

LUIZ CLÁUDIO DA COSTA



O artista an-arquivista: os dispositivos de coleção na arte contemporânea

RESUMO

Vários processos da arte contemporânea têm levantado problemas críticos articulados pela teoria da história e pela arqueologia. Alçando temas relacionados – documento, história, memória –, certos artistas realizam operações desconstrutivas dos mecanismos de preservação da memória presentes na instituição Arte. Marcel Broodthaers, Michael Asher e Fred Wilson são alguns dos exemplos revistos na relação com o museu. Andy Warhol, Edward Ruscha e Christian Boltanski mostram que os procedimentos relativos à memória e à coleção não se resumem à desconstrução do museu. Neste artigo, analisamos ainda duas artistas cariocas, Malu Fatorelli e Leila Danziger, com o intuito de diferenciar a coleção do arquivo e definir o artista an-arquivista.

PALAVRAS-CHAVE

Arte contemporânea. Memória. História. Coleção. Arquivo.

O ARTISTA AN-ARQUIVISTA: OS DISPOSITIVOS DE COLEÇÃO NA ARTE CONTEMPORÂNEA

A pesquisa em arquivos de museus, bibliotecas e outras instituições; a recolha de material de memória familiar ou de feiras livres; o registro em imagem de obras impermanentes; a conservação material e digital dos vestígios de trabalhos efêmeros; bem como as diferenciações subsequentes a partir do material colecionado (as mudanças de meios e de escala, as intervenções e os tratamentos dados aos resíduos re-significados), gerando novos trabalhos – todos esses processos da arte contemporânea levantam problemas críticos também articulados em outros campos do saber, como a teoria da história e a arqueologia. Segundo Jacques Le Goff, o discurso histórico se produzia a partir da distinção de dois tipos de materiais, os documentos e os monumentos, até que a ilusão positivista da prova se rompeu.¹ Com os desenvolvimentos da prática discursiva da história movimentando-se do triunfo à crise do documento, o pensamento histórico foi levado a um questionamento radical. Coube a Foucault aprofundar essa relação: “O documento não é o feliz instrumento de uma história que seria em si mesma, e de pleno direito, memória: a história é, para uma sociedade, uma certa maneira de dar *status* e elaboração à massa documental de que ela não se separa”.² A história transforma os documentos em monumentos ao isolar, agrupar, inter-relacionar e organizar conjuntos. A desmontagem crítica de Foucault remete ao constructo documento-monumento como dispositivo de poder. O documento não é inócuo, nem tampouco neutro. Ele resulta de um artifício, uma roupagem, uma montagem. Como afirma Le Goff: “No limite, não existe um documento-verdade. Todo documento é mentira”.³

Essa discussão levanta temas relacionados – documento, história, memória –, de modo a conduzir a compreensão de que a memória coletiva não é apenas uma conquista, mas também objeto e instrumento do poder. Certa produção contemporânea em arte vem realizando operações desconstrutivas dos mecanismos disciplinares de preservação da memória presentes na instituição Arte – a autoridade hermenêutica, os discursos eurocêntricos, as exigências do mercado, a noção de exposição, o modo de expor, o valor e a propriedade dos objetos, etc. Em 1972, Marcel Broodthaers terminava o projeto de seu museu ficcional de 12 seções intitulado *Museum of Modern Art, Eagles Department*, após várias apresentações, entre

¹ LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: *Enciclopédia Einaudi: Memória – História*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1984. Volume I.

² FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005. p. 8.

³ LE GOFF, 1984.

outras na Kunsthalle de Dusseldorf, em 1970, e na Documenta 5, em Kassel, em 1972. Era o início de uma vertente da produção contemporânea identificada com a arte conceitual e que receberia o rótulo de Crítica Institucional.⁴ Broodthaers reunia em sua instalação uma diversidade de objetos em suportes heterogêneos, abarcando pinturas, livros, fotografias, textos, projeções, todos marcados pela insígnia “Fig”. O artista belga discutia certas narrativas institucionais que reduzem a arte ao problema da essência material do meio, problema crítico para os artistas da época. Analisando uma capa produzida por Broodthaers para um número de 1974 da revista *Studio International*, Rosalind Krauss afirma: “o triunfo da águia anuncia não o fim da Arte, mas o término das artes individuais como meios específicos”.⁵

Nas duas décadas subsequentes, outros artistas expandiram a desconstrução do museu. Articulando o problema das forças do mercado que impõem à arte suas exigências, no início da década de 1980 Michael Asher realizou uma instalação sem título para a exposição *The museum as site* no Museu do Folclore em Los Angeles.⁶ Nos jardins do museu, o artista instalou uma placa semelhante a outra anteriormente roubada do parque. Na placa, podia-se ler a inscrição “os cães *devem estar seguros por correias. Ord. 10309*”. No painel de divulgação de eventos da entrada principal do museu, Asher afixou um mapa indicando a localização da placa, um cartaz colorido do filme *The Kentuckian*, estrelado por Burt Lancaster, e, ainda, uma fotografia em preto e branco com a mesma cena. A última parte do trabalho era uma obra do acervo do museu doada pelo próprio Lancaster – a tela de pintura feita por Thomas Hart Benton à época da realização do filme. Com essa instalação, Asher articulava a indústria cultural ao novo contexto da arte, o retorno à pintura. Asher problematizava os imperativos autoritários de um mercado que valoriza a arte antes de tudo como objeto de consumo. Dez anos mais tarde, em 1992, na perspectiva mais geral do arquivo enquanto sistema de pensamento que articula, difunde e conserva discursos de poder, Fred Wilson realizava *Mining the museum*, trabalho com o qual o artista pesquisou os arquivos do Museu Maryland Historical Society, em Baltimore para atuar como curador. Relacionando objetos de estratos sociais distintos – um jogo de chá de prata e grilhões de escravos, cadeiras vitorianas e um poste de flagelação, etc. –, Wilson apresentava a situação dos afro-americanos ignorados nas mostras convencionais de arte e de artes decorativas. A exposição com artefatos históricos organizada por Wilson revelou o “racismo institucionalizado” na sociedade norte-americana.⁷

Simultaneamente às práticas críticas relativas ao museu, outros artistas colecionam objetos. Visam, assim, à mediação operada no imaginário pela cultura das comunicações, na medida em que suas técnicas preservam certas estruturas de poder e mantêm a separação dos espaços de atuação dos objetos simbólicos. Trabalhando com métodos industriais, como a velocidade de produção e a ausência de inflexão pessoal no produto, Warhol produziu imagens muito semelhantes a seus

⁴ FRASER, Andrea. Da crítica às instituições a uma instituição da crítica. *Concinnitas*, Revista do Instituto de Artes da UERJ, Rio de Janeiro, ano 9, vol. 2, n. 13, dez. 2008.

⁵ KRAUSS, Rosalind. *A voyage on the north sea: art in the age of post-medium condition*. New York: Thames and Hudson, 1999. p. 12.

⁶ O trabalho de Asher foi analisado por Buchloh. Ver BUCHLOH, 2000, p. 187.

⁷ FOSTER, Hal. *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001. p. 201.

duplos de mercado – latas de sopa, garrafas de coca-cola, etc. –, a ponto de torná-los praticamente indiscerníveis no âmbito material e estético. A cultura industrial reproduz valores laicos de poder por meio do consumo de mercadorias, o que não somente cria a necessidade da posse, mas também aprova a legitimidade da propriedade. Os procedimentos presentes nos trabalhos de Warhol – a apropriação dos objetos do cotidiano material da sociedade de consumo, a intervenção sobre essas imagens, bem como a devolução ao mercado desses produtos re-significados – potencializavam outro valor, antes o uso que a posse. A apropriação é basilar para o colecionador, uma das grandes obsessões de Warhol.⁸

Os *screen-tests* de Andy Warhol, a série de quase 500 curtas em 16mm, sem som e em preto e branco, produzidos entre 1964 e 1966, são uma verdadeira coleção de retratos em filme que levanta a questão da representação da subjetividade na era da mídia.⁹ Produzindo fotografias em cabines desde os anos 1960, Warhol começou a utilizar a Polaróide na década de 1970.¹⁰ O artista pop colecionava os retratos fotográficos para utilizá-los de base para as gravuras em *silk-screen* de Ethel Scull, Bobby Short, Judith Green, Holly Solomon, Gianni Versace, Pelé, Roy Lichtenstein, entre outros. A pulsão desmedida por colecionar constituía um verdadeiro gosto pelo acúmulo sem ordenação ou classificação hierárquica. A partir da mudança da Factory para a Broadway Avenue, em 1974, Warhol mantinha uma caixa de papelão perto de seu local de trabalho onde jogava tudo que podia dispensar, incluindo contas, anotações, fotografias. Preenchida a caixa, o artista lacrava-a com fita adesiva. Sua coleção chegou a 600 caixas. As *Time capsules* foram finalmente expostas em 2005, numa exibição organizada pelo Andy Warhol Museum.¹¹

Livros de artistas também têm servido na condução de uma revisão dos dispositivos que permitem documentar, agrupar e, mesmo, arquivar, o que se pode ver e dizer. Os livros de Edward Ruscha reúnem objetos em imagem da paisagem arquitetônica norte-americana industrial: *Twenty six gasoline stations* e *Thirty four parking lots*.¹² Ruscha publicou, entre 1963 e 1978, dezessete livros nos quais conjugava fotografias a narrativas textuais, documentando e ficcionalizando múltiplos aspectos da cidade de Los Angeles. O artista deslocou a arte das exposições do museu para as coleções das bibliotecas e provocou estremecimentos nesses dois ambientes basilares da cultura ocidental desde o Iluminismo. Produzindo arte em livro com fotografias e sem paginação, Ruscha violava diversos mecanismos no interior desses dois campos, a arte e a literatura, colocando em jogo os ambientes das coleções desses saberes, o museu e a biblioteca. Como afirma Paulo Silveira, “livros sem fólio e sem algum indicador de sequencialidade deixam dúvidas prosaicas”, levando-nos à incerteza sobre a identidade daqueles objetos.¹³ Outro caso de livro-coleção estudado por Silveira é o volumoso *Kaddish* (1998), de Christian Boltanski. Organizando um enorme conjunto de retratos, imagens de cenas cotidianas e fotografias de objetos

⁸ Ver o catálogo da exposição que o Andy Warhol Museum de Pittsburgh montou nos Estados Unidos em 2002. SMITH et al., 2002.

⁹ Para o conhecimento completo da coleção de retratos em filme de Warhol, ver ANGEL, 2006.

¹⁰ C. Ref. às polaroides, ver o catálogo da exposição Andy Warhol Polaróides: CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL, s.d.

¹¹ Documento eletrônico. Disponível em: <<http://www.warhol.org/tc21>>. Acesso em: 4 jul. 2010.

¹² C. ref. ao artista Edward Ruscha, ver artigo Os livros de fotografia de Edward Ruscha, de Renato Silva. COSTA, 2010a, p. 151–169.

¹³ SILVEIRA, Paulo. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: UFRGS, 2008. p. 186.

sem sequencialidade explícita, *Kaddish* contém 1.160 páginas divididas em quatro partes: *Menschlich* (humanidade), *Sachlich* (da coisa, do objeto), *Örtlich* (localidade) e *Sterblich* (do mortal). No judaísmo, Kadish é a oração pelos mortos, rezada publicamente, na presença de ao menos dez pessoas adultas. A reunião feita por Boltanski, indicativa de quatro categorias referentes ao humano e aos sinais de sua existência, cria fronteiras móveis entre a experiência do que é social e público e a do que é privado e particular.

Colecionar e arquivar, ainda que próximas, são duas operações distintas. Com a imagem do “grande colecionador”, Walter Benjamim definia o sujeito que persegue objetos os deslocando para sua coleção com o intuito de provocar modificações inesperadas no conjunto das peças. O colecionador se encanta ao inscrever uma coisa no círculo mágico que a imobiliza, mas com o intuito de provocar um “último estremecimento”.¹⁴ Os arquivos e as bibliotecas, que existem desde o mundo grego, tornaram-se mecanismos importantes no controle dos documentos dos Estados Nacionais e na vigilância da circulação da informação simbólica desde o final do século XVIII e início do XIX. Nesse momento, os museus e os arquivos proliferaram na Europa. Do Iluminismo à crise do documento na Modernidade, um longo processo estendeu-se até que o arquivo pudesse ser compreendido como espaço discursivo junto ao qual são desenvolvidas práticas de poder e mecanismos de organização, disposição e autorização do saber.¹⁵

A arte, desde os anos 1960, visa politizar esses dispositivos de vigilância da memória. Essa politização é ainda potente, visto o ambiente da convergência das mídias na era da cultura digital, em que sobejam mecanismos eletrônicos de conservação de todo tipo de informação, desde imagens a números de telefone. É a memória inventiva que se torna imobilizada. Mais que nunca na história da cultura, os sentidos e os vestígios do tempo são visados pelo controle. O gesto que dá visibilidade a toda essa mediação se torna fundamental. A função do artista na sociedade não desaparece. Ao contrário, operando com o sensível na dimensão do arquivo, o artista produz uma visibilidade singular da mediação da subjetividade na cultura. Faz todo sentido a fórmula abreviada de Raúl Antello: o artista é, atualmente, um “an-arquivista”.¹⁶

Vários artistas no Brasil têm trabalhado na esteira dessa operação crítica dos dispositivos da memória, desde Paulo Bruscky a Rosângela Rennó. É a política da arte atuando diretamente nos espaços discursivos, ocupando até mesmo a paisagem e os meios da cultura informacional para desfazer a rigidez das verdades estratificadas e potencializar variações indeterminadas no tempo, no corpo e na subjetividade. Neste artigo, escolho trabalhos de duas artistas cariocas para analisar e buscar esclarecer minha argumentação: Malu Fatorelli e Leila Danziger.

Com larga experiência na prática da gravura, Malu Fatorelli encarrega-se, com sua produção recente, de recolher e colecionar matrizes de gravações (da frotagem à

14

BENJAMIM, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

15

FOUCAULT, 2005,

16

Documento eletrônico. Disponível em: <<http://www.avatar.ime.uerj.br/cevl/artigos.html>>. Acesso em: 20 jul. 2010. Antello inspirou-se nas palavras de Reinaldo Marques, para quem o pesquisador que lida de forma crítica com os dispositivos de conservação na literatura opera como um “arquivista anarquista”, buscando “desconstruir a ordem estabelecida no arquivo, contestando a intencionalidade que o erigiu”. Ver MARQUES, 2008, p. 117.

17

A exposição *Tempo-Matéria*, sob a curadoria do autor deste artigo, reuniu cinco artistas no Museu de Arte Contemporânea, MAC-Niterói, em 2010: Andre Parente, Malu Fatorelli, Leila Danziger, Livia Flores, Ricardo Basbaum. Ver COSTA, 2010b.

fotografia) de paisagens para liberá-las de seus clichês. Com a série *O lugar do tempo*, Fatorelli multiplica as transformações das paisagens lugares-comuns e realiza imagens inusitadas. A partir de fotografias e da realização de imagens em vídeo de paisagens celebradas em cartões-postais cariocas (Pão-de-Açúcar, Corcovado), Fatorelli esboça desenhos – *skylines* da cidade – em “chaves-objetos” que norteiam a instalação apresentada na exposição *Tempo-Matéria* (MAC-Niterói, 2010).¹⁷ As imagens de Fatorelli são produzidas no confronto com os clichês, tipos ou matrizes originados de gravações, fotografias, impressões ou frotagens. Primeiro, a artista apropria-se de um monumento (natureza ou cultura) através dessas técnicas; em seguida, produz deslocamentos do material transformando escalas, suportes, luz, movimento, etc.

Esse mesmo investimento sobre o processo das variações e das passagens aparece em outros trabalhos, como os da intervenção do Museu do Paço Imperial, em 1994. Mas, ao contrário do interesse atual de colocar-se em um ambiente externo, na década de 90, Fatorelli concentrava suas atividades em estudos de prédios históricos que se tornaram instituições de arte – Paço Imperial, Rio de Janeiro, 1994; Instituto Cultural da Villa Maurina, Rio de Janeiro, 1998; Headlands House for the Arts, São Francisco, EUA, 1999. Esses foram trabalhos que levantaram o problema específico dos elementos decorativos na história da arte e da arquitetura. Interessada em compreender o lugar do ornamento, bem como o lugar do artista naquela produção histórica, Fatorelli assimilava, com o trabalho feito no Paço Imperial, o tempo abrigado nas peças decorativas daquele edifício. A proposta era recolher tempos cristalizados nos ornamentos coloniais e evocar o período em que o Paço Imperial deixava de ser o Armazém Real e a Casa da Moeda para tornar-se a Casa dos Governadores e, em seguida, a sede do Vice-Reinado.

O trabalho no Paço Imperial consistiu, em um primeiro momento, em fazer as matrizes dos elementos decorativos daquele monumento histórico com a técnica da frotagem. Em papel,



Fig. 1.

eram gravadas as pedras de lioz do chão do pátio interno, as grades de decoração, os arcos, as janelas, os ramos de café da República Velha. Essa produção deu origem a uma série de desenhos e telas que envolveu sobreposições de papéis e o uso de pigmentos. As muitas folhas das frotagens restantes formaram cinco conjuntos que, reunidos numa sucessão de papéis frotados, constituíram *As anáguas de Dona Maria*. Assim percebemos que o primeiro movimento de Fatorelli é registrar uma paisagem sem a ilusão de uma possível experiência originária da percepção. Toda paisagem ou monumento da cultura estão carregados de significações estratificadas e imobilizadas. Intervir é fazer variar para libertar os sentidos. Fatorelli tem uma aposta: o que se vê não é apenas o que se reconhece. Capturada pelo seu próprio clichê, a paisagem mostra-se somente na imagem após o confronto que operam as transformações sobre seus estratos visíveis. Com o trabalho do Paço Imperial e a instalação *O lugar do tempo*, Malu Fatorelli expõe as cronologias de um lugar, sua memória, sua diversidade, desfazendo o lugar-comum em prol da imagem potencializada.



Fig. 2

18
 DANZIGER, Leila. O jornal e o esquecimento. *Ipotesi*, Revista de Estudos Literários, Juiz de Fora, jul.–dez. 2007: Ed. UFJF, v. 11, n. 2, p. 167-177. Disponível em: <<http://www.revistaipotesi.ufjf.br/volumes/18/cap16.pdf>>. Acesso em: 22 jun. 2009.

19
 Ver portfólio on-line da artista. Disponível em: <<http://leiladanzigerportfolio.blogspot.com>>. Acesso em: 4 ago. 2010.

Malu Fatorelli e Leila Danziger possuem em comum a experiência da gravura. Originalmente gravadora, Leila Danziger coleciona jornais e realiza uma leitura corrosiva da cultura informacional da atualidade com a série *Diários públicos*. Suas intervenções zelosas submetem a folha do jornal a transfigurações que alteram o caráter da informação presente naquela superfície. Exposta pela primeira vez em 2004, no Espaço Cultural Sérgio Porto, *Diários públicos* compreende folhas-jornal (soltas ou emolduradas), livros-cadernos, vídeos, ações de distribuição de simulacros de jornais, etc. O que parece constante nesses desdobramentos é a interação entre os signos da linguagem poética e os da notícia, a princípio, não intercambiáveis. Aproximando-os, a artista intensifica o poder da palavra impressa e viola certas estruturas de poder. Sem deter a posse e a propriedade desse meio de comunicação, Danziger produz jornais nos quais a palavra utilitária da informação é transfigurada pela força da palavra poética.

Empregando um método extrativo, Danziger silencia o alvoroço das palavras redundantes do noticiário. É um processo físico que apaga o excesso sem que nada seja propriamente revelado. Certas imagens permanecem. Interessam o acúmulo e os restos que dão vida aos vestígios da memória. A instalação *Pallaksch. Pallaksch* (MAC-Niterói, 2010) expunha o volume informe das fitas, aquele resíduo do processo extrativo do trabalho. A reflexão sobre os restos acompanha a artista há vários anos. Em 1999, em texto publicado por ocasião da mostra *Pequenos impérios* (Galeria



Fig. 3.

Cândido Portinari, UERJ), Danziger se perguntava: “A que categorias submeter tudo aquilo que sobra, mas guarda ainda possibilidades não realizadas? Sob que critérios reunir, relacionar, classificar?”.¹⁸ Naquele momento, Danziger produzia séries de livros realizados com processos serigráficos. A artista explicitava seu problema: “Se cada resto, cada ‘pequeno império’ é um arquivo, cabe perguntar o que está arquivado na matéria que os constitui e sobre o modo mesmo como são constituídos”.¹⁹

Danziger tem demonstrado peculiar interesse no arquivo desde a década de 1990. Entre os anos de 1996 e 1998, produziu uma série de trabalhos em que listava nomes de judeus alemães, com o sobrenome idêntico ao seu, desaparecidos nos campos de concentração da Segunda Guerra Mundial. A série *Nomes próprios* é composta por 76 gravuras de matrizes em metal e um conjunto de 12 livros feitos a partir de imagens extraídas de jornais alemães e, posteriormente, reproduzidas em serigrafia.²⁰ O painel exposto na galeria Thomas Cohn media 4,20 m x 2,00 m e reunia todos os nomes extraídos do *Livro da lembrança* guardado na Biblioteca da Comunidade Judaica de Berlim, em Charlottenburg. Nenhuma fotografia, nenhum desenho, apenas os nomes. Com a coleção desses nomes-documento retirados dos arquivos de Charlottenburg, Danziger criava um espaço de visibilidade no campo da arte voltado para o esquecimento. Para a artista, “estamos longe do esquecimento produtivo recomendado por Nietzsche como antídoto contra o historicismo”.²¹



Fig. 4.

20

A série *Nomes próprios* (gravuras e livros) foi exposta na Galeria Thomas Cohn, São Paulo (1998); na BBK, Galerie, Oldenburg, Alemanha (2000), e integrou a mostra coletiva itinerante *WegZiehen* (Ir embora), organizada pelo Frauenmuseum, em Bonn, Alemanha (2001/02).

21

DANZIGER, 2007.

Se com *Nomes próprios* a política da memória no trabalho de Danziger relaciona-se ao tema do extermínio nazista, na série *Diários públicos* o interesse recai sobre o que resta daquele Estado de exceção na vida empobrecida das democracias do Terceiro Mundo governadas pelas comunicações e pelos dispositivos de informação contemporâneos. Danziger opera uma leitura dos jornais visando não à significação das palavras ou às construções ideológicas por trás do texto, mas àquilo que se encontra na superfície: as regularidades. Nos livros-cadernos, vemos o que resta de seu ataque à folha do jornal: estados de abandono, desamparo infantil, catástrofes de origens diversas. Na coexistência das esferas da palavra que a artista engendra, uma frase de Paul Celan – “Para-ninguém-e-nada-estar” – aparece junto às notícias esmorecidas. Outras traduções desse verso do poema *De pé* (Stehen) brotam das folhas carimbadas, como “Resistir-para-ninguém-e-para-nada”. Surgida da experiência dos campos do Holocausto nazista, a poesia de Celan é assim transferida de seu contexto de origem e continuamente atualizada. A leitura e a tradução se cruzam na obra de Leila Danziger, artista que pronuncia a plasticidade da palavra poética. Ler é traduzir; ler é transferir. Toda leitura é já criação. Isso porque não se lê apenas com o olho, mas com todo o corpo.

Para essa atividade da leitura, a artista recriou a atmosfera de seu escritório-ateliê na instalação *Pallaksch. Pallaksch*: uma mesa, uma luminária, uma pilha de jornais, o volumoso resíduo da sua ação extrativa, um projetor, um vídeo e a profusão de carimbos. Discretamente, um banquinho convida o espectador a se sentar naquele local em que reina a desordem e fazer sua própria leitura. Extrair do jornal todo o ruído como quem arranca o entulho do mundo é o golpe que a artista lança sobre o dispositivo da informação diária. O jornal, livre do excesso, expõe seu ermo, o deserto que agora estimula a errância e a demora. Silenciar a tagarelice da informação não pressupõe esquecer o excesso que insiste nas notícias. Ao contrário, apagar é transferir isto que sobra: o vídeo guarda o ruído e a ação física da artista; o emaranhado das fitas preserva as palavras inúteis. Enquanto o vídeo registra, aproxima, aumenta a escala da ação intempestiva com que a artista opera sua extração, as fitas guardam o contato com as palavras que se tornam arquivo morto. A suposta uniformidade que as palavras nos jornais tentam construir não consegue obstruir o processo entrópico irreversível da informação.

Enquanto a instalação e o vídeo requerem a contemplação de um espectador especializado, pois levam os jornais da rua para o espaço do museu, a ação da entrega dos simulacros de jornais opera sobre o imediato, o presente da vida, dirigindo-se a um passante qualquer. A ação que ocorreu nos espaços externos do MAC-Niterói durante a exposição *Tempo-Matéria* buscava se comunicar com o visitante turista. O ato que fez do impresso um simulacro é irônico e reativo. Copiado e reproduzido, o jornal-modelo distanciou-se totalmente da matriz, do poder da matriz. O simulacro

mostra, assim, sua reação à situação da “vida nua”, na expressão de Giorgio Agamben, uma vida em frangalhos que os dispositivos de poder insistem em desqualificar para melhor controlá-la. Danziger entrega jornais como quem entrega panfletos, mas a situação para a qual ela convoca é a da experiência poética da leitura ruminante, intensa, ainda que frágil. Para Danziger, enfrentar a vida é ouvir os murmúrios dos escombros. É saber apagar o excesso de informação para perceber a catástrofe. O lamento da ruína, essa melancolia presente no trabalho de Leila Danziger, é acompanhado da força dos destroços que não se abatem com o esquecimento a que são forçados.

A cultura das comunicações fetichizam a informação conservada em sua imobilização. Tudo pode ser consumido, nem que seja em imagem. Tudo deve tornar-se objeto de posse, mas não deve ser usado. O uso desvia a ordem controlada da informação, da memória e da subjetividade. Por isso, torna-se capital a necessidade de resgatar o poder de profanar como política da arte em prol da libertação das imagens, dos objetos e dos discursos da asfixia do arquivo.²² O artista colecionador e an-arquivista age para profanar a imagem do arquivo, bem como seus dispositivos afins na era da cultura midiática centrada em meios de comunicação e informação massivos. Profanar não é negar como se pudéssemos dar fim a esse espaço discursivo. Profanar é permitir o uso singular quando os dispositivos de controle forçam a produção de usuários universais.

Essa produção que profana arquivos não desconstrói apenas a imagem do museu, mas as operações de um arquivo capitalista moderno em sua relação com os objetos, as paisagens, a informação – um pensamento que concebe a propriedade e a conservação do saber sob a estrutura secular da separação, distanciando da vida prática as coisas, as imagens, as palavras. Diferenciando as operações da secularização e da profanação, Giorgio Agamben esclarece que a primeira é uma forma de deslocar o distante (o divino) para aproximá-lo do homem, mantendo intactas as forças. A secularização transmuda a monarquia celeste em monarquia terrena e deixa ileso seu poder. Por outro lado, a profanação opera uma neutralização do poder em relação àquilo que ela desloca. Para o filósofo, ambas as operações são políticas. Mas, enquanto a secularização tem a ver com o exercício do poder assegurado pelo vínculo ao modelo do sagrado, a profanação desativa os dispositivos do poder e devolve ao uso comum os espaços que ele havia confiscado. O uso é sempre relação com o inapropriável, referindo-se às coisas enquanto elas não se tornam objeto de posse: “o uso evidencia também a verdadeira natureza da propriedade que não é mais que o dispositivo que desloca o livre uso dos homens para uma esfera separada, na qual é convertido em direito”.²³ As artes de inventário profanam a relação capitalista secular com os arquivos e os documentos e intencionam a devolução dos meios, das linguagens e dos materiais simbólicos ao uso dos homens.

22

A profanação, segundo Agamben, aspira restituir ao uso dos homens os objetos que foram transferidos para a esfera distanciada do sagrado, permitindo a invenção de novas práticas e aplicações. Ver AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

23

AGAMBEN, 2007, p. 72.

As poéticas do arquivo tratam os dispositivos, bem como os materiais e os símbolos da cultura midiática industrial como documentos-signos distanciados do cotidiano prático da vida das pessoas por seu suposto valor de propriedade – intelectual e simbólico, mas também como valor de posse para o consumo individual. O gesto crítico e político dessa produção é proporcionar o retorno à vida, ao uso. Trata-se de efetuar deslocamentos que transformem a significação prática dos dispositivos e dos símbolos que eles produzem, realizando a visibilidade da mediação dos mecanismos de conservação que afastam a potência de certos saberes para que não sejam profanados. Usar, nesse contexto, não é simplesmente tornar-se usuário. Enquanto o uso é um modo singular do sujeito e do corpo de relacionar-se com os objetos e dispositivos apropriados, ser usuário é conservar o caráter previsto inerente ao mecanismo que se utiliza.

REFERÊNCIAS

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

ANGELL, Callie. *Andy Warhol screen tests: the films of Andy Warhol: catalogue Raisonné*. New York: Abrams, 2006.

ANTELO, Raúl. *Arquivo: morte e linguagem*. Disponível em: <<http://www.avatar.ime.uerj.br/cevcl/artigos.html>>. Acesso em: 20 jul. 2010.

BENJAMIM, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BUCHLOH, Benjamin. *Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem na arte contemporânea*. Arte e Ensaio, *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais UFRJ*, Rio de Janeiro, ano VII, n. 7, 2000.

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. *Andy Warhol polaróides*. [S.l.]: [s.n.], [s.d.]. *Catálogo*.

COSTA, Luiz Cláudio da (Org.). *Dispositivos de registro na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2010a.

_____. *Tempo-Matéria*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2010b. *Catálogo*.

DANZIGER, Leila. *O jornal e o esquecimento*. *Ipotesi*, *Revista de Estudos Literários*, Juiz de Fora, jul.- dez. 2007: Ed. UFJF, v. 11, n. 2, p. 167–177. Disponível em: <<http://www.revistaipotesi.ufff.br/volumes/118/cap16.pdf>>. Acesso em: 22 jun. 2009.

_____. *Pequenos impérios*. Rio de Janeiro: Departamento Cultural: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, junho de 1999. Disponível em: <<http://leiladanzigerportfolio.blogspot.com/search/label/pequenos%20>

- imp%C3%A9rios*>. Acesso em: 17 jun. 2009. Folder de exposição.
- FOSTER, Hal. *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- FRASER, Andrea. *Da crítica às instituições a uma instituição da crítica*. *Concinnitas, Revista do Instituto de Artes da UERJ*, Rio de Janeiro, ano 9, vol. 2, n. 13, dez. 2008.
- KRAUSS, Rosalind. *A voyage on the north sea: art in the age of post-medium condition*. New York: Thames and Hudson, 1999.
- LE GOFF, Jacques. *Documento/Monumento*. In: *Enciclopédia Einaudi: Memória – História*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1984. Volume 1.
- MARQUES, Reinaldo. *Memória literária arquivada*. *Aletria, Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 18, p. 105–119, jul.–dez. 2008.
- SILVEIRA, Paulo. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: UFRGS, 2008.
- SMITH, John et al. *Possession obsession: Andy Warhol and collecting*. Pittsburgh: The Andy Warhol Museum, 2002. Catálogo.



LUIZ CLÁUDIO DA COSTA

Graduado em Letras pela University of Northern Iowa, Estados Unidos, e doutor em Comunicação/Cinema pela UFRJ. Professor dos cursos de Graduação e da Pós-Graduação do Instituto de Artes da UERJ. Atualmente, é coordenador do PPGARTES-UERJ. É membro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas e da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (ANPAP) e pesquisador com bolsa PROCÊNCIA UERJ/FAPERJ.

