



A ideia de arquivo na obra de arte e seus desdobramentos a partir da fotografia

The idea of archive in the work of art and its developments based on photography

Daniel Frickmann

ORCID: 0000-0001-6889-6817
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)

Carlos Eduardo Felix da Costa

ORCID: 0000-0002-4148-4430
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)

Resumo

O artigo é inspirado em textos que apresentam métodos e princípios conceituais de um artista moderno, com destaque para os relatos de Charles Baudelaire em "O Pintor da Vida Moderna" (1863); os registros do fotógrafo Eugène Atget publicados pela coletânea Photo Poche (1989); e as observações de Jacques Derrida em "Mal de arquivo: uma impressão freudiana" (2001). Assim, procura-se compreender as condições para registrar uma obra de arte e a criação de uma obra como um registro de si. O objetivo desta reflexão é analisar uma ideia de arquivo dentro das perspectivas e decisões processuais da arte moderna e contemporânea.

Palavras-chave

Arte. Desenho. Modernidade. Arquivo. Impressão.

Abstract

This essay is based on texts that present methods and conceptual principles of a modern artist, focusing on the narratives of Charles Baudelaire's "The Painter of Modern Art" (1863); the photographs by Eugène Atget published by Photo Poche press (1989); and the observations of Jacques Derrida in "Archive Fever: A Freudian Impression" (2001). The article seeks to understand the conditions for recording a work of art and artistic creation as a record of ourselves. The purpose of this reflection is to conceive an idea of archive within the perspectives and procedural decisions of modern and contemporary art.

Keywords

Art. Drawing. Modernity. Archive. Impression.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

O papel de arquivo do artista moderno

Vivemos em um regime onde a representação do sujeito se reduz à concretude que ele deixa no mundo. Objetivamente, produções materiais e declarações documentadas tornam-se as grandes premissas para a definição de um indivíduo perante a sociedade, em especial depois que o mesmo pereceu. No campo da arte contemporânea, tal fenômeno se faz ainda mais presente, uma vez que as potencialidades arquivísticas do criador podem possuir um viés mercadológico – a produção material é o principal índice de sua passagem. A vida de um artista se confunde frequentemente com o tempo da obra, e suas intimidades podem estar sujeitas a ser item de aquisição para os colecionadores mais fascinados. Há muito o que se discutir a respeito da lógica do mercado e do meio da arte, ou a fronteira e diferenciação entre esses dois campos. Mas o objetivo desta reflexão está em investigar um elemento particular aqui, que é a noção de arquivo. Mais especificamente a definição arquivística de uma obra de arte na modernidade, e a maneira como o ato de criar pode ser um pressuposto de arquivo na cronologia criativa da vida de um artista. O próprio conceito de modernidade também será apresentado adiante, para situarmos a perspectiva do artigo a partir do uso de tal nomenclatura.

Ao introduzir o assunto, é preciso primeiramente reconhecer a existência de um mercado ou circuito comercial de arte. Compreender a prática profissional artística como proveniente de um tipo de comércio próprio é, possivelmente, o primeiro passo para se avançar, e isso porque a configuração arquivística de uma obra depende de fatores que vão além das próprias intenções iniciais do artista. Há um entendimento de uma prática artística que carrega contextos históricos e mercadológicos na sua atuação. De todas as definições necessárias para a introdução deste artigo, esta pode aparentar a mais complexa, e isso porque a profissão da arte não é, como bem sabemos, a única a empregar o termo “artista” aos seus participantes. Existe um processo de “artificação”, ou seja, de definir como arte outras formas de produção industriais sob a alcinha de diferencia-las e torna-las comercialmente mais desejáveis no mercado dos bens de consumo. A arte exemplificada ao longo desse artigo compreende a profissão do fazer artístico institucional, que é contemplado por feiras, galerias e museus públicos ou privados. Em suma, aqui apresenta-se uma arte voltada ao campo das instituições, na sua atualidade chamada de “plástica” ou “contemporânea” (este último sendo um termo referente a temporalidade).

Há uma discussão típica da arte contemporânea que contempla uma possibilidade de arte não mercantil, e que busca valorizar a relevância de um autor a partir de uma suposta influência que não associada ao mercado das obras de arte. Para o artigo aqui apresentado, defende-se o entendimento de artista como indivíduo inserido dentro do sistema capitalista, e que faz da sua criação uma materialização de artefatos vendáveis e assim consciente do potencial mercadológico de suas próprias invenções. O artista “profissional” que existe em nosso mundo é não menos distante de qualquer outro cidadão, destinado a atribuir valor simbólico (e viés de lucro) ao resultado do que produz. Como declara a autora Janet Wolff em “Produção Social da Arte” (1982), “[...] não há utilidade

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

em se considerar o trabalho artístico como essencialmente diferente de outros tipos de trabalho, e que, portanto, a questão de atividade prática [...] de qualquer agente se apresenta da mesma maneira em todas as áreas da vida social e pessoal" (WOLFF, 1982, p. 14). A criação no circuito e mercado de arte é sobretudo tratada como um artigo de luxo, capaz de ser valorizado com o passar dos anos, dependendo do reconhecimento *a posteriori* de seu criador. Quem compra ou adquire uma obra legitimada por essa lógica está corroborando com um investimento da mentalidade especulativa do capitalismo, ainda que inicialmente não tenha sido essa a razão da produção da peça feita pelo artista consignado. A arte, sendo um produto social, é influenciada pelas particularidades do capitalismo tal qual qualquer outra atividade. Importante reforçar que a visão de "arte" que aqui citamos é a da profissão moderna situada na sociedade industrial contemporânea, a do meio e do mercado da arte como aponta Janet Wolff. Não podemos deixar de pensar ou somar a essa discussão questões de reprodutibilidade, como encontramos na crítica de Walter Benjamin (2003) sobre a percepção imagética de uma obra em um momento onde técnicas de impressão aceleradas permitiram uma repetição e reconhecimento em escala continental. Este fenômeno também é decisivo para a consolidação da obra de arte como um artigo de valor incomparável, disponível às classes mais pobres apenas através de uma ou mais cópias para contemplação.

As particularidades do arquivo no sistema da arte são provenientes da própria estrutura de mercado e dos valores defendidos pelos membros artistas. A noção especulativa de obra que conquista um preço maior e mais impactante com o tempo, justifica uma parte da mentalidade do artista individual que preserva a memória física de seus pertences. Tudo na vida do artista pode ser arte. Portanto, tudo pode ter algum valor de troca simbólico. O esforço do artista em realizar a permanência de sua produção pós vida se encontra logo na decisão de reservar as minúcias do processo de criação, como desenhos, gravações, textos e fotografias de estudo, estipulando assim um arquivo próprio. Esses itens serão mais tarde, como de praxe, absorvidos e desejados pelo mercado, que dará continuidade aos arquivos sob nova configuração.

Uma evidência de potencial arquivístico da produção artística pode ser encontrada nos textos do poeta francês Charles Baudelaire, na década de 60 do século XIX. Como é sabido, Baudelaire é compreendido como um dos autores essenciais para a crítica de arte e a definição da consolidada arte Moderna (usa-se aqui o "M" em maiúscula para apontar uma tipificação, um "estilo" artístico de um tempo histórico). O tempo de Baudelaire é o início de uma vida especialmente urbana, proveniente de uma sociedade estratificada por um regime econômico industrial, em que o mecenato e consumo das resultantes criativas – obras literárias, música e artes visuais –, agora são provenientes não mais das castas aristocratas ou religiosas, mas burguesas. O capitalismo deste período é categoricamente patriarcal e eurocêntrico, como bem visto na própria narrativa da arte moderna. Os relatos dos intelectuais desse período nos apresentam origens ontológicas da produção social da arte e de sua dimensão de arquivo.

No ensaio "O Pintor da Vida Moderna" (1863), originalmente publicado para o jornal francês *Le Figaro*, Charles Baudelaire descreve um significado para a prática profissional artística de seu tempo através do exemplo elogioso que faz do artista e cor-

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

respondente de guerra Constantin Guys (1802-1892), citado por diante no texto como “C.G”. Guys tornou-se artista tardiamente, aos 40 anos de idade, desenvolvendo um trabalho que invocava imagens figurativas com pinceladas rápidas e traços bem marcados. Em uma tradução do original presente na coletânea “Poesia e prosa” (2006), vemos o modo como a produção da arte moderna é reconhecida já naquele tempo como registro arquivístico de uma memória capturada, tendo o desenho como uma impressão veloz da observação *in loco*. Em seus escritos o poeta determina a condição da obra de arte e das prenúncias do desenho enquanto fruto de uma investigação pouco ortodoxa de seu conterrâneo, que apesar de mais idoso, não se limitava aos trejeitos da arte institucional de seu período. Baudelaire indica que alguém com os dotes e intenções de C.G. seria um artista por inteiro, caracterizado como um “cidadão do mundo”.

Os códigos daquilo que é chamado de desenho datam de uma trajetória de estudos histórica, que remonta a tradição da arte renascentista europeia. O que compreendemos hoje como a imagem de um desenho é fruto da invenção e uso das perspectivas aérea e monocular da Europa Ocidental nos séculos XV e XVI, e do modo de representação configurado nesse mesmo período. Hoje, o conceito de desenho se expande em outras manifestações para além da superfície bidimensional. O objeto que traceja, risca ou apaga é apenas um meio, e sua condição não é a determinante de tal prática. Desenhar traduz uma atividade humana que projeta um índice sobre o espaço, e é antes de tudo uma intervenção do corpo no meio externo. Quando se fala de desenho de observação, por exemplo, estamos tratando de um caso específico da atividade, que é aquela que projeta uma forma sendo observada. Logo, todo o desenho de observação consiste em um tipo de representação do mundo, capturado pelo autor a partir de uma interpretação visual da forma que está sendo vista.



Figura 01 - Constantin Guys, *Visita de Napoleão III à Bolonha do Mar* (data indefinida, século XIX). Caneta, tinta preta, grafite e guache sobre papel¹. Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collecton/search/337280>. Domínio público.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

A descrição dada pelo autor para o homem citado nos oferece uma pista para entendermos as origens ontológicas do campo da arte do século XIX, onde a presunção arquivística se encontrou tão em voga. É possível compreendermos melhor o tipo de desenho produzido por C.G. através desta imagem de sua obra, que compõe um ambiente citadino junto à ícones tradicionais de composição pictórica, como árvores ou silhuetas humanas. Presente no acervo do Museu Metropolitano de Arte em Nova Iorque (MET), trata-se de um desenho representando um cortejo ao monarca francês Napoleão III, na cidade de Bolonha do Mar, em data indefinida do século XIX:

No texto mencionado vemos que Baudelaire pensa do seguinte modo: assim como a criança, o verdadeiro artista deste novo tempo (inclui-se C.G.) usufrui de sua curiosidade porque para ele tudo é “novo”, colocando-se em um estado de sensibilidade por observação intensa e minuciosa. A chamada “inspiração”, segundo o poeta, urge de alguém como C.G. graças ao estado de equilíbrio entre o fascínio inquietante e a disciplina da razão, que o priva de ser completamente infantil. Mas há sim, segundo o autor, uma espécie de infância redescoberta que se concretiza através de seu gênio criativo. Há um resquício de ingenuidade de onde a criação ganha espaço, e que para Baudelaire, torna este homem o chamado “cidadão do mundo”. A visão universalista e totalizante da arte burguesa do fim do século XIX se mostra evidente nas declarações do ensaio, que nos aponta para o sentimento documentarista do artista dessa vida urbanizada e moderna. Um artista desse tipo promoveria a intenção declarada de fazer de sua obra um registro imagético da vida, a fim de participar, futuramente, dos arquivos da história de sua sociedade. Isso é posto de modo evidente na representação do cortejo em Bolonha do Mar, que é por si só a captura de um evento oficialmente histórico, registrado com comentários do autor e tom jornalístico.

A natureza artística de C.G. é a de um sujeito dinâmico, alguém que se infiltra e participa de multidões, e que com suas andanças extrai o que for necessário para retornar à casa e transpor através do lápis uma “fantasmagoria” das impressões pessoais do mundo que observou. Baudelaire, entretanto, define que este homem “[...] tem um objetivo mais elevado do que a de um simples *flâneur* [...]” (BAUDELAIRE, 2006, p. 859). O termo *flâneur* é de grande importância no glossário do poeta, uma vez que ele o emprega para ilustrar o hábito recorrente de seus pares artísticos da vida urbana de Paris no século XIX: alguém que divaga e caminha livremente pela cidade, flanando como um homem despreocupado. Seu propósito fundamental seria o de capturar uma experiência visual e encapsular o instante da vida em movimento com o mesmo frescor de quem a viu de relance. Diferente do que ocorre, segundo o próprio autor, com os demais artistas de sua geração, C.G. não estaria ocupado em reproduzir as figurações folclóricas, cristãs ou mitológicas da arte consagrada nos museus e demais galerias da cidade. A tendência apontada por seu trabalho é a de uma obra que representa os trejeitos e particularidades da vida que considera “comum”. Uma visão que pode, obviamente, ser tendenciosa e generalizada sobre o que *de facto* representa esse mundo em todo o seu esplendor.

A subversão da lógica da cidade, a partir de uma qualidade de presença como indutora de criação, coloca-nos em posição de resgate destas estratégias e seus des-

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

dobramentos na prática da criação artística contemporânea. Um dos mais efetivados foi o de *deriva*, cujas raízes encontramos no chamado Situacionismo. Os seus adeptos almejavam gerar através da alteração perceptual dos hábitos, uma nova possibilidade de construção de realidade lúdica, descolada do pragmatismo social ou político. Seria possível criar na horizontalidade da condução da vida “calosidades poéticas”, que se contrapunham aos modelos produtivos, disciplinares e de identidade fixa, presentes na estrutura do capital. Esta tomada de consciência individual ofereceria uma oportunidade efetiva de integrar arte e vida. O mais atraente na proposta da ideia de *deriva* foi a possibilidade de construção de uma ciência caseira, de método próprio, que aponta, ao lado de outros fatores e movimentos, o caráter nômade do pensamento artístico da segunda metade do século XX e a dilatação do que se pode chamar de arte. Sol LeWitt (1928-2007), em 1969, com as “Sentenças da Arte Conceitual” sintetizava essa ampliação de escopo, afirmando que até mesmo ideias poderiam ser considerados trabalhos artísticos. Os suportes tradicionais passaram a conviver com muitos outros, multiplicando exponencialmente as manifestações a serem classificadas como estéticas e pertencentes ao campo criativo, apontando a uma lógica de arquivo na produção contemporânea.

Retornando ao ensaio, é precioso como ele descreve com exatidão o conceito de modernidade apontado por Charles Baudelaire e que se replica na arte institucional das décadas seguintes. Sobre o significado do termo “modernidade” o próprio poeta nos responde: “A modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte sendo a outra metade o eterno e o imutável” (BAUDELAIRE, 2006, p. 859). A postura do pintor e artista moderno parece assim propor uma estratégia de superação do passado, uma vez que o mesmo seria impossível de ser acessado por inteiro. Caberia a esse novo homem de seu tempo capinar a selva da história e abrir espaço para a exibição das crônicas dos novos modos de vida em sociedade, onde ele próprio é obviamente o protagonista ou personagem edificante. O homem retratista da arte moderna é detentor da própria narrativa visual e também herdeiro cultural e histórico das representações feitas no seu continente de origem. Um legado que seria até então apenas seu.

Curioso notarmos que, conforme as próprias pistas que Charles Baudelaire nos oferece em seu relato, o olhar apaixonado pelo presente não ocorreria sem o acesso aos arquivos do passado histórico da arte ocidental europeia. É o contato destes senhores com os arquivos da representação que eles repensam a produção, os signos e a finalidade da pintura de seu tempo. Em suma, a produção da arte moderna é uma continuidade cronológica dos arquivos institucionais da arte do ocidente, que relata a vida de seus próprios representantes e a de outros povos sobre a ótica universalista da razão eurocêntrica. Para ilustrar esse raciocínio, pensemos que um elemento desenhado como uma árvore se refere, historicamente, a todas as outras árvores já representadas na história dessa atividade, pois é pela imitação das convenções que novos estados de representação surgem. Tanto afirmando, quando rompendo com as anteriores.

Mais adiante, o mesmo Baudelaire especifica em seu ensaio as características descritivas do desenho de C.G., tratando de sua habilidade em desenhar a partir da

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

memória e nem sempre recorrendo ao uso da observação *in loco*. Supostamente, em nome de sua busca pela captura do fugidivo, C.G. dispensaria o tradicional modelo-vivo pois ele atrapalharia na sua execução da obra, como um aglomerado de detalhes que o impedisse de alcançar um olhar sintético e conclusivo das imagens que registra só com o pensamento:

C.G. começa por leves indicações a lápis, apenas indicando a posição que os objetos devem ocupar no espaço. Os planos principais são indicados em seguida por tons em aguada, massas de início coloridas vagamente, levemente, porém retomadas mais tarde e carregadas sucessivamente com cores mais intensas (BAUDELAIRE, 2006, p. 863).

Concluindo, o artista ideal descrito por Baudelaire possui um ímpeto arquivístico típico da mentalidade moderna de seu tempo. Agindo como um jornalista, C.G. foi capaz de retratar cenas vivenciadas em expedições e guerras ocorridas no estreito de Bósforo (Turquia) e na Criméia (atual Rússia). Seu propósito impulsivo de um quase antropólogo demonstra o interesse típico da arte moderna de produzir a sua obra em uma lógica de observação presencial, dada uma folga para as validações pessoais do artista de “expressar” o que há de si ao longo da composição. C.G. foi inclusive comissionado, como apontou o próprio Baudelaire, a publicar seus desenhos em um jornal inglês da época, chamado *Illustrated London News*. Esse fato evidencia ainda mais o perfil arquivista do criador que desenha com a consciência de que suas reproduções são registros documentais catalogáveis, com o potencial histórico de se incluir na cronologia do tempo histórico modernista. Essa é uma tendência cujas consequências observamos no mercado de arte até hoje. E o legado de tal tipo de criação já se faz notável nas primeiras décadas do século XX.

Uma complementação sobre o perfil arquivístico no uso e produção da arte está na figura de nomes posteriores como o fotógrafo Eugène Atget, cuja obra foi realizada na França entre 1888 e 1927, portanto algumas décadas após o relato de Baudelaire sobre Constantin Guys. Sendo um ator de formação, Atget tornou-se artista visual a partir dos 30 anos com seu extenso arquivo fotográfico, fruto da popularização da máquina e dos procedimentos de revelação da época. Atget era um profissional comissionado por artistas e arquitetos, e não presenciou a repercussão de sua obra, historicamente falando, ainda em vida. A condição de *flâneur* em sua rotina foi a continuidade da perspectiva modernista sobre a imersão do próprio autor em seu mundo particular, de onde foi protagonista de um registro narrativo que exibiu as cenas da vida comum de Paris, cidade em que se instalou em 1878.

Atget foi certamente um arquivista obsessivo e que muito contribuiu para a maneira de olhar a metrópole e os objetos que a compõe. Ele concebeu uma coleção de imagens da vida urbana parisiense, que foi capaz de sobreviver aos projetos de urbanização, mas que aos poucos desapareceria com o avanço da modernidade. Hoje, a

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

existência de alguns bordéis, fachadas de edifícios e vendedores ambulantes só se faz conhecida porque Atget as fotografou. Ao mesmo tempo, o modo singular e despojado dos registros do artista influenciou uma noção de captura íntima e descentralizada da imagem, que exhibe reflexos, distorções e figuras pitorescas fora de foco, vagando e trabalhando pelo ambiente urbano representado. A metrópole é veloz e diáfana. No livro “Eugène Atget” (1989) publicado pela coletânea *Photo Poche*, encontramos o conjunto onde está a seguinte imagem:



Figura 02 - Eugène Atget, *Rua Mondétour, entre as ruas Grande Truanderie e Pirouette*¹ (1908). Impressão de gelatina e prata a partir de negativo de vidro. Fonte: REYNAUD, Françoise. Eugène Atget – *Photo Poche*. Paris: *Centre National de la Photographie*, 1989. Créditos de imagem da publicação.

1- Tradução do pesquisador.

O trabalho do artista francês foi fundamental para a constituição da fotografia contemporânea, influenciando o olhar arquivístico das imagens que hoje carregamos em todo o tipo de aparelho móvel. Sendo antes um ator de formação e pintor, sua obra possuiu um evidente apelo comercial, fruto de uma prática profissional voltada ao público, que guiou seu olhar quando fotógrafo por comissão. Seu legado ofereceu uma notável fonte de referência às vanguardas do movimento Surrealista, através das descobertas da fotógrafa norte-americana Berenice Abbott. Como é possível observar na imagem anterior, os instantâneos de Atget se comportam como um relato pessoal de cidadão de Paris. E assim como no caso de C.G., podemos supor que há uma dedicação ímpar do indivíduo por permanecer de pé perante uma cena projetada: no caso de C.G. para esquematizar e desenhar à mão os *croquis*, e no caso de Atget para montar, ajustar o foco e analisar o tempo de exposição da fotografia. As máquinas desenvolvidas até aquele tempo demandavam um domínio digno de muito estudo.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

Se regressarmos aos mitos de origem da pintura e da escultura, encontraremos conceitos importantes para a fotografia, que contribuirão não apenas para fundamentar as obsessões colecionistas de Atget, mas compreender como esse meio técnico se funda no ato de registrar algo que tende a cair no esquecimento. Como atravessamos a existência lidando com eventos dessa natureza constantemente, tendemos a produzir meios que atenuem as ausências, os traumas, e constituirão mais um elemento importante no caráter arquivista das produções nas quais nos debruçamos na atualidade. Plínio, O Velho, filósofo e estadista romano que viveu entre 23 e 79 d.C. narra em uma de suas obras a fábula da filha do oleiro Dibutades, que apaixonada por um homem que parte em viagem, solicita ao amante que fique entre a chama de uma vela e uma parede para copiar sua sombra, a fim de capturar sua silhueta. A história não se encerra aí, pois Plínio afirma que posteriormente o oleiro adiciona barro ao perfil e assim temos, como prolongamento, a fábula das artes da moldagem e modelagem tridimensionais.

É potente poder associar o surgimento do registro, da representação e da arte a um ato de desejo e amor frente a um distanciamento. A mimese é a tentativa de contiguidade e a obra, um índice de uma falta afetiva, ou um meio concreto de lidar com a mesma. Cria-se porque um vazio é deixado. Philippe Dubois em "O ato fotográfico e outros ensaios" (1998) aproveita para associar as consequências desse rito de passagem com a fotografia. Estamos falando do luto. Apesar de culturalmente distintos, durante estes dois períodos lidamos com os sentimentos de tristeza, frustração, raiva e impotência, diante do fato que seguimos, enquanto que algo caro a nós, não mais. O contato único do fotógrafo com seu modelo (convivência), o corte guilhotinado seco do obturador (morte) e o tempo até a revelação da imagem (luto) provocará um resultado semelhante: o da consolação. Mas é necessário atravessar a latência, a dúvida, o risco de a revelação não expor nada e se petrificar diante do vazio.

Por fim às divagações do poeta Baudelaire sobre as minúcias e qualidade dos personagens desenhados por C.G., constatamos que o ensaio foi uma das muitas reflexões definitivas do escritor em situar, para o bem ou para o mal, a ótica romanizada do artista desses novos tempos da vida em grandes cidades. C.G. seria um artista versátil para compor as paisagens da guerra imperialista e da vida próspera dos homens e mulheres da elite metropolitana, sem omitir figuras subalternas da sociedade como escravos e serviçais. Curiosamente, no fim, Charles Baudelaire aposta que "[...] dentro de alguns anos, os desenhos de C.G. se tornarão arquivos preciosos da vida civilizada" (BAUDELAIRE, 2006, p. 881). Essa constatação poderia ser feita também a Eugène Atget, cujo legado definiu o arquivamento da fotografia de arte para os próximos anos. A categorização da obra de arte moderna enquanto artefato histórico parece ser imprescindível. Posicionar o artista enquanto produtor de objetos arquivísticos é crucial para a legitimação de seu trabalho e a especulação financeira do mesmo. Importante defender, contudo, que o papel de arconte não é do artista, mas sim dos agentes externos que detém dos meios de produção e dos espaços institucionais para validar a sua obra. Apresenta-se com mais profundidade o significado deste argumento (e do termo "arconte") logo adiante.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

As contradições do papel de um arquivo na arte

Há dois termos significativos a respeito desse tema que precisam ser indicados. Conforme já foi notado, o primeiro deles é a palavra arquivo (do grego *arkhé*, de origem ou comando) e sua variação para o que chamamos de “arquivístico” (de dotes ou características provenientes de um arquivo). A segunda delas é a palavra arconte, empregada especialmente por autores como Jacques Derrida para definir uma posição específica de alguém em relação ao arquivo. O arconte é o sujeito que impera sobre o arquivo, como um guardião ou possuidor das catalogações e da origem do conteúdo arquivado, sendo assim o responsável legal e oficial da narrativa que aquele tipo de arquivo representa. Quando falamos de alguém que controla e exerce poder sobre um arquivo, tratamos de uma figura que de algum modo filtra a informação e o acesso dela para o restante do mundo. O arconte pode ser tanto um indivíduo quanto um grupo social ou instituição, que coleciona os vestígios da criação de arte.

O livro “Mal de arquivo: uma impressão freudiana” (2001) do filósofo franco-argelino Jacques Derrida é uma forte referência para elaborar melhor esse assunto. O autor, ao ser convidado para participar de um colóquio sobre a vida e obra do psicanalista Sigmund Freud no recém-inaugurado museu feito à sua homenagem em Londres, desenvolveu uma minuciosa indagação das primazias arquivais de Freud e das reflexões arquivísticas que o intelectual deixou registradas em vida: as impressões que ele fez sobre os autos da vida pública e privada, a dimensão histórica de seus próprios relatos e os documentos pessoais descobertos com o passar dos anos. A respeito da religião judaica, por exemplo, Derrida fala de como o impacto de certas liturgias e tradições da comunidade possuem em si um valor arquivístico enquanto aplicação física de memória, como a circuncisão (uma imposição de memória viva no corpo de um homem, que carrega a “marca” para a vida).

Derrida aponta em suas especulações sobre uma noção de arquivo em que os registros arquivados da memória são mantidos sempre por um tipo de suporte, que deixa assim uma impressão. A mesma palavra “impressão” é valiosa para o desdobramento do assunto pela sua condição etimológica e atribuições à produção da imagem. Segundo Derrida, o verbo imprimir (marcar, ser marcado sobre algo, aplicar por meio de pressão) condiciona um registro de imposição material ou ação sobre uma superfície, uma ação de produção de memória. A impressão pode ou não ser dada de forma consciente pelo impressor, mas seu meio receberá eternamente uma alteração depois que algo foi aplicado (voltando ao conceito de “fantasmagoria”). Nem toda memória é arquivada. Mas todo arquivo contém uma seleção política e organizada de memórias, e toda impressão é uma ação produtiva de memória.

Derrida também tenciona a questão complementando que o arconte não detém apenas da materialidade do arquivo, mas dos sistemas de interpretação. Como o próprio título da obra indica, o chamado “mal de arquivo” residiria no anátema ou circunstância paradoxal do processo de arquivamento do sujeito ao conceito de “pulsão de morte”, um termo freudiano da psicanálise. A pulsão de morte seria uma condição atribuída à psique humana sobre um conjunto de sentimentos ou comportamentos

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

que levam à destruição. Para Jacques Derrida todo arquivo tem um impulso destrutivo porque se vê obrigado a selecionar e assim exterminar ou apagar as minúcias da memória que não forem a ele interessante. Evita-se aqui aprofundar o conhecimento no campo da psicologia de Freud, cuja ciência não é empregada. Entretanto, há uma constatação preciosa do estudioso e também de Derrida que nos auxilia a justificar o desejo nos modos de execução de um arquivo na arte moderna. Essa constatação é da própria ordem da atividade de impressão. Para Derrida, “Não há arquivo sem um lugar de consignação, sem uma técnica de repetição e sem uma certa exterioridade. Não há arquivo sem exterior” (DERRIDA, 2006, p. 22). Seguindo a mesma linha de raciocínio também não há arquivo sem haver destruição de dados arquiváveis, capazes de eliminar as informações problemáticas para manter a fidelidade do conjunto e sua interpretação. Arquivos parecem ser narrativas, mais do que inventários fiéis da totalidade de assuntos. Logicamente, todo arquivo será tendencioso.

É viável concluir que os arcontes da arte europeia dos séculos XVIII organizavam e interpretavam as mesmas figuras que se mantinham nas galerias e museus dos séculos XIX e XX. Os institutos públicos voltados ao arquivamento da pintura e escultura já existiam desde a inauguração das primeiras academias ou liceus de educação, ancestrais das faculdades de ensino superior que hoje conhecemos. Considerando a data de fundação da Academia de Belas Artes de Paris em 1816 e a publicação do texto “O Pintor da Vida Moderna” em 1863 encontramos um espaço de ao menos 47 anos entre os dois, sem considerar as instituições monárquicas voltadas ao gosto estético que antecederam a escola. Mas a preservação obviamente selecionada das obras de tempos anteriores à arte moderna nos indica um certo vazio. Não é possível, pela própria finalidade arquivística de conservação da memória, descobrir o que foi propositalmente escolhido para ser esquecido, a não ser que haja outro arquivo alternativo cujos cânones jamais foram ditos, gerenciados às escuras por arcontes secretos que nunca conhecemos. Pela própria violência da repetição e extermínio de nuances do processo de composição de uma narrativa arquivística, estamos condenados a saber de um único tipo de observação e interpretação do mundo, conjecturado por uma única classe social que durante séculos foi capaz de revisar seus métodos e agir em nome de novas representações, dirigindo as mesmas instituições do saber. Essa classe elegeu a si própria como a protagonista dos modelos de representação e subversão. É também a mesma classe que inventou o próprio conceito moderno e contemporâneo de arte que partilhamos, então conclui-se que é um exercício árduo imaginá-la fora do papel de arconte durante algum evento histórico da arte.

A pulsão de morte durante esse processo muito possivelmente colaborou com a destruição de outras narrativas que jamais saberemos sua existência. Se a arte enquanto produto social não for arquivada, ela é condenada a não existir. E voltando às afirmações do texto de Baudelaire, por que C.G. seria o artista mais indicado para representar as crônicas da vida? E qual será a fonte utilizada futuramente para os arquivos de sua produção? Estará seu trabalho sujeito a uma interpretação de obra autêntica do fenômeno humano ou caricatura tendenciosa de sua classe? Derrida prosseguiu com uma reflexão desse tipo ao discutir os questionamentos do estudioso Freud em seu

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

próprio campo, alegando que tal indagação foi ao menos feita por e para ele mesmo. Para quê alguém deve registrar e consumir materiais em nome do arquivo da escrita? Curioso notarmos que no caso de Baudelaire e C.G. essa reflexão possivelmente não ocorre. A perspectiva universalista da arte moderna se indispõe a problematizar ou desconstruir as próprias narrativas feitas a seus criadores. Nem sequer uma pergunta retórica aparece no horizonte. A excelência de artista genioso dos séculos XIX e XX é irrevogável e justificaria de antemão a simples existência ou função para os desenhos arquivísticos da vida comum, ou para os registros da vida pública como no caso de Eugène Atget. Sobre isso, a arte moderna parece se comportar de maneira arrogante.

O desafio das múltiplas narrativas artísticas

Há uma situação paradoxal na arte contemporânea em relação à natureza do arquivo. Com a produção crescente de projetos que dependem do registro posterior em vídeo e demais plataformas digitais, a catalogação da obra em si acaba por se tornar a essência dela mesma. Derrida define as peculiaridades do arquivo do seguinte modo: “O arquivamento tanto produz quanto registra o evento” (DERRIDA, 2006, p. 29). Essa contradição ou dualidade se exhibe de modo constante no processo criativo de artistas atuais, em que fotografias ou reproduções documentadas são a própria obra artística em sua totalidade, ou ao menos uma fantasmagoria dela (novamente, o retorno ao conceito de impressão). As fronteiras de término da produção artística contemporânea acabam sendo nebulosas, tendo em vista que seus desdobramentos por meio da captura da imagem a colocam em um estado estendido de acesso e visualização.

A apresentação dos diferentes formatos de arquivo demonstra as distintas dinâmicas processuais de um autor em relação à sua própria obra. Entretanto, é importante constar que nem todo artista está pessoalmente dedicado ao arquivamento de sua própria produção. É frequente o uso de galerias e instituições culturais externas como sendo as responsáveis *a posteriori* do arquivamento das obras do artista representado, em especial quando este ganha o *status* comercial de figura “histórica”. O arquivo que recebemos da trajetória do artista é uma coletânea: uma edição realizada por inúmeras outras pessoas que podem ou não ter consultado os desejos do próprio criador na seleção do conteúdo. E ainda que tenhamos um certo grau de acessibilidade à crítica do sistema e da prática profissional da arte, estamos sendo documentados, catalogados e arquivados pela grande narrativa das instituições detidas pelos arcontes. Tudo que é sabido na arte contemporânea é legitimado pelos mesmos institutos e exames arquivísticos do saber que legitimaram a arte moderna. Os gerenciadores desse grande arquivo são também os indicadores da especulação financeira das obras, que orbitam para funcionar dentro das leis impressas pelo mercado.

A perspectiva tradicional do arquivista moderno propõe um combate à visão anacrônica em nome de uma imagem que respeita o suposto estado de pureza. Sob tal égide, compreender uma obra seria obedecer ao historiador e os arquivos de sua própria época, para assim enxergar sua produção através das lentes dos “geniosos” homens vividos em seu tempo. Como é de se imaginar, tal possibilidade é inviável pelas pró-

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

prias condições sociais que nos moldam individualmente e a consequente tendência que construímos quanto às percepções que carregamos do mundo. A própria prática profissional da arte sofreu mudanças profundas quanto aos modelos de representação e a origem de seus autores nas últimas décadas do século XX, o que já nos indica uma evidência de que o nosso imaginário jamais será capaz de compreender, de modo absoluto, a experiência de um artista moderno anterior à segunda metade do último século. O estado de pureza perante a interpretação é mentiroso e ilusório, ainda que se reconheça os códigos de interpretação do arquivo da arte acessado.

A proposta da crítica de arte hoje reside na revisão do conceito moderno de arquivo. Todo arquivo é um sistema conservador e institucional de informações inicialmente em movimento. A reflexão mais difundida hoje pela arte contemporânea é a de assumir o anacronismo pela descrente visão do estado de pureza na interpretação, tipicamente moderno. A tendência se estende também para as demais ciências humanas e estudos de caráter sociológico, onde se abre um espaço cada vez maior às narrativas de criações periféricas, com ênfase na tentativa de obstrução da própria lógica de um registro arquivístico, institucional e cronológico. O debate hoje está para uma crítica ao valor de uso do arquivamento como consulta primária das informações "oficiais". Se tivermos uma intenção objetiva em democratizar e amplificar as possibilidades da arte enquanto produção arquivística, é necessário situar o modo como essa arte irá se relacionar com o futuro. Os arquivos serão acessados somente pelas mesmas classes sociais? A potencialidade arquivística da arte será de uso estritamente comercial? A quem esta arte estará representando? Essas são as perguntas necessárias para as próximas gerações do campo da arte e também dos detentores do arquivo de sua mesma produção.

Estamos na borda da realização poética com a da produção de uma cultura de massa. E sobre as quais recai a enorme responsabilidade de gestar meios que permitirão uma integração política, social, tecnológica e ambiental de interesses e visões de mundo, que nesse acelerado momento histórico, estão comprometidas mais com a produtividade e o espetáculo, do que com uma constituição holística e transcendente de indivíduos. Já nos afastamos dos maneirismos de linguagem e do escapismo formal da arte, porém ainda é muito difícil desprende-la das agendas comerciais que ditam miragens perigosas, e que apenas criam ecos negativos de seu papel potencial para a sociedade. Há, portanto, uma responsabilidade quanto ao planejamento de um futuro possível. Esse é o chamamento integrativo que a manipulação dos materiais para a tomada de formas nos clama. Encontrar novos meios de inclusão pela democratização de tamanho acervo é mais do que nunca urgente.

O auxílio da arte a quem precisa fazê-la, é o de colaborar na aceitação das desfigurações da impermanência, ao mesmo tempo que oferece a oportunidade de construir um mundo em que podemos permanecer e não perecer. A arte pode ser um exercício de se chegar a um acordo com todas as coisas. Uma tentativa de ajuste, uma afinação, que como consequência povoa o mundo de objetos, conceitos e sentidos. Mas é crucial ter em mente que estas resultantes são de arestas imprecisas, não se ajustam diretamente umas às outras, mas ainda assim complementam-se. E nunca oferecerão uma explicação, um apaziguamento satisfatório. Pois nascem de mitologias pessoais, em planos de imanência particulares, pelos cortes do acaso. Ao alinhavarmos estas lacu-

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45
Jan/Jun 2021
e-ISSN: 2179-8001

nas, aproximando as fendas, estabelecemos um novo relevo, tornando nossa topografia mais rica. Este brocado se dá pelo sonho, pelo excesso, e pela errância.

Referências

- BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. 1. ed. México, D. F.: Editorial Itaca, 2003.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. 2. ed. Campinas: Ed. Papirus, 1998.
- FRICKMANN, D.; FELIX DA COSTA, C. E. *A noção de arquivo na obra de arte moderna*. Revista do Colóquio. Recuperado de <https://periodicos.ufes.br/colartes/article/view/33012>.
- HARVEY, David. *A Condição Pós-Moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. 17. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2008.
- REYNAUD, Françoise. *Eugène Atget – Photo Poche*. Paris: Centre National de la Photographie, 1989.
- WOLFF, Janet. *A Produção Social da Arte*. 1. ed. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1982.
- SENTENCES ON CONCEPTUAL ART. Texto do artista Sol Lewitt escrito em 1969. Disponível em: <https://www.robertspahr.com/teaching/gen/lewitt.html>. Acesso em 26 jun. 2021.
- THE VISIT OF NAPOLÉON III TO BOULOGNE-SUR-MER. Obra de Constantin Guys. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/337280>. Acesso em 18 ago. 2020.

**Daniel Frickmann**

Pós-graduando em Artes e Design, PUC-RJ e bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e graduado em design de comunicação visual pela PUC-Rio em 2016. Trabalha de modo independente com uma produção autoral de pintura iniciada em 2017. Participou das feiras de Arte Plana (2018), Tijuana (2018) e Printa-feira (2019). Expositor na mostra Sob a Gravidade de um Pequeno Sol, realizada no ano de 2019.

Carlos Eduardo Felix da Costa

Artista plástico e professor pesquisador da PUC-Rio no Departamento de Artes e Design. Pós-doutorado no PPGAV-UFRJ, na linha de pesquisa Poéticas Interdisciplinares. Mestre (2006) e Doutor (2013) em Linguagens Visuais pela mesma instituição. Possui bacharelado em Pintura pela Escola de Belas Artes da UFRJ. Foi contemplado com a bolsa de residência artística Iberê Camargo no London Print Studio (2001) e foi artista visitante na Universidade de Plymouth a convite do Arts Council (Reino Unido, 2008). Artista participante da XXX Bienal de São Paulo (2012), da 13a Bienal de Istambul (2013), da 4a Bienal do Fim do Mundo (2014) e da "Anozero-19", Bienal de Arte Contemporânea de Coimbra (2019). Em 2013 artista contemplado com o Prêmio PIPA e residência artística na Residency Unlimited (2014, NY). De 2015 a 2017 foi artista em residência pela Fundação InSite (México) e Plataforma Atacama (Chile). Vencedor do Prêmio Radio Krakow 2015 (Polônia) pela mostra It's Gonna Rain. Em 2017 artista comissionado pela National Endowment for the Arts, Robert Wood Johnson Foundation e XLab IDEAS para trabalho em Natchez (Mississippi, USA), e participante do 35° Panorama da Arte Brasileira. Em 2018 comissionado pela Fundação Haundenschild Garage (San Diego, USA) para desenvolvimento de projeto em sua sede. Atualmente em residência com a Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro através de convite do Instituto República. Atua em temas ligados a natureza, design e arte

Texto recebido em: 30/10/2020
Texto aceito em: 12/03/2020
Texto publicado em: 05/06/2020

Como citar: FRICKMANN, Daniel; COSTA, Carlos Eduardo Felix da. A noção de arquivo na obra de arte moderna. *PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais*, Porto Alegre, RS, v. 26, nº 45, jan- jun. 2021. ISSN 2179-8001.

Doi:<https://doi.org/10.22456/2179-8001.108842>.
