dizer que a exposição, em seu sentido literal, coloca algo em evidência, não reduz, e sim procede algo dela mesma. Olhamos uma imagem de algo perdido; essa perda habita momentaneamente esse espaço, mas essa não se legitima enquanto obra só pelo espaço ou pelos suportes. A legitimação acontece no olhar do espectador. Isto é, a documentação de uma obra traz vestígios em suas imagens que, quando expostos, carregam a poética artística não no dispositivo escolhido, mas sim na experiência do olhar. Essa seria a última instância do ciclo dialético promovido pela imagem, que produz uma leitura crítica do presente; porém essa não é só uma fonte para retroceder à obra, como uma porta que acessasse o passado. Seria, na verdade, o movimento oposto. A experiência do olhar produz um choque de constantes movimentos que ativam o modo dialético em obra da imagem.

A imagem dialética é uma imagem que lampeja. É assim como uma imagem que lampeja no agora da cognoscibilidade, que deve ser captado o outrora. A salvação que se realiza deste modo — e somente deste modo — não pode se realizar senão naquilo que está irremediavelmente perdido no instante seguinte.¹⁵⁸

¹⁵⁸ BENJAMIN, 2006. p.515

O movimento de choque instiga a descoberta do tempo da imagem e do tempo na imagem, acessando inevitavelmente a memória daquela obra e aquelas *Trouxas*. Pode até haver uma dissolução dessa carga de memória, que pode até mesmo ser esquecida dentro do seu tempo histórico desencadeado, mas a imagem nunca se perderá. Ela sempre carregará a memória de um passado que a atualizará e a ritualizará novamente. O passado deixa suas pegadas e vestígios nas imagens e essas trabalham para que esses fragmentos sejam incansavelmente reconfigurados no presente. Não pode ser apagada, muito pelo contrário, pois ela não escapa da condição de errante, está sempre à procura de um destino sem fim, em uma peregrinação incansável. Assim, dentro do fragmento e das lacunas propostas do Georges Didi-Huberman, é possível acessar ou escrever memórias. Vale ressaltar que isso só se torna possível através da condição da imagem enquanto uma “*imagem dialética*”¹⁵⁹, conceito difundido por Walter Benjamin e utilizado por Georges Didi-Huberman para redobrar seu pensamento sobre imagens. Assim, a “*imagem dialética*” possui uma relação indissociável com a história e com a linguagem. É a partir desse encontro dialético de tempos heterogêneos e anacrônicos que a imagem é capaz de tornar visível ou legível o conteúdo histórico das coisas. A imagem dialética permite o surgimento do fenômeno originário da história. Assim, essas imagens são verdadeiros objetos da história não porque pertencem a uma época determinada, como já vimos anteriormente, mas porque elas tornam-se legíveis em um determinado momento da história. São imagens que se desapegam, libertam-se da tradição historiográfica para determinar o presente, em uma espécie de “explosão” do tempo. E isso possibilita que encontremos nas imagens o que está irremediavelmente perdido, já que elas são sobreviventes. Por isso, a experiência do olhar é o encontro dialético entre o passado, que se acumula e convoca a nossa história, e o presente, que irrompe a cada momento, com suas descobertas e mudanças, permitindo a escrita de novas memórias, gerando sempre um embate entre o antigo e a novidade.

A exposição dessas imagens nos obriga a debruçar sobre a questão da experiência do ver, mostrando que a imagem lança ao observador o desafio de questionar ela mesma. No entanto, essa dialética não é feita para resolver contradições, não há objetividade ou síntese. O olhar abre a imagem e essa abertura nos inquieta, pelo movimento que incessantemente transforma no olhar que ela impõe. “Abramos os olhos para experimentar o que não vemos, o que não mais veremos com toda evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda.”¹⁶⁰ A imagem-registro é um ato posto diante da nossa história; é uma interrogação que olha para nós mediante a abertura da imagem pelo olhar do espectador. Esse encontro entre o olhar da imagem e o olhar do espectador transpõe um presente que se choca com o passado e que, com isso, inquieta-nos, mesmo

¹⁵⁹ Ibid, p. 515

¹⁶⁰ DIDI-HUBERMAN, 2014. p.34

que, com o passar do tempo, esse choque possa transformar signos e espaços, deslocar os protagonistas de uma história narrada e o tempo no qual o acontecimento se desenrola. Se essa imagem nos inquieta é porque “o que vemos só vale (só vive) em nossos olhos pelo que nos olha”¹⁶¹, ou seja, aquilo que vemos nos olha, mas não pretende conferir propriedades antropomórficas, pretendendo discursar sobre a reflexão do ato de ver, que cerne a abordagem entre o objeto e o sujeito. Essa proposta de Georges Didi-Huberman confronta-se com a impossibilidade da existência de um olho puro, um olho sem sujeito. Se essa dissemelhança nos olha é porque ela agita algo que gostaríamos de chamar, confrontando a semelhança encontrada com a ausência daquilo que foi perdido.

A imaginação daquele que vê se apoia sobre os documentos do observador, mas ela se autoriza também a tomar todo esse material histórico a contrapelo, desorganizando, alegremente ou cruelmente, aquilo que sugerira as evidências causais da superfície. É preciso imagens para fazer arte e para produzir a história, o saber, sobretudo na época da fotografia e do cinema. Mas é preciso também imaginação para repensar a arte e, logo, para repensar a história.¹⁶²

A existência dessas imagens traz para a visibilidade pessoas e situações que não existem mais e afirma a resistência daquilo que aconteceu no passado. Mais do que isso, traz o peso do símbolo de um período. O ato de resistência é diretamente proporcional ao ato de registrar e sustentar fragmentos de algo que aconteceu num tempo futuro. O nascer dessa resistência é, também, um testemunho, mesmo que haja — e há — distorções nesse registro. Essas distorções surgem através da relação entre o que ou quem está sendo retratado, o dispositivo utilizado e quem está olhando, sempre fragmentárias e lacunares, passíveis de manipulação tanto pelo visível como pelo invisível. O testemunho de uma luta contra a perda de uma memória, contra uma ausência, vai explicitar que nessa falta da verdade encontraremos instantes de verdade. Esses rastros e fragmentos de suas situações são transportadas para terceiros e, nessa transição, o espectador “para saber” precisa imaginar¹⁶³, ou seja, o processamento de imagem necessariamente e fenomenologicamente passa pela imaginação, tornando, assim, impossível que o artista anule seus valores e suas poéticas. Essa lacuna é, ainda, reafirmada pela efemeridade das obras em seus deterioramentos, a partir de materiais precários. Quando a obra deixa de existir, ela abre um espaço para outras interpretações a partir do registro de seu fim, existindo de maneira distorcida e incompleta nesse mesmo registro, que adentra um outro plano sensorial. Importante ressaltar que essa expansão para um outro plano também traz à tona a sua própria morte.

¹⁶¹ Ibid, p.29

¹⁶² Ibid, p.7

¹⁶³ HUBERMAN, 2012. p.15

“O imaginável como experiência não poderia ser o inimaginável como dogma.”¹⁶⁴ Essa afirmação de Didi-Huberman parece de suma importância para o debate. O filósofo não nega o “inimaginável” e o “irrepresentável” na ordem da experiência como aporia do testemunho encarnado na situação da quem a viveu. O que ele parece negar é o “irrepresentável” e o “inimaginável” como norma, dogma e imperativo. Esse caso muito se assemelha ao controle de Artur Barrio, que, com a negação de seus registros, também nega tudo que os envolve e, principalmente, apresenta uma tentativa de inviabilizar a dialética de suas imagens, bem como a memória e a história inscritas nelas. Porém, mesmo com toda a impossibilidade de alcançar aquela *situação* apresentada pelo artista e todo o contexto que faz parte dela, é preciso imaginar, apesar de tudo. É o elemento fundamental para enfrentar as crises e aporias do testemunho. Pela imaginação é possível que um momento perdido sobreviva e perpetue-se através do olhar. É a partir de um quinhão de imaginação que se inscreve a história e se *sobrevive*. Essa imaginação não é remetida a uma fantasia. A imaginação, na verdade, mostra que o lugar da cultura é também um lugar de conflito e de disputa, mal-estar e dissenso, que testemunha barbáries, onde processos históricos ganham forma e visibilidade. A *situação* do artista deu vida às suposições da população e aos receios de uma política que calava, gerava medo e criava reféns do autoritarismo; fez com que a ação pessoal do artista interferisse na vida social de um determinado nicho. A denúncia estava instaurada e ela não dependia da vontade do artista, mas sim da catarse dos espectadores, do imaginário coletivo diante da diluição das *Trouxas Ensanguentadas*, pelo líquido, pelo esgoto e pelo anônimo. A violência estava sendo assimilada na sociedade, recolocando, assim, por completo, toda a forma de uma sociedade sentir, perceber, imaginar, ver, observar. Artur Barrio fez um reconhecimento dessa violência através dessa *situação* criada por ele em um momento histórico importante e definitivamente não seria possível reviver ou acessar aquela *situação*. Embora também esse momento não possa ser esquecido, e não foi, as imagens de registro ainda contam uma história. E mais do que isso, viraram um símbolo. Esse símbolo nos olha e nos autoriza a imaginar, apesar de tudo. Assim, através do olhar que atravessa os registros e adentra suas camadas, é possível manter viva uma história, criar novas e de alguma forma sentir o gosto daquela resistência.

Costumamos pensar que as imagens devem mostrar algo reconhecível, mas elas são mais do que isso. São gestos, atos de fala. As sombras e a falta de foco dessas fotos mostram a urgência e o perigo com que foram. Eliminar isso com pretexto de que prejudicam a visibilidade é errado. Essa fotos são testemunhos, e é desonesto cortar a fala de uma testemunha. Temos que escutar também seus silêncios.¹⁶⁵

¹⁶⁴ HUBERMAN, 2011. p. 69

¹⁶⁵ Diz Didi-Huberman em uma entrevista a um jornalista brasileiro. Ver: DIDI-HUBERMAN, Georges. Georges fala sobre as imagens e memórias do Holocausto. In: **O Globo**, 29 de março de 2003. Entrevista concedida a Guilherme Freitas. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/georges-didi-huberman-fala-sobre-imagens-memorias-do-holocausto-489909.html>

O registro é a evidência de um levante¹⁶⁶. É resistência de um passado, um ato, não só um mero registro. É um gesto sem fim que deseja e tem urgência de se fazer visível. Essas imagens não são objetos, são fragmentos transcritos em fotografias de algo maior e que nunca é uma coisa só. É muito mais o que ela faz diante da posteridade, e não o que representa. A imagem-registro é o que se quer fazer dela, isto é, é um ato posto diante de nós que, ao mesmo tempo em que elabora uma disjunção com a obra, é formado pela vontade de tornar visível uma informação perdida ou deslocada dentro do mesmo processo artístico para um tempo futuro. Assim, suas imagens podem sempre relocar e reinterpretar o debate sobre a ação de resistência, reconhecendo a evidência da perda que envolve a memória da obra em desejo de retomada. Há, nessa retomada, um claro embate entre tempos heterogêneos, em que essa situação não para de reconfigurar. Por mais que tente, Barrio não consegue controlar a arqueologia crítica dos modelos do tempo, dos valores do uso do tempo na disciplina histórica que elegeu as imagens como objetos de estudo. É por que isso pertencem à ordem das coisas vivas; são fenômenos ou “aparições”. É um fenômeno na medida em que torna sensível todo um “processo” que combina aportes variados. No entanto, a imagem não é uma abstração, mas, na verdade, uma eclosão de significações e por isso nunca será única e definitiva. É criadora, em meio a uma varredura de tempos anacrônicos porque alimenta uma relação privilegiada entre o que mostra, o que dá a pensar e o que recusa a revelar. Toda imagem nos oferece algo para pensar, um pedaço do real e uma faísca do imaginário. Assim, toda imagem é uma memória de memórias, em meio a um campo de registro e arquivos, que se deslocam e “sobrevivem” — como vimos com Warburg — e é passível de renascer sobre outras formas em outros tempos, em tempos futuros. Assim, é em uma fenomenologia da memória, da presença da imagem, que parece consistir na presença do passado. Esse passado do artista adentra o presente do espectador, agenciando a criação de uma nova memória sobre aquela ação.

A imagem-registro nos convoca a olhar nossa história no passado, presente e futuro. Não importa se esse olhar viveu ou não a obra, viveu ou não aquela história, naquele dado momento da linha do tempo tradicional. É possível que os registros de uma obra se transformem em memórias, reconhecendo experiências ou simplesmente imaginando a partir das lacunas entre imagem e obra, formando camadas complexas e profundas. Imagens são memórias e nunca serão únicas e definitivas, são buscas por novas experiências em um eterno movimento dialético com os fiapos que ardem em seu contato com o real, em um trabalho sempre criador travado em um embate entre o tempo da imagem e o tempo de quem a olha. É desse modo que a situação das imagens-registro são memórias

¹⁶⁶ DIDI-HUBERMAN, 2016, p.17

de arquivo que fazem sobreviver a resistência do visível e invisível. A imagem-registro é um levante, pois produz uma memória em latência, que sempre pode ser reaberta por tais lacunas e pela experiência do olhar que adentra as camadas da imagem e escava sua história. Não com uma pretensão vinculada à memória de ser fiel ao passado, mas com um desejo de algo futuro; por isso olhar imagens é ousar imaginar, apesar de tudo, tanto de suas montagens, desmontagens e necessárias remontagens, e tomar com elas posição. As imagens de registro da *Situação T/TI* nos convocam a olhar a nossa própria história e nos permitem imaginar o inimaginável, e são nessas evidências de sua perda onde também escrevemos nossa história.

3.3 UMA TOMADA DE POSIÇÃO

Toda imagem nos oferece algo para pensar, um pedaço do real e uma faísca do imaginário. Ao nos olhar, ela nos obriga a ver em um movimento dialético. É o lugar de um processo vivo, pois faz parte de um sistema de pensamento. Leva consigo algo de uma situação passada, o pensamento daquele que a produziu e o pensamento de todos aqueles que puderam incorporar, de alguma forma, esses pensamentos. Um pensamento capaz renascer em outras formas, em outros tempos. As imagens são compostas de passado, presente, futuro e oferecem revelações, memórias, desejos e conflitos. Toda imagem é um processo que, oriundo do passado, leva consigo um desejo de um provável futuro. O arquivo de uma obra não é o que protege o acontecimento do enunciado e o conserva para memórias futuras. São, por isso, janelas em um futuro para acessar a memória de uma obra e de tudo que pode a ela e com ela se conectar. Toda imagem é uma forma pensante, com um tracejar que se inicia no suporte que a moldou, no artista que a constituiu, emergindo na história de um determinado assunto para viver enquanto imagem na troca com espectadores.

Meu trabalho está ligado a uma situação subjetiva/objetiva -:-mente/corpo.-, considero esta relação uma coisa só, pois é ela que inicia o processo energético que irá deflagrar situações psicorgânicas de envolvimento do espectador, levando-o a uma maior participação em relação à proposta apresentada, seja em seus aspectos táteis, olfativos, gustativos, visuais, auditivos, seja em suas implicações de prazer ou repulsa. Chego mesmo a encarar as implicações psicoemocionais orgânicas, tais como vômito, diarreia, etc como participantes, isto é, diante de fatores deflagradores (provocadores) que agem em função do inesperado, fragmentando o cotidiano.

No meu trabalho, a função do processo criativo não se prende mais a uma situação interna, ou seja: o ateliê (ou oficina), como início e fim do processo de criação. A ideia pode germinar em qualquer local, no banheiro inclusive, considerado, portanto, como local de trabalho.

Faço uso de materiais precários (situações de perecibilidade inclusive) em função de uma consciência minha, individual e, ao mesmo tempo, como resultado de uma visão da realidade coletiva -:- sócio - econômica: acho importantíssimo o uso desses materiais, já que seu poder de contestação é muito forte e real.

Em meu trabalho, encaro o registro através do filme ou foto etc simplesmente como o processo informativo de uma ideia -. Reneguei as categorias em arte em função de uma maior

abertura e consequente possibilidade de ação –inclusive a denominação obra de arte: envolta em pompa bastante duvidosa. Refiro-me ao que faço, apenas como trabalhos. A cidade, substituindo o papel, tela etc, da mesma forma o país ou o continente: política ou geograficamente: - ou o próprio planeta em relação ao cosmos.
1970

Sobre os espectadores, Artur Barrio tem um posicionamento firme. Para ele, é impossível equivaler quem olha a obra e quem olha as imagens de registro. É impossível imprimir os sentidos táteis em resposta, por exemplo, ao cheiro ou à combinação do material precário utilizado e o lugar de atuação. De fato, por esse lado, é quase impossível uma comparação. O espectador que vivenciou uma experiência ou uma situação não possui as mesmas condições que o espectador de uma imagem-registro. Não há aqui, entretanto, uma tentativa de hierarquização, apenas um grifo sobre as diferentes relações despertadas nos diferentes casos, bem como frisa o artista. Seu trabalho, como relata nesse manifesto, é sempre pautado na subjetividade, em uma conexão psíquica entre corpo e mente. Por mais que as situações sejam existencialmente diferentes, em qualquer caso, quem olha é passível de interpretações, o que funciona como uma ideia ampla, interna ao artista, e outra externa a ele. Assim, o olhar de quem se depara com uma imagem-registro não é esvaziada, como alega o artista, pois até o vazio é passível de camadas sensíveis. Essa é uma tarefa de exploração das pressuposições, tanto do saber historiográfico afetivo quanto do discurso crítico anterior. Isso faz com que se estruture a forma do ser em escala individual e diz respeito à sua condição histórica intransportável. Os espectadores são capazes de discernir “lá onde ela queima”¹⁶⁷ (a imagem) e “onde a cinza não esfriou”¹⁶⁸. Esse corpo que indaga essa imagem se comporta como um antropólogo e, pelo adentrar das diversas camadas e dos vestígios deixados pelas cinzas, encontra na sobrevivência uma experiência viva para o próprio corpo. Nesse sentido, o espectador, com tudo aquilo que deu origem àquela imagem, adentra essas camadas sensíveis, como também adentra o que seaglutina a elas e as suas próprias vivências e histórias. É preciso validar, nesse sentido, todo o consciente e inconsciente que faz parte desse espectador. Essa condição é oriunda de uma situação na qual cada um se encontra implicado e também por uma condicionalidade diante da possibilidade de ordem ontológica inerente a todos. Essa dinâmica do espectador é também um lugar onde a imagem e a obra encontram abrigo para sobreviver. Fazemos história porque somos históricos.

O pensamento warburgiano sacode a história da arte na medida em que o movimento que nela abre é construído de coisas que são *ao mesmo tempo* arqueológicas (fósseis, sobrevivências) e atuais (gesto, experiências).¹⁶⁹

¹⁶⁷ DIDI-HUBERMAN, 2018. p.47

¹⁶⁸ Ibid, p.47

¹⁶⁹ MICHAUD, 2013. p.19

É mediante essas infinitas possibilidades que Georges Didi-Huberman propõe que nos comportemos como um homem que escava para que possamos nos aproximar do nosso próprio passado. Na verdade, devemos revolver as imagens, regressar e olhar repetidamente. No entanto, Walter Benjamin adverte que “engana-se e priva-se do melhor quem se limita a fazer o inventário dos achados e não for capaz de assinalar, no terreno do presente, o lugar exato em que guarda as coisas do passado.”¹⁷⁰ Através do pensamento de Benjamin, é possível pensar as imagens expostas enquanto janelas, um recorte ou um deslocamento das obras, um mapa que promove uma aproximação com um evento passado. Essa janela, porém, não é um ponto fixo que conseguimos alcançar; essa janela se movimenta em um tempo anacrônico, em um vaivém entre passado, presente e futuro; um arquivo estático de documentos pertencente a um só tempo e que não consegue compreender o movimento que está vivo dentro de uma imagem de arquivo. Pensando nesse conceito do homem que escava, o filósofo, em seu livro *Cascas*, convida-nos a olhar do ponto de vista arqueológico, isto é, a “comparar o que vemos no presente, o que sobreviveu, com o que sabemos ter desaparecido.”¹⁷¹ O registro aprisiona, em imagem, coisas, lugares e pessoas que não estão mais ali, mas, apesar de todo esse vazio orquestrado pelo tempo, a imagem é testemunha de algo como também é um lugar de memória. A destruição de todos os elementos contidos na imagem não significa que eles foram pra outro lugar, ou que aquilo não aconteceu. “A casca não é uma mais verdadeira que o tronco”¹⁷², segundo o filósofo a casca, assim como a imagem, é uma “superfície de aparição dotada de vida”¹⁷³, que reage à dor fadada pela morte. Diante da vida de uma imagem, nunca poderemos dizer que não há nada para ver, devemos “olhar como arqueólogos”.

É necessário saber olhar como um arqueólogo. E é através de tal olhar – tal interrogação - sobre o que vemos que as coisas começam a olhar para nós de dentro de seus espaços enterrados e de seus tempos desaparecidos.¹⁷⁴

Olhamos a imagem e a imagem nos olha, isso é a sobrevivência da imagem. Muito já foi dito sobre a capacidade de o registro sobreviver como imagem, porém a consequência desse processo, inevitavelmente, abre um canal direto com quem olha. Assim, quando o olhar encontra a imagem há diversos tipos de troca entre os elementos que a compõe, e é preciso olhar como arqueólogos: cavar, escavar nossos próprios olhos, como o ato de retirar as cascas para chegar ao interior de algo. Contudo, não há um real interesse na origem nem no fim, mas sim no procedimento sem fim, encarando a memória da imagem como um processo e como uma construção. A experiência do olhar,

¹⁷⁰ Ibid, p.19

¹⁷¹ DIDI-HUBERMAN, 2017. p. 41

¹⁷² Ibid, p. 70

¹⁷³ Ibid, p.70

¹⁷⁴ DIDI-HUBERMAN, 2015. p.61

por sua vez, convoca-nos a olhar nossa história, passado, presente e futuro. Não importa se esse olhar viveu ou não a obra, viveu ou não aquela história naquele dado momento do tempo tradicional corrido. Cada vivência é válida na reflexão de quem olha. Assim, é possível que os registros de Artur Barrio se transformem em memórias, com histórias escritas neles, dentro e com eles, reconhecendo experiências ou simplesmente imaginando a partir das lacunas entre imagem e obra, formando camadas complexas e profundas. Imagens são memórias e nunca serão únicas e definitivas, buscam por novas experiências em um eterno movimento dialético com os fiapos do real. Um trabalho sempre criador que trava um embate entre o tempo da imagem e o tempo de quem a olha. Também desperta lembranças, que tecem ao mesmo tempo uma memória íntima e uma compartilhada. A memória compartilhada passa gradativamente a memória coletiva e as suas comemorações ligadas a lugares consagrados pela tradição, sendo essa uma experiência viva e um lugar de memória. A sobrevivência, diante do fenômeno do reconhecimento, disponibiliza e torna acessível reencontrar uma lembrança. O reconhecimento de uma imagem significa, então, não necessariamente sua plenitude, mas uma reprodução que induz à identificação com a coisa retratada em sua ausência. A percepção de quem olha é advinda desse reconhecimento, um ser esteve presente uma vez, ausentou-se e voltou. A experiência do reconhecimento remete a um estado de lembranças na impressão, cuja imagem teve de se construir ao mesmo tempo em que a afecção originária. Essa aparição e desaparecimento, também no campo da percepção, faz com que nosso corpo seja um elemento de ação, e não de representação. Essa dinâmica acredita na sobrevivência através do reconhecimento: aquilo que vimos, ouvimos, sentimos. Todas essas sensações não estão definitivamente perdidas, sobrevivem, pois podemos recordá-las e reconhecê-las. Isso transparece que não há imagem dialética sem uma exposição crítica da memória; não necessariamente como possuído da rememoração, mas como uma aproximação da relação das coisas que passaram a seu lugar. A rememoração, por sua vez, essa chegada ao interior de algo, permite a atividade arqueológica no atravessar das cascas das imagens, quando elas olham para nós.

A pergunta talvez não seja *onde* esse reconhecimento acontece, mas *como*. Buscar é esperar encontrar. Nesse caso, buscar no que se perdeu daquela obra, na sobrevivência em latência, na inconsistência e existência dos registros, que também permeiam o olhar. Esse devir da imagem de registro se difere da semântica da passagem. Entre a perda da obra, a aparição em imagem exposta e o visível que se faz em fragmentos, existe uma distância, sendo essa uma das prerrogativas do artista Artur Barrio: impor uma determinada distância. Nesse espaço entre a imagem que nos olha e nos toca, o poder da memória se apresenta, um predicado histórico e antropológico, como vimos anteriormente. Esse poder inverte os nossos desejos mais atuais. O sujeito que vê é dotado de movimento, ainda que o registro desloque, de alguma forma, a obra através de um tempo anacrônico.

Essa distância, porém, vai ser sempre dupla e virtual¹⁷⁵. Essa dualidade se compõe na forma do espaço e no tempo do olhar, que, por sua vez, é igual ao de um organismo vivo do olhar do sujeito. É somente a um tal sujeito que o espaço se revela na articulação de regiões de distâncias. A dupla distância também abriga características dicotômicas, ao mesmo tempo está próxima e afastada do espectador. A “única aparição de uma coisa longínqua, por mais próxima que ela possa estar”.¹⁷⁶ Essas existências são orientadas para o mundo por desejar o que não possui - o desejo por modificar no desejo futuro e a possibilidade de realocar essas imagens em um novo pensamento crítico. Essa é necessariamente uma questão do espaço e *profundidade*, pois além de expor a aparição de suas distâncias e o poder dessa sobre o nosso olhar, temporiza uma dialética em que essa distância podia ser deduzida de uma relação do desejo com a memória. Os elementos visuais relativos às imagens e à arte particular se transmitem em termos de sobrevivência. Isto é, o olhar do espectador reconvoca livremente um limiar interminável entre luto e desejo e entre memória e expectativa, sempre para um tempo futuro ainda inalcançável.

Para saber é preciso tomar posição. Gesto nada simples. Tomar posição é situar-se pelo menos duas vezes, em pelo menos duas frentes que toda posição comporta, de afrontar algo; diante disso, todavia, precisamos também contar com tudo aquilo de que nos afastamos, o fora de alcance que existe atrás de nós, que recusamos talvez, mas que, em grande parte, condiciona nosso próprio movimento, logo, nossa posição. Trata-se também de situar-se no tempo. Tomar posição é desejar, é exigir algo, é situar-se no passado, presente e futuro.¹⁷⁷

Em contrapartida, atuando na mesma medida e na mesma distância, a reflexão promovida pela imagem crítica se esforça por desfazer o que o reconhecimento faz saber reaprender: o passado no presente, a ausência na presença. Para trazer clareza, é preciso pensar, imaginar e transitar entre a oposição da ação vivida e a representação para ser entendida. A imaginação, como vimos, é um princípio que nada tem a ver com uma fantasia pessoal ou gratuita. É, na verdade, um conhecimento transversal que consiste em descobrir, escavar e por a potência intrínseca de montagem. As imagens se recusam a dizer o que pensam porque pensam diferente de quem as olha; isso acontece devido ao trabalho da memória que elas carregam. As produções de memória e esquecimentos não são atos passivos, denotam conflitos e tensões entre diferentes modos de conhecimentos. Escavar uma imagem, buscar saber para ver as coisas não mais como um signo, mas como um “sintoma”, posicionando-se no enorme campo subterrâneo de batalhas das imagens. Os indícios, sinais, surgem diante do espectador, nas imagens-registro em uma espécie de formação crítica do olhar enquanto as imagens nos olham. Sendo esse algo que aceita não agarrar, não querer possuir nem ser mestre. No mundo das imagens, sempre há no mínimo dois níveis que se contradizem um ao outro, um superficial

¹⁷⁵ DIDIHUBERMAN, 2014. p.161

¹⁷⁶ DIDI-HUBERMAN, 2014. p.147

¹⁷⁷ DIDI-HUBERMAN, 2017, p.16

e outro, ou outros, interiores. Assim, quando se escava, é possível alcançar uma outra dimensão. Nesse ato, as coisas podem se sublevar, algo novo e completamente diferente pode emergir. O olhar de quem busca acessa e produz memória, orienta e dinamiza o passado em destino, em um futuro, em desejo. A persistência da memória inerva nossas aspirações diante de algo que corresponda ao esperado mais atuais, mas que traceja um futuro. A ausência, a perda, presente nessas imagens movem tanto o desejo como o luto. Para saber, é preciso tomar posição diante do poder da memória do sujeito, da dialética do olhar, de tudo aquilo que está presente nas camadas das imagens e de todo o tempo e memória externa a elas. Para saber, é preciso conjugar todas essas variáveis e se posicionar diante de todos esses conflitos.

Contudo, tudo isso só existe sobre o fundo de uma temporalidade que nos precede, que nos engloba, chamando por nossa memória até em nossas tentativas de esquecimento, de ruptura, de novidade absoluta. Para saber, é preciso saber o que se quer; porém, é preciso, também, saber onde se situa nosso não saber, nosso medo latente, nossos desejos inconscientes. Para saber, é preciso, então, contar com duas 'resistência': a que afirma nossa vontade filosófica ou política de quebrar as barreiras da opinião (é a resistência que diz 'não' a isso, 'sim' àquilo) mas também a que afirma nossa propensão psíquica em erguer outras barreiras no acesso sempre perigoso ao sentido profundo de nosso desejo de saber (é a resistência que não saber mais muito bem em que ela consente nem a que quer renunciar).¹⁷⁸

A imagem é um lugar de questionamento, interroga-nos, inquieta-nos e olha para nós. Essa articulação faz com que tomemos uma posição. É inventar novas configurações dialéticas e ultrapassar essa condição alienante. Reagir ao mundo e criar um movimento a partir do seu próprio movimento dialético na capacidade de criar relações e ligações simbólicas. Porém, para o espectador tomar uma posição, ele precisa saber ver por meio da eficácia das imagens. Essa transborda fundamentalmente com a arte de memória, que é perenidade no desejo da imagem - a imagem que ser criadora e pede inquietude, tanto à imagem quanto ao espectador, para alimenta-se de desejos. A imagem e o espectador testemunham um conhecimento que vai além do visível, pois, na mesma medida em que os registros não cessam de desmontar e remontar as imagens e a maneira como se expõe, a imaginação do espectador está sempre passível de uma construção imprevisível e infinita.

Olhar radicalmente a obra significa pensá-la. Olhar uma imagem-registro pode ser uma ação emancipadora. A aparência de uma imagem é sedutora, por isso é necessário extrair o espectador dessa condição. Isso é tomar posição. É preciso jogar fora o medo, a submissão, imposta por essa imagem que nos olha e nos questiona, sendo essa a primeira condição da emancipação do espectador. Ele deve escavar para que tudo aquilo que também cabe à imagem possa ser acessado, todas as

¹⁷⁸ Ibid, p.16

camadas de processos, “trocar a posição de espectador passivo pela investigação”¹⁷⁹. Nesse sentido, o espectador precisa aceitar sua condição de ignorante, comparando o que descobre com aquilo que já sabe, não é um conjunto de saber, mas sim uma posição tomada. Precisa também saber se aproveitar da inquietude e dos questionamentos que as imagens nos colocam. Desse modo, a distância entre imagem e o olhar é também um “caminho que vai daquilo que ele já sabe àquilo que ainda ignora, mas que pode aprender como aprendeu o resto”¹⁸⁰. O espectador precisa sair da passividade para emancipar-se, transpondo o abismo que o separa da atividade. A imagem-registro possibilita essa emancipação, pois nos inquieta e nos questiona. A emancipação, porém, só pode ser consolidada pelo processo da experiência do olhar e com isso tomar uma posição é essencial. Para o filósofo Jacques Rancière, isso culminaria dizer que o “olhar é também uma ação”¹⁸¹ que “confirma ou transforma essa distribuição de posições”¹⁸². Essas posições são traçadas pelos espectadores, por meio dos sentidos, não só quando esses se deparam com imagens, mas também na medida em que os espectadores compõem suas próprias poéticas durante o processo de escavação.

Tudo é político, tudo é experiência, tudo é! Nada é arte, tudo é arte, o que é Arte? Talvez, para quem os leia ou os veja de uma maneira outra. Pergunto-me se nesse caso o espectador faz a obra (conceito pitagórico), já que os Registros encontram-se no Tempo e no Espaço ofertos à vontade do Espectador como espetáculo condicionado a sua manipulação intelectual.¹⁸³

Nesse processo, o artista não pretende instruir o espectador; o que ele quer consiste em produzir uma forma de consciência através das camadas sensíveis e de seus registros. Essa consciência não tem um caráter hierárquico e também não coloca o artista no lugar de mestre e o espectador no lugar de ignorante. Há uma busca por partilhar, pela imagem, uma ideia polêmica da realidade a fim de que essas competências artísticas presentes no registro. Essa imagem também é uma partilha do comum em seu sentido mais amplo, pra além de seu caráter de visualidade, de seu conteúdo, sobretudo em função de uma partilha de tempos e espaços, tornados comuns a partir de uma experiência sensível da imagem. Em outras palavras, é possível dizer que seu amplo sentido e sua especificidade estariam na dimensão da experiência sensível. Como vimos na tentativa de controle de Artur Barrio, seus registros ultrapassam seu domínio e seu roteiro, provando uma troca de lugares e poderes. Isso ocorre pelo pressuposto do espectador depositar nessa experiência do olhar, mesmo não intencionalmente, tudo o que já vira, fizera ou imaginara. Todas as vivências ligadas ao

¹⁷⁹ RANCIÈRE, 2010, p.11

¹⁸⁰ Ibid, p.19

¹⁸¹ Ibid, p.22

¹⁸² Ibid, p.22

¹⁸³ Resposta de Artur Barrio, via e-mail, para a Revista Arte&Ensaio ao ser perguntado sobre a deflagração de experiências dos seus registros, em setembro de 2008; com a participação de Ronald Duarte, Ivair Reinaldim, Viviane Matesco, Rodrigo Krul, Maria Luisa Tavora, Martha Werneck, Hélio Branco, Inês de Araújo, Alexandre Emerick e Thais Medeiros.

espectador podem ser (re)ligadas à imagem com a qual se depara. É nessa reflexão que a distância oscila entre aproximação e afastamento a fim de que uma poética própria seja possível. Assim, a imagem-registro seria um lugar, quando exposto, que permite ao espectador “poder de associar e dissociar”¹⁸⁴ e conseqüentemente se emancipar.

A emancipação do espectador, no caso do trabalho documento de Artur Barrio, acontece a partir de uma proposta totalmente diferente de sua *situação*. Há toda a questão — já destrinchada aqui — com relação à diferença das condições físicas do espaço e do campo sensorial em que o espectador é exposto. Com isso, a distância do espectador se torna múltipla e sempre diferente. Por exemplo, no caso da *Situação T/T1*, quem olha as imagens de registro se mantém mais distante do que quem vivenciou a obra; e a oscilação entre perto e longe também se torna diferente com conta da transcrição da obra em imagem de reprodução. Por mais que alguns detalhes não façam parte do da vivência desse espectador diante do documento, isso não quer dizer que ele seja incapaz de construir novas capacidades. Não à toa, as *Trouxas Ensaguentadas* fazem parte da memória de quem não viveu o período ditatorial brasileiro, mas pôde, por meio da reflexão dessas imagens, tecer verdade mediante ao conhecimento, o reconhecimento e a percepção daquelas imagens. A memória das *Trouxas* enquanto um elemento possui, praticamente, um trabalho autônomo e tangente às obras em si, que se degradaram. Contudo, o ponto que faz com que o espectador tenha acesso a essas ferramentas não é um lugar privado; há nesse processo uma ideia de lugar comunitário. Uma imagem de arte deve ser entendida como habitante desse mundo. A imagem é, assim, uma categoria da “partilha do sensível”:

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividades que determinam propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha.¹⁸⁵

Para Jacques Rancière, a “partilha do sensível” é um “regime estético da arte”; assim, há uma estética na base política, bem como uma dimensão estética na base da organização do que ele chama de “comum”. Esse “comum”, para o filósofo, é o espaço onde os homens constituem a subjetividade, construindo-a socialmente, sendo ela inexoravelmente política quando o comum é organizado numa determinada “partilha do sensível”, em hierarquias do comum, em que as limitações e as determinações das funções pela qual ele se organiza promovem uma dimensão estética que experimenta o mesmo. A imagem é, então, uma estruturação do senso comum, como vemos, falamos, pensamos e agimos. Desse modo, o comum simplesmente não abre o seu centro a alguns e o interdita

¹⁸⁴ RANCIÈRE, 2010. p.28

¹⁸⁵ RANCIÈRE, Jacques, **A partilha do sensível: estética e política**. 2015. p.15.

a outros; organiza fazeres e competências no espaço e no tempo, resultando em uma distinta visibilidade. Dessa forma, a “partilha do sensível” se apropria do comum, impondo funções e papéis pré-definidos por critérios de legitimação e deslegitimação. É uma operação eminentemente política que é, também, eminentemente estética. Dessa forma, a dimensão eminente estética da política busca uma condição para se perceber, experimentar e organizar o mundo, determinando as possibilidades do sensível e de que forma. Para Rancière, a relação entre estética e política está na capacidade inata a ambas de gerar dissenso e romper o *status quo*, questionando as visibilidades e certezas dadas.

Afirmar que a obra de Barrio é substancialmente política não quer dizer que se usou esta palavra como mero adjetivo, trata-se de um fato que responde a uma característica de sua raiz, de sua materialidade e, sobretudo, de sua linguagem.¹⁸⁶

“As imagens da arte não fornecem armas de combate. Contribuem para desenhar configurações novas do visível, do dizível e do pensável e, por isso mesmo, uma paisagem nova do possível.”¹⁸⁷ A pensatividade da imagem é sua capacidade de autonomia não só de criar e construir significado, mas também de partilhar aquilo que assinado a partir de seus questionamentos; por isso a ideia de imagem para Jacques Rancière é um conceito sempre polêmico. Ou melhor, a imagem não é apenas uma espécie de realidade, é ainda uma ideia, mas uma ideia polêmica da realidade. As imagens-registro são políticas na medida em que promovem o dissenso e a ruptura em paisagens homogêneas. São capazes de se associar ao modo como a imagem pode desvelar potências, reconfigurar registros de visibilidade e questionar ordens discursivas opressoras, inclusive ou principalmente a do próprio sistema de arte. Quando se alega que as imagens da *Situação T/TI* são imagens símbolos políticos de resistência, isso não faz parte da escolha da temática de sua obra. A política tão ovacionada em sua obra é uma visão estética. É a maneira como o artista cria, a partir dos registros de suas obras, algo como uma cena comum, que povoa esse mundo com palavras, imagens e acontecimentos etc. Nesse sentido, a política de seus registros e obras são fundamentalmente estéticos. A estética, nesse caso, rejeita a *estetização*, e ruma para uma série de gestos, atitudes e espetáculos que envolvem também a imagem. Assim, aproveitando a complexidade que abrange a *Situação T/TI* de Artur Barrio e seus respectivos registros, a questão não só sentir o cheiro putrefato das *Trouxas Ensanguentadas* ou ter vivido aquela *situação* nos tempos de ditadura — não há uma tentativa de hierarquizar experiências, essa citada tem um valor imensurável —, mas como arte e política se encontram em mundo sensível para além da temática tradicional. Como Jacques Rancière afirma, o caráter político da arte não está no tema ou numa ideia de participação física do público, mas no próprio exercício do olhar, que não deve, para ele, ser encarado como algo negativo, no

¹⁸⁶ NAVAS, A. M. In: CANONGIA, Lígia (org), 2002. p. 216.

¹⁸⁷RANCIÈRE, 2010. p.157

sentido do espectador passivo. Ver também é uma ação, então o espectador deve ser compreendido como um sujeito ativo, que exerce sua capacidade de ver o que a arte lhe apresenta, criando associações ou dissociações com aquilo que conhece, e de desenvolver seu próprio percurso diante do objeto artístico. É desse modo que as imagens-registro de Artur Barrio promovem a emancipação do espectador independentemente do tema que se tratam. O registro, enquanto obra, promove uma crença em uma continuidade imediata entre os conteúdos de determinada imagem e as forma de pensamento sensível que se estabelece na recepção.

A partilha do sensível permite que interroguemos o senso comum dominante, clarificando as rupturas. A imagem-registro pode ser disssensual, que seria uma outra forma de exhibir as coisas, outro modo de conferir sentido e de construir um mundo comum a partir de uma obra de arte. Ela estaria atuando no cruzamento do sensível e seu sentido, isso porque o dissenso está no amálgama daquilo que chamamos de arte. A ideia da imagem artística é na verdade a ideia de uma imagem contra imagem, ou seja, as formas sensíveis presentes nesse registro que ligam a capacidade de ação.

a arte não se dissolve em relações sociais. Ela constrói formas efetivas de comunidade: comunidades entre objetos e imagens, entre imagens e vozes, entre rostos e palavras que tecem os testemunhos entre os passados e um presente, entre espaços longínquos e um lugar de exposição.¹⁸⁸

Há, então, uma relação profunda entre registro e obra que habilita suas imagens a um nível relevante de construção de mundos sensíveis. A imagem-registro faz mundos sensíveis diferentes das obras. A relação que cria com o sujeito que olha, fazendo com o que esse possa criar e partilhar o mundo. Essa imagem permite um poder de transformação que vai além da vontade do artista. O poder de transformação que se inicia na troca de olhar, entre imagem e espectadora, supõe uma redistribuição imaginária dos lugares e uma mobilidade ininterrupta das situações subjetivas, que nos fazem tomar posição.

¹⁸⁸ RANCIÈRE, Jacques. *Le travail de l'image*. Multitudes, n.28, 2007, p.195-210.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Não há espaço ou tempo, tudo ainda está por fazer.*¹⁸⁹

Artur Barrio deixa bem claro o incomodo com o petrificado, exige liberdade porque quer movimentar suas ideias. A desmaterialização de sua obra é consequência, também, de uma ânsia pela possibilidade de deslocamento de sua arte, já que, quando acaba, tudo é jogado fora; porém, mesmo nessa vontade de não se prender a nada, o artista registra todo o processo, cujo tempo de vida não espera e pode não estar atrelado a nada, somente ao acaso, sendo esse também o motivo pelo qual ele rejeita o registro dessa obra que se acaba. O ponto de partida dessa pesquisa foi a necessidade do registro diante da desmaterialização de um fazer artístico, como é o caso de Artur Barrio, e principalmente, a negação desse registro como uma mera informação da obra.

No primeiro capítulo deste trabalho, foi levantada a questão sobre a radicalização em busca da liberdade do fazer artístico e sua documentação. A desmaterialização da obra do artista tem um caráter complexo na sua arte, tanto político como estético, mas, a partir do momento em que escolhe qualquer tipo de registro, passa a abrir mão do controle sobre esse registro. Esse dilema na produção do artista mostrou também a situação densa em que se encontrava o movimento artístico a partir dos anos 1960, a partir da tática da documentação das obras de arte efêmeras. O desenvolvimento dos dispositivos de registro, os novos equipamentos de produção de imagem nesse período, abriram portas para que os artistas passassem a criar um arquivo. Tendo em vista a relação direta com o processo artístico e a documentação, é inevitável que esses registros não sejam a informação sobre a obra. E, nesse ponto, há uma concordância com Artur Barrio: o registro é documento da obra, porém, por mais que a fotografia e o vídeo sejam constituídos por máquinas e tenham a possibilidade de reproduzir esse documento em larga escala, esses aparatos são também a prova de toda a ideia que o artista tenta alegar e reivindicar, como a liberdade no fazer artístico. Assim, o registro é também uma contradição, que Artur Barrio está disposto a encarar, pois tenta fugir do fantasma do esquecimento. É na prova de que essa obra se acabou, ou seja, na diferença que esse registro vai além da prova.

O movimento de documentação do gesto artístico mostrou dentro da história da arte uma produção de arquivo. O arquivo é prática e metáfora que tem como origem a materialidade precária dos trabalhos críticos e se desdobra no acúmulo de registros dos processos efêmeros. Assim, a

¹⁸⁹ Em entrevista com Léa Gauthier para o catálogo da exposição *Imprope à la consommation humaine*, 2005.

radicalização desses artistas, intencionalmente ou não, não vivia somente no sistema de arte, não apenas contestava as instituições da arte, mas igualmente rebelara-se contra a maldição do documento, por conta da ligação com a obra. Isso mostrou que a condição da produção artística do arquivo contemporâneo é também um saber que questiona a memória e a história, problematizando, assim, o sistema de representação e classificação da arte e todos os limites estabelecidos de um documento e de como esse compõe um arquivo. A construção desse arquivo, então, foge ao conceito de elemento estático; não são documentos fixos em uma prateleira empoeirada. Todos os elementos que constituem um arquivo são passíveis de mudanças aos olhos da história. O arquivo da arte contemporânea são modos da obra se desdobrar, deslocar-se e produzir discursos que, por sua vez, podem se transformar ao longo da história. Nos arquivos da arte contemporânea, os documentos não representam somente provas; é possível que os registros ultrapassem sua própria condição. Assim, a necessidade do registro que compõe arquivos de obras de arte efêmeras advém das condições do presente e as exacerbam em um rompimento e radicalização que quer operar dentro dessas ordens pré-existentes e mostrar que elas não são tão estáveis quanto parecem, o que também reflete a consciência de que qualquer material-signo pode ser considerado documento-monumento de uma forma social. Tudo sempre vai estar por fazer.

O registro não é a obra, mas coloca em questão a memória da obra, de tudo que ela experienciou, o que faz com que esse registro vá além da prova. Constatamos, no segundo capítulo, que a documentação da obra, então, é ambígua porque, enquanto informa, abriga uma poética que pode colocá-la em um lugar de criação. A segunda parte do trabalho afirma que a poética do registro vive na sua imagem de registro; que a inscrição dos signos de uma história e a potência de afecção de sua presença bruta enquanto fotografia ou vídeo tem valor artístico; e, assim, realça uma condição diretamente inscrita nos seus respectivos rastros e permite que aquilo que foi inscrito reapareça.

Essa ambiguidade é metafórica, pois ao mesmo tempo que está colada na obra, pode descolar-se na sua dissemelhança. A partir dos diversos comportamentos dos regimes imagéticos, multiplicam-se os sujeitos, espaços e tempos. A imagem circula entre o mundo da arte e o mundo das imagens porque é uma sobrevivente. A imagem-registro é, então, uma terceira coisa da qual nenhum de seus agentes é proprietário; possui o poder de alterar a imagem do que foi obra. Isso acontece porque apresenta discursos que apresentam e comentam essa obra. Essa poética se dá no movimento da aparição e de desaparecimento da obra em um tempo anacrônico, formando um nó de temporalidade. A dinâmica entre o visível, o invisível e divisível pode prever o futuro desse tempo anacrônico, que vive pelo desejo da imagem; porém essa imagem é sempre fragmentária, tendo como papel os vestígios do trabalho da perda e a divisão da experiência do tempo.

A imagem jamais dará conta da obra pautada no gesto, mas também possui uma conexão a partir de lacunas perdidas na ação documental. Esses fragmentos são passíveis de manipulação, montagens, desmontagens e remontagens, em um jogo instável que se assemelha ao *Atlas* warburgiano. A permutação permitida pelo *Atlas* foi incorporada pelo arquivo contemporâneos a fim de criar e contar histórias.

Por fim, no terceiro capítulo, conclui-se com o destino dessas imagens de registro dentro da arte e a partir da exposição dentro de seu sistema. Os registros ajudaram a transformar o que a arte contemporânea passou a chamar de arte e faz parte do conjunto de condições que a consistem. Assim, a exposição desses registros trata da poética dessas imagens como uma arte do devir e sua história como um processo vivo. Isso porque qualquer artista que tenha algo a dizer terá sua fala conectada ao mundo a sua volta, os registros fazem parte desse discurso quando utilizados; desenvolvem também essa linguagem, que é ambígua, autônoma e não-autônoma, nos espaços expositivos da arte. Formando uma constelação, esse lugar que dá visibilidade à imagem de registro se aproveita do caráter inesgotável, que muito se assemelha ao *Atlas*. É nesse lugar que os registros não encontram, mas interrogam o espectador. É através da experiência do olhar que o espectador é convidado a um processo de busca dentro das camadas das imagens, olhando como um arqueólogo. Isso porque, enquanto olhamos a imagem, a imagem nos olha e nos impulsiona a sair do estado contemplativo. É na experiência do olhar que o espectador desperta para um papel de intérprete ativo, para que elabore a sua própria tradução e para que se aproprie da história e dela escreva a sua própria história. O poder da imagem desencadeia um movimento de emancipação do espectador, mostrando a interferência da imagem na produção social historiográfica. Todo espectador é protagonista da sua história e pode transformar as maneiras de sentir, ver e de dizer dentro de um sistema crítico social. Essa emancipação gera a autonomia para reapreciação do sujeito a si mesmo, permite que ele possa associar-se e desassociar-se de cada um de nós como espectadores. Isso porque, não há amarras nesse processo, apenas permite que partilhemos o sensível retido da imagem, embrenhando-se com aquilo que já vimos, vivemos e sonhamos. É preciso olhar, apesar de tudo. A imagem mostra diversos caminhos, mostra que todos os lados podem ser pontos de partida e cria laços que nos permitem aprender e a disseminar algo novo. Para saber, é preciso olhar uma imagem, escavar suas camadas, pensar sobre ela e com elas tomar uma posição.

BIBLIOGRAFIA

LIVROS

- ALLOA, Emmanuel (org.). **Pensar a Imagem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BAUSBAUM, Ricardo (org.). **Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções estratégicas**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- BELTING, Hans. **A verdadeira imagem**. Porto: Dafne Editora, 2011.
- BENJAMIN, Walter. **Imagens de pensamento /sobre haxixe e outras drogas**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- _____. **A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- _____. **Magia, técnica, arte e política. Obas Escolhidas Volume I**. São Paulo: Brasiliense, 1994b.
- BERGSON, Henri. **Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2010.
- BUCHLOH, Benjamin. Atlas de Gearhar Richter: o arquivo anômico. *In: Arte & Ensaio*, n.7,
- COSTA, Luiza Cláudio da (org.). **Dispositivos de registro na arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/FAPERJ, 2009.
- _____. **A gravidade da imagem: a arte e memória na contemporaneidade**. Rio de Janeiro: Quartet: FAPERJ, 2014.
- DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. São Paulo: Editora 34, 2012.
- DERRIDA, Jacques. **Mal de Arquivo: uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- _____. **A imagem-tempo**. São Paulo: Editora 34, 2018.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ou o Gaio saber inquieto**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- _____. **A imagem-queima**. Curitiba: Medusa, 2018.
- _____. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas**. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2013.
- _____. **Cascas**. São Paulo: Editora 34, 2017.

- _____. **Diante da imagem: questões colocadas aos fins de uma história da arte.** São Paulo: Editora 34, 2013.
- _____. **Diante do Tempo.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- _____. **Images in spite of all: four photographs from Auschwitz.** Chicago: The University of Chicago, 2008.
- _____. **Quando as imagens tomam posição.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.
- _____. **O que vemos, o que nos olha.** São Paulo: Editora 34, 2010.
- _____. **Sobrevivência dos vaga-lumes.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- _____. **Remontagem dos tempos sofridos.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios.** Campinas: Papiros, 2012.
- FOSTES, Hal. **O retorno ao real: a vanguarda no final.** São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- FREIRE, Cristina. **Arte Conceitual.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- FREITAS, Artur. **Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.
- GOLDENBERG, Roseli. **Performer Art: from futurism to the present.** London: Thames & Hudson Ltda, 2011.
- GLUSBERG, Jorge. **A arte da performace.** São Paulo: Perspectiva, 2011.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo.** Petrópolis: Vozes, 1985.
- KOSSOY, Boris. **Realidade e Ficções na trama fotográfica.** Cotia: Ateliê Editorial, 2002.
- KRAUS, Rosalind. **O fotográfico.** Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.
- LE GOFF, Jacques. **História e Memória.** Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.
- MERLAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível.** São Paulo: Perspectivas, 2014.
- MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- MORAIS, Frederico. **Artes Plásticas: A Crise da Hora Atual.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.
- PREDEBON, A. A.; LOPES, F. (org.). **Arte-dinamite/Francisco Bittencourt.** Rio de Janeiro: Tamanduá_Arte, 2016.
- RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens.** Lisboa: Orfeu Negro, 2011.
- _____. **O espectador emancipado.** Lisboa: Orfeu Negro, 2010.
- _____. **A partilha do sensível: estética e política.** São Paulo: Editora 43, 2009.

- RICOEUR, Paul. **A memória, a história e o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- ROSENBERG, Harold. **O objeto ansioso**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre o documento e a arte contemporânea**. São Paulo: Editora Senac, 2009.
- SAMAIN, Etienne (org.). **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.
- SCHELLENBERG, Theodore Roosevelt. **Arquivos Modernos; princípios e técnicas**. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1974.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução**. São Paulo: Editora 34, 2005.
- SPIKER, Sven. **The Big Archive: art from bureaucracy**. Massachusetts: MIT Press, 2017.

ENTREVISTAS

FRAGA, Marina. Conversas submersas com Artur Barrio in: *Caborno: natureza, ciência e arte*. n.5
Disponível em: <<http://revistacarbono.com/artigos/05conversas-submersas-com-artur-barrio/>>. Acesso em: 03 Maio 2017.

HORTA, Bruno. Artur Barrio, Grande Prêmio Fundação EDP Arte: “Entrei na arte sem medo, o meu medo era ser comprado”. Disponível em: <http://observador.pt/2017/02/03/artur-barrio-grande-premio-fundacao-edp-arte-entrei-na-arte-sem-medo-o-meu-medo-era-ser-comprado/>. Acesso em: 03 Fevereiro 2017.

ARTIGOS

- AGAMBEN, Giorgio, Mnemosyne. In: Dossiê Aby Warburg. BARTHOLOMEU, Cezar (org).
- BELTING, Hans. Antropologia da Imagem. In: **Revista Concinnitas** ano 6, volume 1, número 8, julho 2005.
- BENJAMIN, Gehard Richter`s Atlas: the anomic archive. In: **Buchloh, Art**. vol.6, p.11.30.
- BUCHLOH, Benjamin. Atlas de Gearhar Richter: o arquivo anômico. In: **Arte & Ensaio**, n.7, 200: p.196.**Revista Arte e Ensaios**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA, UFRJ, ano XVI, número 19, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, Gorges. Quando as imagens tocam o real. In: **Pós: Belo Horizonte**, v.2, n.4, p.204-219, nov.2012.

- FELDMAN, ILANA. Imagens apesar de tudo: problemas e polêmicas em torno de representação, de Shoah a O filho de Saul. *In: ARS*, vol.14, n.28, pp. 135-153.
- FOSTER, Hal. An archive impulse. *In: The MIT Press*, v.110, outono, 2004, pp.3-22.
- MORAIS, Frederico. Contra a arte afluyente: o corpo é motor da obra. *In: Revista de Cultura Vozes*. Petrópolis, v. 35, ano 64, 1970a, p.45-59.

CATÁLOGOS

- BOUSS, Vitória Daniela (org). **Artur Barrio: A Metáfora dos Fluxos – 2000/1968**. São Paulo, Paço das Artes, 2000.
- CANONGIA, Ligia (org.). **Artur Barrio**. Rio de Janeiro: Modo, 2002.
- _____. **Quase Cinema: cinema de artista no Brasil**. Rio de Janeiro: Edição Funarte, 1981.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Levantes**. São Paulo: Edições Sesc, 2017.
- FERNANDES, João (org.) **Regist(r)os**. Porto: Fundação Serralves, 2000.
- MANUEL, Antonio. **Antonio Manuel**. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1984.
- MCSHINE, Kynaston. **Information**, 1970, MoMA, New York.
- MORAIS, Frederico. **Depoimento de uma geração**. Rio de Janeiro: Galeria de Arte do Banerj, 1986.
- ROSENTHAL, Mark. **Joseph Beyus**. Buenos Aires: Fundación Proa, 2014.
- VAN CAUTEREN, Philippe. **BARRIO- BEYS**. Gent: S.M.A.K., 2005.