

Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

Arte > Obra > Fluxos

Local: Museu Nacional de Belas Artes,
Rio de Janeiro,
Museu Imperial, Petrópolis, RJ
Data: 19 a 23 de outubro de 2010

Organização:
Roberto Conduru
Vera Beatriz Siqueira

texto extraído de
**Trânsitos entre
criação, crítica e
história da arte**

Os arquivos e documentos dos artistas e a produção da história da arte

Lilian Maus Junqueira
Mestranda/ UFRGS

Resumo

Esta pesquisa analisa os escritos de artistas no processo de documentação e circulação da obra de arte efêmera. Afinal, ao documentarem suas experiências efêmeras através da escrita, os artistas estariam atuando como arquivistas e aproximando crítica e criação? De que modo? Serão realizados estudos sobre Hélio Oiticica e a Série “Documento Areal”, realizada pelos artistas André Severo, Maria Helena Bernardes, Elaine Tedesco, Hélio Ferverza, Karin Lambrecht e Marcelo Coutinho.

Palavras-chave

Escritos de artistas, arquivo, arte contemporânea

Abstract

This research explores the artists' writings in the documentation and dissemination process of the ephemeral artwork. After all, in documenting their ephemeral experiences through writing, would the artists be acting as archivist, thus bringing closer criticism and creation? How do they do it? Studies will be conducted on the Helio Oiticica, and “Documento Areal” Series, performed by artists André Severo, Maria Helena Bernardes, Elaine Tedesco, Helio Ferverza, Lambrecht and Marcelo Coutinho.

Keywords

Artists' writings, archive, contemporary art

Ao longo do séc. XX, muitas foram as discussões acerca da neutralidade do documento. Já em 1940, Walter Benjamin, nas suas teses Sobre o conceito da História, apontava a barbárie que envolve o processo de documentação da cultura, evidenciando assim o caráter político presente no momento de seleção, formação, conservação, interpretação e uso desses arquivos. Nesse sentido, esta noção de arquivo dinâmico estaria profundamente ligada à reflexão crítica e transformadora, de cunho marxista, do historiador que se aproxima do colecionista ao interpretar o passado por meio do processo que Benjamin denominaria *rememoração*¹. Apesar do caráter conservador que o termo *rememoração* parece transportar, para Benjamin, ele não estaria vinculado à manutenção conservadora da tradição, pelo contrário, seria um importante instrumento de apropriação da tradição. Os arquivos de Benjamin, desse modo, estariam em constante transformação. As profundas revisões críticas do discurso da história permitiram-nos conceber o documento não mais como uma matéria inerte ou neutra, mas, sim, como um instrumento político de dominação do saber. E é nesse sentido que Michel Foucault pensa o arquivo.

Em *A Arqueologia do Saber*, Foucault nos alerta para os jogos de poder presentes nas ordens discursivas, formadas por enunciados que, a seu ver, não podem ser considerados homogêneos, nem formadores de uma espécie de rosto de uma época, como pretenderia a história tradicional. Os objetos históricos seriam construções discursivas formadas por descontinuidades e esquecimentos, que poderiam trazer novas problematizações para o presente. E é a partir da descontinuidade que Foucault constrói a sua noção de arquivo, que não seria entendido como a soma dos documentos e escritos guardados do passado, ou como testemunho da identidade de uma época, mas antes como um conjunto dos “sistemas de (acontecimentos de um lado, coisas de outro) (...)”².

Nesse sentido, é a partir de 1960/70, com as revisões pós-estruturalistas da história e com a expansão das linguagens artísticas, que a relação entre obra de arte e o seu processo de documentação e de circulação – que inclui os escritos de artista – torna-se mais complexa e estreita. Segundo Kristine Stiles e Peter Selz, foi somente a partir de 1960/1970 que houve o inchaço da categoria “visual”, que passou a comportar “desde pintura e escultura até formas híbridas, com materiais nunca dantes imaginados, o corpo humano, o ar, a energia, as paisagens remotas, os espaços urbanos, a intervenção em instituições sociais e políticas e os computadores, além de meios antes marginalizados, como a fotografia, o filme e o vídeo”³. E é a partir dessa fusão de categorias que a prática de arquivo também se reinventa e se propaga.

Os próprios documentos do e/ou sobre o processo passam a ser exibidos também como obra, num jogo ambíguo e crítico em que o artista questiona, ao

1 O termo “rememoração” deriva do alemão *Eingendenken* que tem acepção messiânica e que refere-se ao retorno dos dias santos de festa ou da reminiscência (comemoração), que unem passado e presente em torno de um acontecimento. Cf. Georg Otte. *Rememoração e Citação em Walter Benjamin*. In: *Revista de Estudos de Literatura*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, v4, p.211-223, out, 1996, p.230.

2 Michel Foucault. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008, p.146

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

mesmo tempo, os estatutos de obra e documento, circunscrevendo-os a um tempo e lugar específico. As perguntas que permeiam essas manifestações artísticas estão na própria base do conceito de arquivo. Segundo Jacques Derrida⁴, o arquivo, em sua etimologia, remonta-nos à palavra grega *arkhê*, que condensaria um duplo significado: o de começo e o de comando. Afinal, não estariam os artistas, ao organizarem seus escritos em arquivos, perguntando a quem caberia o poder de custódia da memória? Ao oferecer a público os documentos do e/ou sobre o processo artístico, e não apenas a obra de arte única e acabada, vemos pois uma posição política provinda dos artistas.

No Brasil, Hélio Oiticica deixou-nos um importante arquivo/obra, em que o artista manteve uma preocupação constante não apenas em relação à produção e à apresentação de sua obra, como também ao processo de registro, armazenamento e catalogação documental desta, visando abranger informações tanto em nível técnico, como conceitual. Segundo a pesquisadora Paula Braga, Oiticica preencheu muitos notebooks em vida, os quais “carregava consigo e nos quais fazia anotações, por vezes retrabalhadas em textos datilografados e traduzidos para outro idioma”⁵. Boa parte desses documentos está hoje digitalizada e disponível na Internet, através de arquivos online, com cerca de 5000 fac-símiles dos manuscritos, portando também comentários sobre cada documento.⁶ Essa sistematização dos seus arquivos da arte, juntamente com a intensa reflexão por meio do texto escrito, impulsionavam, no processo de criação do artista, uma espécie de força motriz singular que segue desdobrando sua obra rumo ao infinito.

Ao tecer essas análises sobre a obra de outros artistas na forma de artigos, ensaios, ou mesmo em cartas para seus amigos literatos e artistas, Oiticica expande a função da escrita para além da reflexão exclusiva sobre o seu próprio processo de criação. Nomeando, relacionando e construindo generalizações discursivas sobre as produções artísticas particulares de seus contemporâneos, e também de movimentos artísticos anteriores a ele, Hélio Oiticica busca integrar crítica e criação, fazendo com que os seus escritos exerçam sua força discursiva também nos âmbitos da crítica, da teoria e da história da arte.

Hélio Oiticica construiu paralelamente à sua obra, como ele mesmo classifica, “textos práticos”, em que desenvolve poesias, contos, crônicas e formas híbridas que adentram no terreno da ficção. Nesses textos, a imagem poética que emerge das palavras ultrapassa as referências teóricas do artista e adquirem certa autonomia literária. O pesquisador Frederico Oliveira Coelho, em seu artigo Hélio Oiticica – um escritor em seu labirinto, evidenciando a importância da palavra na poética de Oiticica, lembra-nos ainda da produção das Héliotapes (em especial das entrevistas com Haroldo de Campos e Julio Bressane), das Proposições e dos Poemas Visuais (por exemplo, o trabalho *Mangue Banguê*). Nesse

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

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

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

transbordamento da função do escrito de artista como mero relato do processo de criação e preso ao suporte do papel, Hélio Oiticica incorporou também frases-poemas em diversos objetos, tais como em alguns de seus Bólides (ex.: “Mergulho do Corpo”) e em seus Parangolés (ex.: “Do meu sangue do meu suor esse amor viverá” ou “Incorporo a revolta”).

Mais recentemente, em Porto Alegre, temos o exemplo da prática de arquivo pelos artistas Karin Lambrecht, Maria Helena Bernardes, André Severo, Elaine Tedesco, Hélio Ferverza e Marcelo Coutinho que se lançaram, cada um a seu modo, na realização da Série Documento Areal, publicação realizada desde 2001 pela Associação Cultural Arena, que, ao longo desses anos, vem estendendo a público livros organizados por artistas que tratam do processo de criação e da problemática da documentação da obra de arte. Em entrevista, a artista Maria Helena Bernardes relata que o Documento Areal surgiu da necessidade de compartilhamento de experiências artísticas que ocorriam durante viagens e que dificilmente entrariam no circuito de exposições vigente. Também o trabalho Registros de Sangue, de Karin Lambrecht, na época em que surgiu o Projeto Areal – do qual resulta a Série Documento Areal –, encontrava dificuldades de circular nas instituições. Então, para viabilizar esses projetos, Maria Helena e André Severo conceberam primeiramente um catálogo da Série Registros de Sangue, de Karin Lambrecht, que veio a transformar-se em livro – *Eu e você* – Documento Areal 1, o que, segundo Maria Helena, ampliou sua circulação para além das instituições artísticas e também marcou o início de um projeto que instigava uma série. Por meio da aprovação do Projeto Areal e da Série Documento Areal no Programa de Artes Visuais da Petrobrás, tornou-se possível editar mais quatro volumes, em que participaram a própria Maria Helena Bernardes, Hélio Ferverza, Elaine Tedesco e André Severo. Atualmente, o projeto se auto-financia, sendo que o que é arrecadado com as vendas dos exemplares possibilita novas edições, como foi o caso do Documento Areal 6, organizado pelo artista Marcelo Coutinho.

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

O Documento Areal 1

Eu e você, de Karin Lambrecht⁷, pode ser analisado do ponto de vista mais tradicional do arquivo: um agrupamento de documentos indiciais. No entanto, trata-se de uma espécie de arquivo do arquivo, com o armazenamento de documentos de uma pintura/documento. No livro, a artista registra a sua experiência de impressão em papel do sangue provindo dos órgãos de um carneiro abatido para consumo doméstico de carne, na zona rural de Bagé/RS. As impressões foram realizadas durante o abate do animal e configuram a união entre experiência pictórica e ritual da morte. Resultam dessas experiências os desenhos/pinturas que, quando expostos ao lado das fotografias no livro, remetem-nos à pintura

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

enquanto ação, cor elementar e também enquanto documento, ao carregar os resíduos de um corpo morto.

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

O Documento Areal 4

Sobreposições Imprecisas⁸, de Elaine Tedesco, assemelha-se, em sua estrutura, a um catálogo convencional, assim como o livro *Eu e você*, de Karin Lambrecht. A artista escreve um relato descritivo inicial que abre o início do percurso pela narrativa fotográfica que vem na sequência do livro. São intercaladas apreciações críticas entre as imagens apresentadas. A narrativa é visual, mas os lugares fotografados não são absolutamente visíveis. Há sempre uma penumbra, uma indefinição nas imagens de Elaine. Há lugares dentro de lugares, que se efetivam por meio de projeções de slides lançadas sobre o real e depois refotografadas. O arquivo/obra de Elaine, ao rearranjar em sequência as imagens, abre-se como uma nova possibilidade de percepção das imagens, cujo percurso pode ser modificado pelo espectador/leitor.

O Documento Areal 3

*O + é deserto*⁹, de Hélio Ferverza, assemelha-se, em muitos procedimentos, ao arquivo/obra “Conglomerado”. Não por acaso, a artista Maria Helena Bernardes, na orelha do livro, inicia seu texto de apresentação com a frase “DA ADVERSIDADE VIVEMOS”, de Oiticica. Neste arquivo/obra, Hélio Ferverza sobre põe diversos métodos de narração, propondo uma viagem ao interior de sua poética, em que palavra e imagem, crítica e criação, ficção e documento se fundem constantemente. O artista, ao organizar este arquivo/obra, num trânsito entre experiências passadas, experiências que ocorrem a partir do próprio livro e experiências futuras, alegoriza o próprio processo de criação. Um sistema se arma diante da organização dos documentos que remetem aos diferentes lugares que a obra pode ocupar. Em seu texto “a função do amanhã”, Hélio Ferverza rememora o processo de trabalho efêmero, realizado in situ, durante a II Bienal do Mercosul. No decorrer do texto, o artista constrói reflexões poético-críticas que partem, desviam-se e retornam à seguinte questão: “[...] o ‘mostrar’, o visível de uma proposição em artes visuais não seria como o anzol que pesca o que não se mostra, o

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

9 Hélio Ferverza. *O + é deserto*. São Paulo: Escrituras, 2003. (Documento areal; 3)

que se esconde e, portanto, o que não é visível?”. Ao refletir sobre a visibilidade, o visível e o invisível, Ferverza põe em xeque a espetacularização esvaziada gerada pelos grandes eventos culturais, propondo outros modos de ver a obra de arte. Afinal, não seria o próprio arquivo/obra O + é deserto uma forma de escapar de tal condicionamento e alargar os lugares de compartilhamento da arte?

O condicionamento da arte aos grandes eventos é também motivo de crítica e da criação de André Severo no Documento Areal 5 – Consciência errante¹⁰. Ao realizar seu livro, o artista alterna a experiência de esforço corporal absurdo, ao deslocar parcelas de terra de um lugar a outro da metade sul do Rio Grande do Sul durante um ano, transpondo-as às suas escavações. O arquivo/obra de André Severo requer de seu leitor esforço semelhante, num texto verborrágico, sem pontuações e com reflexões de cunho filosófico.

Documento Areal 6

Antão, o insone¹¹ é um arquivo/comentário tecido a partir do arquivo/obra de outrem, o que nos faz lembrar dos questionamentos sobre a autoria e sobre as descontinuidades do discursivo da história, constantemente levantados por Michel Foucault. Marcelo Coutinho, artista organizador da publicação, já na apresentação do livro, declara-se como não-autor da narrativa, apenas seu organizador e comentador. Os seus comentários, inseridos em nota de rodapé, dão origem a um diálogo profícuo e assumidamente lateral, que propõe novos caminhos de leitura ao principal texto. A obra foi recolhida do esquecimento do mundo dos letrados que vêem, pois, inicialmente, o livro só existia em braille, numa edição de 250 exemplares. O autor da obra chama-se Tomé Cravan, poeta e tradutor pernambucano, que, em sua narrativa, funde documento e ficção, transitando entre diário confessional, novela e ensaio epistemológico. Marcelo Coutinho, ao propor esta tradução para a linguagem escrita, permite que o livro circule em outros meios. Este livro abre uma nova possibilidade para série, segundo Maria Helena Bernardes, pois o livro não se enquadra facilmente em nenhuma categoria. Como relata a artista em entrevista, “não é livro de artista, não é teoria da arte, mas é um escrito que registra uma visão de mundo desse artista”.

No Documento Areal 2, Vaga em Campo de Rejeito, Maria Helena Bernardes¹² escreve em primeira pessoa sobre a experiência vivida na execução de um projeto artístico na cidade de Arroio dos Ratos, situada no interior do Rio Grande do Sul. Diluindo as fronteiras entre o historiador, o romancista e o artista visual, assim como André Breton e Robert Smithson, a artista cria uma narrativa poética verbal e visual que se baseia em fatos, ou seja, em suas experiências artísticas. Ao construir este livro de artista, Maria Helena permite que a sua obra circule sob outro modo de existência – o documento escrito, composto também por imagens fotográficas. A artista desloca, portanto, para um novo veículo a sua experiência de realização de uma escultura em um campo desativado de carvão.

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

11 Tomé Cravan. *Antão, o insone*./COUTINHO, Marcelo (Apres. Posfácio e Notas). Porto Alegre: Zouk, 2008. (Série Documento Areal; 6)

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

Ao ser publicado, o livro mantém vivo o acesso à obra, realizada em área periférica, ampliando a circulação de sua documentação e fomentando a produção de novas leituras.

Enquanto discurso, esses escritos de artistas podem criar novas relações e gerar descontinuidades entre os tecidos documentais dos arquivos, impulsionando novas interpretações sobre as obras de arte. Essas práticas de escrita, estendidas ao longo do séc. XX, passarão a compor, não sem resistência, os discursos da história da arte. Nesse sentido, os arquivos da cultura passam a ser também matéria de algumas obras de arte, e também o lugar em que elas permanecem (ou se transformam?) em sua dimensão documental, principalmente a partir da valorização do efêmero no campo das artes visuais a partir de 1960/70. Cabe portanto ressaltar que, se experiência artística e a obra de arte podem não durar, os arquivos da arte, por sua vez, devem permanecer, fazendo com que a obra, mesmo aquelas efêmeras, perpetuem-se, chegando até nós pela via do discurso da história da arte, esta também escrita pelos artistas.