



# ARTE E SUAS INSTITUIÇÕES

XXXIII COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

Organização

Ana Cavalcanti

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Setembro 2013





Sobre a imagem da capa: Trabalho de CARLOS ZÍLIO - "Rubens on the beach II, 2007, óleo e bastão de óleo sobre tela, 140x180cm".

## Transversalização da arte e da história

Sheila Cabo Geraldo – CBHA/UERJ/PPGArtes

**Resumo:** O reconhecimento de dispositivos historiográficos que não têm como tarefa compreender as imagens do passado, mas compreender a eficácia dessas imagens, pressupõe que o passado jamais cessa de se reconfigurar como emergência no presente. Assim, a história da arte seria sempre a história dos objetos sobredeterminados, que requer um saber sobreinterpretativo, ou seja, uma reativação histórico-crítica de eventos e práticas de artistas e grupos de artistas.

**Palavras-chave:** práticas historiográficas; memória; transversalidade

**Abstract:** The recognition of historiographical devices that do not have the task of understanding the images of the past, but to understand the effectiveness of these images, presupposes that the past never ceases to reconfigure itself as in the present emergency. Thus, the history of art would always be a overdetermined history of objects, which requires a knowledge overinterpretative, as a reactivation of critical historical events and practices of artists and groups of artists.

**Keywords:** historiographical practices; memory; transversality



Figura 1- História(s) do Cinema. 3A – La Monnaie de l'Absolut. Jean-Luc Godard

## Uma história dos intervalos

A constatação da sobrevivência da arte, assim como da história da arte nos últimos vinte ou trinta anos, marcados pelo fim das utopias modernas, mas também pela superação da melancolia nostálgica da chamada pós-modernidade, nos alerta para as condições da arte e da história da arte como formas estéticas e discursos históricos outros, que, apesar do plano liso instaurado com o fenômeno da globalização, apontam para formalizações múltiplas e diferentes daquelas instituídas, configurando-se, segundo Guattari e Rolnik, agenciamentos instituintes.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Cf. GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias del deseo*. Madrid: Traficantes de sueños, 2006.

Deleuze, que teria entendido esses agenciamentos como combates políticos, os teria assim definido considerando que tais combates se dão aquém das palavras de ordem, nos fluxos e dobras da imanência. No campo da arte como imanência, então, essas operações políticas instituintes consistiriam, supõe-se, em fazer emergirem a história e a arte dos “ gritos e dores sufocados”, em formas estéticas e histórias íntimas, secretas, submersas, como observou Didi-Huberman<sup>2</sup> a partir da leitura de Aby Warburg e Walter Benjamin.

Orlandi escreveu na apresentação do livro de Deleuze sobre François Châtelet:

combater na imanência é potencializar guerrilhas que não fazem o jogo cômodo das máquinas produtoras de universais (como os de contemplação, de reflexão e de comunicação), máquinas que, impondo seus próprios problemas, submetem outros ao domínio de estratégias ou focos transcendententes...<sup>3</sup>

Orlandi assinala ainda a maneira como Deleuze, ao se referir ao combate na imanência, foge da adesão às coisas e ao culto do estoque de informações, concentrando-se na exploração conceitual das linhas que tecem a virtualidade do acontecimento. No caso da arte – mais especificamente na música para Deleuze –, não sendo a afirmação do vivido ou de um conceito abstrato, é atividade como “ato da razão sensível”. Deixa de ser representação para ser atualização de potência, instituindo, assim, relações

---

<sup>2</sup> DIDI-HUBERMAN, George. *Atlas. Como llevar el mundo auestas?* Madrid: MNCARS/ Karlsruhe: ZKM/Hamburgo: SF, 2011/2012, catálogo.

<sup>3</sup> ORLANDI, Luis Benedicto Lacerda. *Combater na imanência*. In Deleuze, Gilles. *Péricles e Verdi – A filosofia de François Châtelet*. Tradução de Hortência Santos Lencastre. Rio de Janeiro: Editora Pazulin, 1999.

humanas em algum tipo de matéria, seja som, imagem ou palavra.

Entretanto, na arte como na política, o exercício dos sistemas de poder coercitivos faz com que seja sempre necessário um jogo de forças entre o poder instituinte e o controle,<sup>4</sup> seja dos aparatos de Estado, seja dos sistemas econômicos e culturais, como o sistema de arte. Esse foi, sem dúvida, o jogo acionado no início do século XX pelas utópicas e controversas vanguardas artísticas.<sup>5</sup> Ser vanguarda era, então, instaurar, a partir da arte, uma nova forma de relação humana apostando que a pintura, a escultura ou a arquitetura fossem, em verdade, um dispositivo instituinte não só de formas estéticas, como de um novo homem, sempre em processo de atividade livre.

A arte como atividade revelou-se ainda parte do jogo entre poder instituinte e poder instituído quando os artistas do início da segunda metade do século XX, sobretudo aqueles não mais interessados na produção de obras-objetos, remetem-se às heranças dadaístas e duchampianas, chamadas, em um sentido ampliado, de conceituais,<sup>6</sup> quando a arte coincide com a emergência de um discurso-combate, questionador da ontologia da própria arte, mas também de sua relação com as instituições artísticas e o espaço público como espaço de e para a arte. Desde então, artistas desenvolvem práticas que, embora possam

---

<sup>4</sup> FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Tradução Raquel Ramalheite. 33 ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

<sup>5</sup> BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução João Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

<sup>6</sup> BUCHLOH, Benjamin. El arte conceptual de 1962 a 1969: de la estética de la administración a la crítica de las instituciones. In. *Formalismo e Historicidad. Modelos y métodos del arte del siglo XX*. Madrid: Akal, 2004.

materializar-se em fotografias, vídeos, pinturas, instalações e arquivos, se estruturam em torno de discursos críticos do poder, seja no campo da economia e do mercado, seja no das instituições e dos códigos culturais.<sup>7</sup>

Todas essas atividades artísticas estariam inseridas em debates historiográficos, uma vez que as transformações do sentido da arte implicam mudanças na escrita do historiador de arte que, muitas vezes, como queremos verificar, compartilham metodológica e epistemologicamente dessa prática de mudanças. Considerando-se as relações dos últimos anos – marcadas pelo “capitalismo cognitivo”, em que o centro da atividade econômica deixou de estar vinculado essencialmente à fabricação material de produtos e passou a articular-se em torno do capital abstrato, cultural<sup>8</sup> –, pode-se pensar que, se no curso da história da arte o capitalismo industrial teria correspondido à produção das vanguardas modernas, quando a formação estrutural estava aderida ao objeto mesmo, derivando em uma aproximação histórica apoiada na percepção formal e simbólica (iconológica), no caso da arte conceitual, correspondendo ao capitalismo financeiro e à acumulação de capital imaterial, a escrita terá a condição linguística da arte, desencadeando uma história dos discursos. Já nos últimos vinte anos, com o desenvolvimento do chamado capitalismo cognitivo, que corresponde a uma acumulação

---

<sup>7</sup> Cf. FRASER, Andrea. Da crítica das instituições a uma instituição da crítica. In *Concinnitas: Revista do Instituto de Artes da UERJ*, Rio de Janeiro, ano 9, v. 2, n. 13, dez. 2008.

<sup>8</sup> ALTUNA, Josu Larrañaga. Acerca de la condición política de lo artístico en la sociedad del conocimiento. In *Concinnitas: Revista do Instituto de Artes da UERJ, Dossiê Arte e política* (Org. Sheila Cabo Geraldo). Rio de Janeiro, ano 8, v.1, n. 10, junho de 2007.

de capital informatizado veiculado pelo sistema de conhecimento, ampliaram-se as investigações que vinham sendo realizadas quanto à disciplina de história da arte, incluindo, no campo investigativo, a emergência de novos problemas trazidos pelas redes de informação. Esses problemas aparecem paralelamente àqueles que emergem com a cultura global e acionam, mais uma vez, a crítica dos paradigmas da historiografia da arte, que deixou de tratar essencialmente dos objetos e dos discursos para focar os intervalos entre objetos, entre discursos, as semelhanças submersas e as emergências anacrônicas, como ressaltou Didi-Huberman, configurando uma história antropológica da arte.<sup>9</sup>

Para dar conta de uma produção que escape à história da arte fechada em obras e conceituações, o historiador francês aposta na retomada de três historiadores *malditos*,<sup>10</sup> que haviam desenvolvido uma história de problemas no início do século XX, marcada pelo pensamento multifocal, pela temporalidade anacrônica e pela montagem, rompendo definitivamente com o pensamento evolucionista e com a filosofia do progresso. É a partir da afirmação de que a história da arte não é a história da compreensão das imagens, mas de sua eficácia, que Didi-Huberman propõe, como fizeram Walter Benjamin, Carl Einstein e Aby Warburg, que as imagens sejam experimentadas em um processo para o qual concorrem as noções de memória e sobrevivência (*Nachleben*), defendidas por Warburg, em que são tratadas como

<sup>9</sup> DIDI-HUBERMAN, George. *Atlas. Como llevar el mundo a cuestras?* Op.cit.

<sup>10</sup> DIDI-HUBERMAN, G. *Ante el Tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2005.

memórias enterradas e memórias ressurgidas. Concorre, também, o princípio de uma história-montagem da cidade de Paris no século XIX, elaborada pela associação de imagens literárias, jornalísticas, fotográficas, de relatos colecionados e apropriados em uma operação perturbadora de tempo, e que Benjamin desenvolveu em sua inacabada obra *Passagens*.<sup>11</sup> Fundamental é, ainda, a compreensão da história como exercício, em que o historiador libera seus próprios questionamentos, suas próprias exposições ao perigo, criando novos problemas, novos domínios históricos e teóricos, lançados em operações para as quais a compreensão do tempo como anacronismo é essencial, como propôs Carl Einstein.

Entretanto, os três historiadores, escreve Didi-Huberman,<sup>12</sup> não delimitaram um campo disciplinar da história da arte. Traçaram, em verdade, uma espécie de teia de aproximações e intervalos, tecida pelo conjunto de problemas de tempo e de espaço. Esse é um processo em que o historiador deveria fazer uma espécie de arqueologia material, mas,<sup>13</sup> necessariamente, associada a um princípio dinâmico da memória, em que entrariam não só os vestígios, os despojos, mas também os mal-estares, as fricções, as erupções, as sínopes. Nesse processo, o historiador se transformaria em um “trapeiro” da memória das coisas, como escreveu Benjamin,<sup>14</sup> o que se daria concomitantemente a uma arqueologia psíquica, na qual

---

<sup>11</sup> BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

<sup>12</sup> DIDI-HUBERMAN, G. *Ante el Tiempo*. Op. cit.

<sup>13</sup> Idem.

<sup>14</sup> Apud DIDI-HUBERMAN, G. *Ante el Tiempo*. Op.cit.

comparecem o ritmo dos sonhos, dos fantasmas, das repressões e das latências, configurando uma história não dos fatos objetivos, mas dos subjetivos.

Em *Vigiar e punir*<sup>15</sup> Foucault alertava para a possibilidade de controle em um nível que definia como sistema panóptico: controle de comportamentos não só sociais, mas corporais, controle da vida, que se configura, como escreveu, em fato “biopolítico”.<sup>16</sup> É no sentido de identificar alternativas a esse controle que Deleuze e Guattari<sup>17</sup> escrevem sobre as formas de ação que, em arte, corresponderiam a uma reinvenção dos espaços da crítica institucional sobre a base das políticas de subjetivação. São micropolíticas que apontam para a possibilidade de agir nos espaços que sobram, que podem ser o do fazer cotidiano, como explicita Michel de Certeau,<sup>18</sup> mas também o do jogo, o do encontro, o do estar junto<sup>19</sup> que, não desconhecendo as regras do poder instituído, sempre encontram formas de agir subjetivamente nos interstícios, ainda que, muitas vezes, à beira do abismo. Se nos últimos vinte anos se adensaram globalmente as práticas de instauração de lugares outros, como ativações de intervalos – o que inclui, ainda, os deslocamentos<sup>20</sup> em

---

<sup>15</sup> FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Editora Vozes, 2007, 3. ed.

<sup>16</sup> DELEUZE, Gilles. As estratégias ou o não estratificado: o pensamento do poder do lado de fora. In *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

<sup>17</sup> DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia*. v. 3. Tradução Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. 2 reimp. São Paulo: Ed. 34, 2004.

<sup>18</sup> CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano I. Artes do fazer*. Petrópolis: Editora Vozes, 2007.

<sup>19</sup> Cf. ALIAGA, Juan Vicente. Polifonias discordantes: sobre la significación de las micropolíticas en las prácticas artísticas y culturales. *Concinnitas: Revista do Instituto de Artes*. Rio de Janeiro, ano 8, v. 1, n. 10, julho de 2007.

<sup>20</sup> TERRA, Vera. *Deslocamento Fricção: Galpão Capanema*. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes, 2012. Org. Cezar Bartholomeu.

práticas artísticas, assim como entre culturas –,<sup>21</sup> são essas práticas que nos impulsionam para novos domínios em história da arte, ou seja, uma história entre objetos, entre discursos, nas semelhanças submersas e nas emergências anacrônicas.

## **A anacronia, os intervalos e as fricções**

A moderna história da arte se constituiu a partir de um saber metódico e uma análise dos objetos no tempo. Mas, como afirmou Winckelman, considerado o precursor desse saber metódico,<sup>22</sup> um historiador da arte não deveria contentar-se em descrever, classificar e fichar as obras. Sua tarefa deveria ter como objetivo maior explicitar a essência da arte, o que lhe exige a construção de um modelo de temporalidade que sustente suas análises. Assim é que Winckelmann, apoiado no modelo biomórfico de conhecimento, vai teorizar sobre o sentido de arte marcado pela relação entre vida e morte, acabando por associar a história da arte à representação da origem, do desenvolvimento, grandeza e decadência dos objetos.

Segundo George Didi-Huberman,<sup>23</sup> Winckelmann teria deixado um legado importante no que diz respeito à reflexão epistemológica na constituição da história da arte, embora a dicotomia entre grandeza e decadência não atenda às complexidades contemporâneas de sentido. Mudando o

---

<sup>21</sup> Cf. PORTO, Amanda Bonan Gusmão. *Da capacidade (ou não) de flexibilizar sistemas*. Dissertação apresentada ao PPGArtes, UERJ, 2013.

<sup>22</sup> Apud DIDI-HUBERMAN, George. *A imagem sobrevivente*. Rio de Janeiro: Contraponto/MAR, p. 16.

<sup>23</sup> Idem.

rumo da história, Aby Warburg,<sup>24</sup> no início do século XX, vai apontar para uma opção historiográfica marcada não pelo modelo natural, mas por um modelo cultural e/ou antropológico, em que o tempo não se apoia em marcos biomórficos (nascimento e morte), mas se constitui em estratos híbridos e complexos, em que o passado e o presente se interpenetram em configurações por vir.

Warburg introduz ainda na história da arte o que foi chamado de “modelo fantasmático”,<sup>25</sup> para o qual ocorrem pensamentos incertos e conflitantes, próximos do que Freud<sup>26</sup> teorizou como sintomas, ou seja, Warburg propõe uma história de emergências de conflitos, que não almeja a resolução apaziguante do historiador, no que esse possa compreender o passado morto a partir do presente ou o presente a partir das lições do passado, que o capacitariam a projetar o futuro.

O fantasmático na história é, assim, coincidente com uma espécie de exumação dos documentos de arquivo, quando aflora o *pathos* dos “timbres de voz inaudíveis, vozes desaparecidas, vozes ocultas em uma grafia ou

---

<sup>24</sup> Warburg inicia a reflexão sobre a história da arte já em sua tese de doutorado, avançando com o texto sobre os índios Pueblo e concretizando suas experimentações no *Atlas Mnemosyne*. Cf. Aby Warburg, *The Renewal of Pagan Antiquity. Contributions to the Cultural History of The European Renaissance*. Los Angeles: Getty Research Institute for the History of Art and Humanities, 1999.

<sup>25</sup> Para Warburg, cada imagem é o resultado de deslocamentos temporais e culturais, que se sedimentam e sobrevivem como forma, fazendo com que cada imagem seja um momento energético e dinâmico, um *pathos*, que, ciclicamente, reaparece de maneira fantasmática, que Warburg chamou *Pathosformel*. Cf. Aby Warburg, *The Renewal of Pagan Antiquity. Contributions to the Cultural History of The European Renaissance*. Op.cit.

DIDI-HUBERMAN, G. A imagem sobrevivente. Op. cit.

<sup>26</sup> Cf. O ponto de vista do sintoma: Warburg em direção a Freud. In George DIDI-HUBERMAN. *A imagem sobrevivente*. Op. cit.

em movimentos particulares de um diário íntimo....”<sup>27</sup> Nessa perspectiva, as imagens levam o historiador para a emergência de um conjunto de processos tensos, para uma história temporalmente repleta de desorganizados agoras, como escreveu Walter Benjamin.<sup>28</sup> Dessa maneira, a história da arte não poderia mais se fechar em si mesma. Passa, então, a ser um encontro de instâncias heterogêneas, abertas e sobreinterpretativas.

Essa é a história da arte que se identifica quando nos deparamos com o projeto em vídeo *História(s) do Cinema*, de Jean-Luc Godard, que faz uma arqueologia das imagens cinematográficas.

Como escreve Philippe Dubois,<sup>29</sup> estão ali presentes

o ritmo da máquina de escrever dotada de memória que confere o ritmo à montagem, toda a impressionante matéria visual e sonora manipulada por Godard, com as explosões, as infinitas combinações de imagens e sons provindos de toda a história do cinema...

Interessa-nos, na série de vídeos, sobretudo a montagem da parte 3A, *La Monnaie de l’Absolut*, cujas primeiras imagens já são aproximações entre a pintura negra *Saturno devorando um filho*, de Francisco de Goya, de 1819, e os sussurros do texto de Victor Hugo em que o escritor declara que se a civilização está nos povos, a barbárie está nos governantes. Godard monta ali a história do cinema como história da violência e das guerras, de uma maneira em que o tempo passado e o tempo presente

---

<sup>27</sup> DIDI-HUBERMAN, G. A imagem sobrevivente. p. 36.

<sup>28</sup> BENJAMIN, Walter. Walter Benjamin: magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985.

<sup>29</sup> DUBOIS, Philippe. Cinema, vídeo, Godard. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ficam emaranhados como fatalidade sobre o que resta das pinturas, das gravuras e fotografias, ou seja, o que resta da arte como imagens sobreviventes.

A montagem com a pintura de Goya na história do cinema, coincide, ainda, com a declaração de Godard de que o “cinema foi o último capítulo da história da arte de um certo tipo de civilização indo-europeia”.<sup>30</sup> Isso aparece também no título escolhido para a parte 3A, que, ao referir-se ao *La Monnaie de l’Absolut* – que é o primeiro livro da série Psicologia da Arte, de André Malraux, de que *O Museu imaginário*<sup>31</sup> é o terceiro volume –, se rende ao fim da arte ideal, que almeja o absoluto, tal qual a história sem paredes, densa e em atritos. Mas, como escreve Malraux, há que pagar um preço, e o preço seria a barbárie das guerras .

Se na mitologia romana, Saturno – Cronos entre os gregos – é aquele que governa o curso do tempo e garante a inevitabilidade de sua passagem,<sup>32</sup> a história montada por Godard abre a complexidade da história não só para a fatalidade da violência no mundo, mas também para o que Saturno carrega, ou seja, o *pathos* das contradições entre desejo de controle do tempo e o reconhecimento de sua efemeridade. Segundo o cineasta, não existem mais imagens, mas sim relações, como Warburg havia pensado ao elaborar seu *Atlas Mnemosyne*.<sup>33</sup>

<sup>30</sup> GODARD, Jean-Luc e DANÉY, Serge: Diálogo. In. *Histoire(s) du Cinéma*, 1988-1998. Barcelona. Intermedio/Cahiers du Cinéma.

<sup>31</sup> Traduzido para o inglês como “museu sem paredes”, refere-se à possibilidade de a arte ser observada sem os confinamentos das categorias de um determinado lugar ou de um tempo específico. Cf. **Malraux**, André. *Le Musée Imaginaire*. Paris: Gallimard, 1965.

<sup>32</sup> DIDI-HUBERMAN, George. *A imagem sobrevivente*. Rio de Janeiro: Contraponto/MAR, p.150.

<sup>33</sup> WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Ediciones Akal, 2010.

Da mesma maneira, como relação fantasmática e de sobredeterminação, há que olhar as duas intervenções feitas por Yuri Firmeza em uma das salas do andar térreo de Museu de Arte do Rio, que, como disse o artista em conversa com o público, não configuravam uma mostra de objetos de arte. (Figuras 1 e 2) O que pretendia Yuri era abrir as discussões sobre a memória e o esquecimento a partir da disposição sem ordem dos objetos arqueológicos encontrados no terreno do desmonte do morros do Castelo e do Senado – sobre os quais foram construídos os dois prédios reformados que compõem o Museu –, e o material “arqueológico” decorrente da remoção de algumas casas do Morro da Providência, a primeira favela do Rio de Janeiro.



Figura 2 - Yuri Firmeza. *Turvações Estratigráficas*.  
proveniente da reforma do Palacete D. João VI

MAR- 2013. Material



Figura 3 - Yuri Firmeza. *Turvações Estratégicas*. Material proveniente de demolições do Morro da Providência.

Não por acaso a exposição recebeu o título de *Turvações Estratégicas*, ou seja, as inquietações que provoca são as dos intervalos ainda não percebidos, ordenações por vir, cujo

material inclui não só as experiências de memória enterrada, mas também as confusas camadas de lembranças da Providência.

Tratando de sobrevivência e memória é que se pode também inscrever na história da arte recente o trabalho de deslocamento do grupo Opavivará, que fez em 2012 uma caminhada pelo Centro do Rio de Janeiro, saindo do prédio da hoje Casa França-Brasil, antiga Praça do Comércio, construída por Grandjean de Montigny em 1820, indo até a Pedra do Sal, no Largo João da Baiana, no sopé do Morro da Conceição, onde se teriam reunido os primeiros sambistas da cidade, como Donga, João da Baiana e Heitor dos Prazeres, formando agremiações artístico-musicais de matriz africana na região do porto. (Figura 4) A Pedra do Sal é um monumento histórico da cidade do Rio de Janeiro,



Figura 4 - Opavivará. *Desvende-se. Paisagem carioca - cidade sobreposta.* Pedra do Sal. 2012

tombado em 1984, e hoje encontra-se no meio das mudanças da região portuária onde, como escreveram os artistas do grupo, “Remoções, demolições, aterros e arrasamentos são as cicatrizes que herdamos para inventar o espetáculo da cidade maravilhosa”.<sup>34</sup>

O deslocamento do grupo, que se deu em forma de cortejo carnavalesco, passando pelo Centro mais antigo da cidade em processo de reforma, faz eclodirem, como memória, os vestígios do que foram as muitas mudanças na cartografia geográfica, artística e cultural da região, processo que retorna, como uma espécie de mal-estar e trazendo à tona o que se perdeu, o que se perde e o que ainda se perderá.

---

<sup>34</sup> Opavivará. Desvende-se. Paisagem carioca: cidade sobreposta. Rio de Janeiro. Disponível em [www.opavivara.com.br](http://www.opavivara.com.br). Acessado em setembro de 2013.