

ESCOLA DE BELAS ARTES DA UFMG

Hélio Alvarenga Nunes

PINTURA PARA CATÁLOGOS
notas sobre o arquivamento da arte

Belo Horizonte

2010

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Hélio Alvarenga Nunes

PINTURA PARA CATÁLOGOS

notas sobre o arquivamento da arte

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como exigência parcial à obtenção do Título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Arte e Tecnologia da Imagem.

Orientadora: Maria Angélica Melendi.

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG

2010

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio tradicional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Nunes, Hélio Alvarenga, 1974-.

Pintura para catálogos: notas sobre o arquivamento da arte / Hélio Alvarenga Nunes – 2010.

222f. : il.

Orientadora: Maria Angélica Melendi.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2009.

1. Catálogo de exposições – Teses. 2. Fotografia de pintura catálogos – Teses. 3. Arte e fotografia. 4. Arquivos e memória – Teses. 5. Museu imaginário – Teses. 6. Arte – Psicologia – Teses. 7. Criação (Literária, artística etc.) – Teses. I. Melendi, Maria Angélica. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD: 709.04

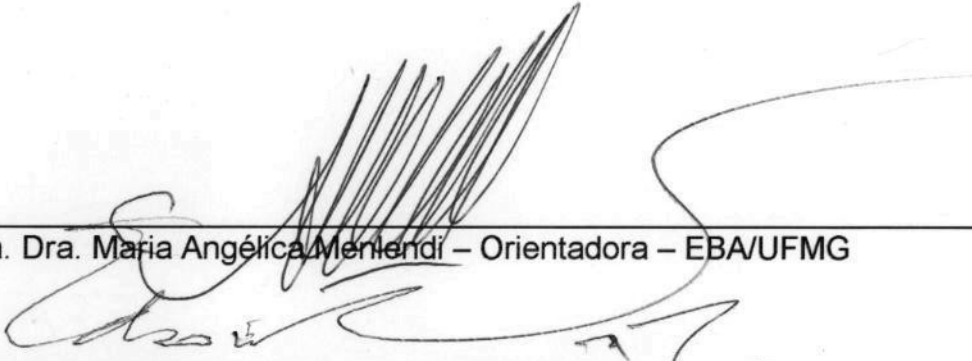


UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação do aluno **HÉLIO ALVARENGA NUNES** Número de Registro **2006238064**.

Titulo:

“PINTURA PARA CATÁLOGOS: notas sobre o arquivamento da Arte”



Prof. Dra. Maria Angélica Merlendi – Orientadora – EBA/UFMG

Prof. Dr. Edson Rosa da Silva – Titular – UFRJ



Prof. Dra. Patricia Dias Franca Huchet – Titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 21 de dezembro de 2009

Para meus afilhados Pedro e Carol.

Agradeço aos professores e funcionários do programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da UFMG. À FAPEMIG, pela bolsa. A todos os funcionários da Biblioteca da EBA, pela paciência, disponibilidade e pela agradável convivência. À Professora Piti, pelas citações sem aspas, pela paciência e principalmente pela inestimável amizade e confiança. Aos amigos do grupo de pesquisa, também pelas citações sem aspas. Especialmente à Lais, pelos inúmeros papos monotemáticos, e ao Paulo, pelo paradigmático catálogo. À Professora Mabe Bethônico, pela iniciação científica. À Professora Patrícia Franca, pelos primeiros materiais. Ao Professor Edson Rosa da Silva, por dirimir tantas dúvidas imobilizantes. Aos meus alunos, pelos últimos materiais. A todos os que me enviaram catálogos e livros de artista: Adriano, Águeda, Ariel, Eugênio, Fabíola, Marcelino, Savinho e tantos outros...

Agradeço sobretudo à minha companheira Wanda – pelo amor e camaradagem em todos os momentos e pela infatigável disposição para ler e reler –, aos meus pais Vera e Ilto – por tudo o que fizeram pelo filho sempre privilegiado –, ao meu irmão Hugo – pela preocupação sempre confiante – e a todos os amigos que direta ou indiretamente contribuíram para a pesquisa e que me deixam feliz por não poder nomeá-los todos, visto que são muitos.

Como é obstinada a ilusão de ótica que sempre nos faz parecer menos amargas as penas do vizinho, e mais amável seu ofício! Respondi-lhe que é difícil fazer comparações; no entanto, tendo feito tarefas semelhantes às dele, devia informá-lo de que trabalhar sentado e aquecido, estando ao nível do chão, é uma bela vantagem; mas que, afora isso, e supondo que me fosse lícito falar em nome dos escritores propriamente ditos, os dias inúteis também acontecem conosco. Aliás, acontecem com maior frequência, porque é mais fácil confirmar se uma estrutura metálica está em “bolha de ar” do que uma página escrita; assim pode ocorrer que alguém escreva com entusiasmo uma página, ou até um livro inteiro, e depois perceba que não está bom, que é confuso, tolo, já escrito, inacabado, excessivo, inútil; e aí se entristeça e sucumba a ideias como aquelas que o obcecavam naquela noite e pense em mudar de profissão, de lugar, de identidade, e talvez até pense em virar montador. Mas também pode ocorrer que alguém escreva coisas justamente confusas e inúteis (e isso acontece com frequência) e não se dê conta ou nem queira perceber, o que é bem provável, porque o papel é um material muito tolerante. Pode-se escrever nele qualquer barbaridade, e ele nunca protesta: não é como o madeiramento das estruturas nas galerias das minas, que range quando está sobrecarregado e quase desaba. No trabalho de escrita a instrumentação e os sinais de alarme são rudimentares: não há nem mesmo um equivalente confiável ao esquadro e ao fio de prumo. Porém, quando uma página não está boa, quem lê percebe; mas aí já é muito tarde, e então vem o mal-estar – mesmo porque essa página é obra sua, somente sua, não há desculpas nem subterfúgios, você responde inteiramente por ela.

[...]

“Ou seja, não há nenhuma”, interveio ele bruscamente. “Não se pode adoecer de tanto escrever. No máximo, se o sujeito escreve com uma esferográfica, pode ter um calo no dedo. Quanto aos acidentes, é melhor nem falar.”

Primo Levi

RESUMO

A partir do estudo de catálogos de exposição evidentemente institucionais segundo as relações que produzem dentro da biblioteca, introduz o conceito/provocação *pintura para catálogos* e verifica sua possibilidade retomando a discussão da arte como fotografia, negligenciada em seu surto mais universal. A partir da pintura fotografada e da percepção de que o museu sucumbe a um vetor de valores cuja ponta é o valor de arquivamento, busca determinar as características da nova relação da arte com seu arquivo em nossa era digital, problematizando tal relação segundo dialéticas não conciliatórias inspiradas em Benjamin, sempre procurando a perspectiva da reanimação ante a reificação – no que obtém apenas sucesso parcial. Para isso, operacionaliza o conceito de museu imaginário de Malraux, defendendo-o ante as críticas de Crimp, transportando-o para o tempo presente, aguçando sua dubiedade e re-trabalhando as noções de ressurreição e recriação fotográfica para propor uma pauta de engajamento que consiste em *seguir-produzindo* (conceito derivado de Foster) uma arte caracterizada pela *difusão* (metáfora luminosa) e pela *diminuição* (conceito derivado de Benjamin). Tal produção é marcada pela possibilidade de uma *dupla substituição* concomitante a um *duplo registro* da obra de arte, o que torna a distinção entre original e cópia desimportante e até indesejável, visto que a defesa dos “valores do original” geralmente garante o livre movimento do poder-saber em espaços diagramáticos identificados como *fábricas de catálogo*. Para sondar o funcionamento dessas fábricas e propor escapes, constrói outra definição de catálogo baseada no conceito de arquivo, segundo as concepções de Derrida e Foucault, e busca alternativas de *uso*. Explicita, então, essas questões no contexto artístico de Belo Horizonte, recorrendo a alguns “textos de artista” marcados pela informalidade.

Palavras-chave: catálogo de exposição, pintura, fotografia, museu, arquivo, museu imaginário.

ABSTRACT

From the study of clearly institutional exhibition catalogs according to the relationship they produce in the library, this study introduces the concept / teaser *painting for catalogs* and checks its possibility retaking the discussion of art as photography, neglected in its most universal outbreak. From the photographed painting and the perception that the museum succumbs to an array of values which edge is the value of archiving, seeks to determine the characteristics of the new relationship of art to its archive in our digital age, bringing a problem into this relationship according to non-conciliatory dialectics, inspired by Benjamin, always looking for the prospect of reanimation before the reification – which gets only partial success. For this, this study operationalizes the concept of Malraux's *musée imaginaire*, defending it against Crimp's criticism, transporting it to the present time, sharpening its duplicity and reworking the concepts of resurrection and photographic recreation to propose an engagement which is to *continue producing* (concept derived from Foster) an art characterized by the *diffusion* (light metaphor) and *diminution* (concept derived from Benjamin). This production is marked by the possibility of a *double substitution* with a concomitant *double registration* of the artwork, which makes the distinction between original and copy unimportant and even undesirable, since the “original values” defense generally guarantees the free movement of power-knowledge in diagrammatic spaces identified as *catalog factories*. To probe the operation of these factories and propose leaks, build another catalog definition based on the archive concept, according to Derrida's and Foucault's concepts, and searching for *usage alternatives*. It explicits, then these issues in the artistic context of Belo Horizonte, using some “artist's texts” marked by informality.

Keywords: exhibition catalogues, painting, photography, museum, archive, *musée imaginaire*.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1: Frank Stella, Empress of India, 1965.....	17
Ilustração 2: Frank Stella, Empress of India, 1965.....	18
Ilustração 3: Samir Lucas, sem título, 2008.....	20
Ilustração 4: Paulo Nazareth, Composição com sofás, 2007.....	22
Ilustração 5: Panorâmica da exposição de Paulo Nazareth.....	23
Ilustração 6: Delacroix, L'Enlèvement de Rébecca, 1846.....	30
Ilustração 7: A diagramação típica dos livros de história da arte.....	32
Ilustração 8: Detalhe da assinatura na reprodução em Gombrich (1999, p. 330).....	35
Ilustração 9: Hélio Nunes, Readymade ajudado (from) Tatogartas (abstratas), 2005.....	38
Ilustração 10: Hélio Nunes, Mutus Liber (p.15), 2008.....	39
Ilustração 11: Robert Rauschenberg em seu ateliê, em 1990.....	42
Ilustração 12: Pinot-Gallizio mostrando suas pinturas industriais em Alba, Itália, 1960, e La Caverne de l'Anti-Matière, Galerie René Drouin, Paris, 1959.....	43
Ilustração 13: Vários artistas (George Maciunas, Ed.), Flux Year Box 2, 1968.....	44
Ilustração 14: Daniel Buren, TII-289, 1966.....	44
Ilustração 15: Ed Ruscha, Twentysix Gasoline Stations, 1963.....	45
Ilustração 16: Guggenheim durante a performance Nouvelle Vague (2007).....	53
Ilustração 17: Hélio Nunes, Ainda dá para brincar de Malraux em 2008?, 2008.....	60
Ilustração 18: Comparação proposta por Malraux: Velásquez e Frans Hals.....	64
Ilustração 19: Comparação proposta por Malraux: Goya e Manet.....	66
Ilustração 20: Comparação proposta por Malraux: Manet e Cézanne.....	66
Ilustração 21: Malraux (1949, p. 24-25).....	67
Ilustração 22: Os rivais de Antínoo: Mapplethorpe e Levine.....	71
Ilustração 23: Ed Ruscha, Standard Station, Amarillo, Texas, 1963.....	72
Ilustração 24: Louise Lawler, (Piero Manzoni and other artists) White, 1981-1983.....	75
Ilustração 25: Louise Lawler, (Piero Manzoni and other artists) White, 1981-1983.....	76
Ilustração 26: Elliott Erwitt, Veneza, Itália, 1965.....	86
Ilustração 27: Adam (2001, p. 6-7).....	88
Ilustração 28: Allan McCollum, Collection of Four Hundred and Eighty Plaster Surrogates, 1982-1983.....	89
Ilustração 29: Captura de tela de McCollum (1999).....	90
Ilustração 30: Thomas Struth, Art Institute of Chicago II, Chicago, 1990.....	91
Ilustração 31: Patrícia Thompson e Gabriel Mendes, sem título, da série Museum, [2009?].	92
Ilustração 32: Mark Dion, Roundup: An Entomological Endeavor for the Smart Museum of Art, 2000.....	94
Ilustração 33: Diagrama proposto por Latour.....	95

Ilustração 34: Pierre Béranger, ilustração para o livro <i>Les naufragés de l'arche</i> , de Michel Butor.....	96
Ilustração 35: Andrea Mantegna, São Pedro (após restauração).....	97
Ilustração 36: Giotto, detalhe de Estigmatização de São Francisco, 1300.....	100
Ilustração 37: Uma das fases de preparação do daguerreótipo.....	101
Ilustração 38: Plantas da Basílica de São Pedro.....	102
Ilustração 39: Riccardi, F. Zimbalo, G. Zimbalo e Penna, fachada da Basílica de Santa Croce, Lecce, 1606-1646.....	103
Ilustração 40: Cesare Penna, rosácea da Basílica de Santa Croce, Lecce, 1646.....	104
Ilustração 41: David Téniers o Jovem, L'Archiduc Léopold Guillaume dans sa galerie à Bruxelles.....	107
Ilustração 42: David Téniers o Jovem, folha de rosto do <i>Theatrum Picturatum</i> , 1660.....	111
Ilustração 43: Os quadros de Ticiano em destaque.....	112
Ilustração 44: David Téniers o Jovem, L'Archiduc Léopold Guillaume dans sa galerie à Bruxelles, c. 1651.....	113
Ilustração 45: Vasari, página do <i>Libro de' Disegni</i>	116
Ilustração 46: Catálogo ilustrado de Wilde.....	117
Ilustração 47: Poussin, O Maná, 1637-39.....	119
Ilustração 48: Laís Myrrha, <i>Dicionário do impossível</i> (vol. IX), 2005.....	120
Ilustração 49: Joseph Kosuth, Uma e três cadeiras, 1965.....	122
Ilustração 50: Louise Lawler, 16, 1985.....	124
Ilustração 51: Reduzidos a escala de cinzas.....	128
Ilustração 52: Peter Greenaway, <i>The Wedding at Cana: a vision by Peter Greenaway</i> , 2009.....	134
Ilustração 53: Rennó & Cypriano (2006, p. 38).....	136
Ilustração 54: Mantegna, São Pedro (detalhes, após restauração).....	139
Ilustração 55: Hélio Nunes, CCEX, 2007.....	147
Ilustração 56: Saleta de catálogos da EBA-UFGM.....	149
Ilustração 57: Rosângela Rennó, <i>Bibliotheca</i> , 2003.....	156
Ilustração 58: Rosângela Rennó, <i>Bibliotheca (Restante)</i> , 2003.....	157
Ilustração 59: Divulgação da exposição de Sandra Gamarra.....	161
Ilustração 60: Sandra Gamarra, Pág. 179, 2006.....	162
Ilustração 61: Malraux e seu museu imaginário.....	169
Ilustração 62: Santiago Sierra, <i>Línea de 250 cm Tatuada sobre 6 Personas Remuneradas</i> , 1999.....	172
Ilustração 63: <i>Fim de Semana</i> (2009, p. 20-21).....	175
Ilustração 64: Paulo Nazareth, 2008.....	176
Ilustração 65: Nada a ver com o MAP: o umbigo do Lula.....	181
Ilustração 66: Nada a ver com o MAP: um salão de Lingerie.....	184
Ilustração 67: Paulo Nazareth, Catálogo [Nazareth p/ o MAP] de artistas para a posteridade, 2007.....	190
Ilustração 68: Paulo Nazareth, Catálogo [Nazareth p/ o MAP] de artistas para a posteridade, 2007.....	191
Ilustração 69: Adriana Varejão, <i>Celacanto Provoca Maremoto</i> , 2004 – 2008.....	194

Ilustração 70: Hélio Nunes, (Reprise d')A fotografia do museu (Larry Clark no Inhotim), 2006.....	198
Ilustração 71: Catálogos de exposições no Palácio das Artes, Belo Horizonte, editados em 2006.....	201
Ilustração 72: Trabalhos de Gláucio Caldeira.....	201
Ilustração 73: Catálogos da il. 71 abertos nas páginas centrais.....	202
Ilustração 74: Eugênio Paccelli, intervenção de em catálogo de exposição.....	208
Ilustração 75: Diálogo pelo catálogo.....	209
Ilustração 76: Hélio Nunes, Depois de Fernando Bryce, 2008.....	211

SUMÁRIO

I	Introduções.....	13
	Introdução.....	14
	Gastura na unha.....	35
II	O catálogo no fim do museu.....	40
	Fim da ficção coerente?.....	41
	O novo imaginário do museu.....	62
III	A fotografia do museu.....	85
	A fotografia do museu.....	86
	Entre os conservadores/restauradores.....	90
	O Projeto Mantegna.....	97
	O presente da avó em Recherche.....	99
	Os “valores do original” e suas razões no catálogo.....	107
	A aura e fac-símile.....	130
IV	Catálogos e arquivos.....	142
	Outra definição de catálogo.....	143
	O catálogo como arquivo-lugar.....	149
	O uso do arquivo / os arquivos da arte na era digital.....	156
	Que fazer?.....	171
V	Contextos [alguns materiais e métodos].....	174
	Visibilidade na periferia: contexto artístico de Belo Horizonte.....	176
	Museu de Arte da Pampulha.....	179
	Absorber el espíritu de resistencia.....	179
	2009-05-25 MAP reabre olhando para dentro.....	181
	2009-05-29 MAP reabre 2.....	184
	Perguntas abortadas para Marconi Drummond, curador do MAP, sobre a exposição Entre Salões 1969 >>2000.....	186
	MAP *.....	190
	Inhotim.....	192
	2008-06-14.....	192
	No tempo de matar.....	195
	As fotografias de Portbou.....	198
	Palácio das Artes.....	201
	My Collection.....	201
	Fronteiras.....	208
	Diálogo com o catálogo.....	208
	2009-09-24 Diálogo pelo catálogo.....	209
	Bryce na Bienal do Catálogo.....	211
	REFERÊNCIAS.....	212

I INTRODUÇÕES

Introdução

O título *Pintura para catálogos: notas sobre o arquivamento da arte* traduz a história dessa pesquisa. A ordem da frase é como a espiral temporal de um pensamento construído por indução: de pintura para arte e de catálogos para arquivamento. A palavra “notas” atua como salvaguarda.

Pintura para catálogos foi o objeto inicial, nomeando hipótese bem literal de que hoje seria possível pintar somente para o catálogo, sem atenção especial à exposição, ou até desconsiderando-a totalmente. A proposta de pesquisa não foi especificamente realizar tais pinturas e catalogá-las, mas estabelecer o conceito e sua possibilidade. Quando reunimos dois objetos e dizemos que um se destina a outro, formando um terceiro, espera-se que definamos um e outro, para depois apontar mudanças. Mas o desafio foi procurar manter inalterada a essência da definição historicamente formada de pintura. A força do novo objeto estaria, portanto, no “para catálogos”. A investigação, então, recaiu sobre essa nova destinação para a pintura.

Inicialmente são os corriqueiros catálogos de exposição, os que recebemos ao visitar uma exposição e que manuseamos frequentemente na biblioteca; alguns muito simples, outros com projetos sofisticados, mas basicamente o mesmo: um encadernado com algum texto e fotografias de obras expostas em um museu ou galeria, em um período específico. Geralmente não temos dúvidas práticas sobre a diferença deles em relação a livros de arte, monografias de artista ou *catalogues raisonnés*. O mais importante aqui é a abrangência: os catálogos de exposição nunca tendem à totalidade de uma obra ou período histórico, sempre carregam uma marca de incompletude e transitoriedade. Quanto à diferença em relação a livros de artista, o que aparenta ser claro inicialmente, ou seja, a autoria sobretudo institucional do catálogo, acaba demonstrando-se questão delicada e controversa, pois os artistas tendem a se sentir como autores de seus catálogos – por diversos motivos: ou os projetaram, ou negociaram tal e qual aspecto, ou até mesmo porque é um catálogo de suas obras.

Os catálogos mais evidentemente institucionais são o foco principal, mas alguns catálogos indiferenciáveis de livros de artista são abordados, principalmente aqueles que se distanciam da exposição a ponto de serem *casos exemplares* da hipótese em questão. A delimitação histórica é simples, mas importante: o interesse principal é pelo catálogo que se produz hoje, com fotografias coloridas, impressão de ótima qualidade e relativo baixo-custo em relação à última década. Quanto ao universo de espécimes estudados, privilegia-se a coleção de uma única biblioteca, a da Escola de Belas Artes da UFMG, o que comprime amplo espaço geográfico, mantendo, entretanto, próximas as instituições locais. Nesse universo, os catálogos não foram estudados caso a caso. Para os fins dessa pesquisa, importam mais as relações que produzem *na biblioteca*; importam os catálogos catalogados, podemos dizer. Fora desse universo, há casos excêntricos; seres no limiar do catálogo que esclarecem as relações de dentro.

As definições iniciais foram as mais imediatas e usuais; por isso, também as mais paradoxais em relação à hipótese. A pintura no catálogo não é uma outra coisa? E como pode o catálogo *de exposição* gerar um processo que acaba por dispensar a exposição que lhe originou? Pintura para catálogos é uma provocação. Há no conceito muita irreverência, mas o objetivo é estimular uma série de discussões imperativas para a arte contemporânea e que foram negligenciadas nos últimos anos: a primeira é o papel da arte-como-fotografia, esquecido sob a solução do problema da fotografia-como-arte, em concomitância com a transformação de indústria cultural em conceito-fetichê¹. Como deixar de lado a arte fotografada no momento de seu surto mais universal? Nunca foi tão fácil publicar arte e, ao mesmo tempo, nunca foi tão essencial. Museus e galerias sérias, por menores que sejam, têm – é mandatório – que publicar catálogos com alguma frequência. O impacto financeiro ainda é alto, mas é exponencialmente menor que há alguns anos. Tamanha produção de catálogos gera alguma mudança na arte? Serão os catálogos realmente corriqueiros, triviais ou “benignos”, no sentido medici-

1 Segundo Eco (1993, p. 8), conceito-fetichê é um conceito genérico, usado como “cabeça de turco em polêmicas improdutivas”. Sobretudo os apocalípticos tendem a descartar o papel da arte-como-fotografia, pois acreditam estar acima de banalidades médias como ela. Também a dialética fotografia-como-arte / arte-como-fotografia tem sofrido com o excesso de citação e com o que é ainda pior, o uso largo e mal interpretado da proposição de Benjamin (1993) em todo e qualquer catálogo de exposição fotográfica.

nal do termo? Quais relações o catálogo agencia? Por que as instituições são compelidas a produzi-los? E os artistas?

A escrita da história entra em questão: os catálogos são os arquivos do historiador da arte. O que consta nesses arquivos? Com qual voz responderão às perguntas do futuro estudioso? Como a pintura, que ocupou o centro das discussões sobre modernismo e reprodutibilidade técnica e que hoje é um ponto pessoalmente dolorido, aparece neles? E o pintor? E eu?

O caminho da pesquisa foi de dor em dor, provocando a dor. Pensar a pintura para catálogos é pensar no artista da “arte que segue-vivendo”², no pintor que segue-pintando. Morte e esquecimento rondam e nos levam à questão mais geral do arquivamento da arte. O restante da introdução procura esclarecer essa indução, visando amenizar a leitura das *notas sobre o arquivamento da arte*, de seguimento muitas vezes maçante pelo recurso necessário a uma teoria serpenteante e até mesmo obscura, a do arquivo, que não é “fácil de arquivar”³.

*

Começando pela definição mais imediata de catálogo, pensemos na página impressa e múltipla. Tal página seria suficiente para a *vivência* da pintura? O que está em jogo não é sua existência material como quadro (ou afresco, ou mural), nem questões sobre sua perenidade, mas sua vida ao ser vista de uma forma diferente daquela esperada; e também a vivência de uma outra forma de mostrar pinturas, que não podemos mais chamar simplesmente “exposição”. Uma pintura *publicada* é auto-suficiente? Será a exposição o lugar do seguir-vivendo, cabendo à página a verdadeira vida?

Uma resposta positiva nos levaria a uma possibilidade conturbadora: a pintura não precisaria mais da parede (ou do chão, ou do teto). Prescindiria especialmente daquela do “cubo branco”. A “estética da parede, que vai invariavelmente 'artificar' a obra de um modo que quase sempre dispersa suas intenções”⁴, fenômeno seminal para o modernismo, não seria

2 A proposta de Foster (2002, p. 129, trad. nossa) para a discussão sobre a “morte da arte”, *living-on*, que traduzimos como seguir-vivendo: “Talvez este seguir-vivendo não seja tanto repetir, mas fazer(-de)-novo ou simplesmente fazer-fazer com o-que-vem-depois, um começar de novo e/ou em outro lugar.”

3 Derrida (2001, p. 12).

4 O'Doherty (2002, p. 23).

mais central. Haveria, então, uma nova forma de viver pintura, estranha à tradição, e que importaria decisões diferentes ao pintor.



Ilustração 1: Frank Stella, *Empress of India*, 1965.
Pó metálico em polímero emulsionado sobre tela, 195,6×548,6 cm. Série: Notched-V. Coleção MoMA, NY. Fonte: Gobetz (2007).

A estética da parede permitiu, por exemplo, que a pintura abdicasse da moldura, um dos elementos que marcava sua passagem do ateliê ao espetáculo e que transformava o quadro em um objeto que exige uma teoria própria⁵. Com isso o pintor do cubo branco pôde deixar de lado o retângulo e todo o peso deste como inevitabilidade histórica para a pintura de cavalete. A centralidade da parede permitiu, por exemplo, formatos extravagantes como os de Frank Stella. Em *Empress of India* (il. 1), as tensões geradas pelas formas em V ocasionam um movimento tão drástico a ponto de colocar em risco a unidade do plano pictórico. Preocu-

5 O'Doherty (2002). Sobre o antigo papel da moldura, Marin (2000, p. 26, grifo do autor): “A moldura é um dos processos que condicionam a passagem da visão à contemplação, da visibilidade à legibilidade do quadro. Com a moldura, o quadro exige sua própria teoria, isto é, apresentar-se teoricamente para representar alguma coisa.”

pado com isso, Stella economizou⁶. Ainda assim nota-se que a unidade da obra só ocorre graças a um plano adicional, a parede, capaz de “segurar” tudo.



Ilustração 2: Frank Stella, *Empress of India*, 1965.
Idem il. 1. Fonte: Museum of Modern Art (2009).

No que resultaria, então a substituição da parede pela página impressa? Quando vemos a mesma obra em uma imagem tipicamente documental – descritiva, frontal, recortada (il. 2) – percebemos uma mudança drástica a ponto de pensarmos em uma segunda teoria própria para a mesma obra. No caso específico, somos levados a uma espécie de escatologia da pintura: “Isso parece um logotipo”, pensamos.

Para Frank Stella a relação de sua obra com o delicado espaço da página não era impositiva; muito provavelmente ele não veria, ou não consideraria importante, a discrepância entre a fotografia de um visitante qualquer (il. 1) e a oficial, do catálogo (il. 2). Para nós, entretanto, essa simples mudança de ângulo revela um outro plano – que nos parece inelutável. Para além do design ou composição, surge uma verdadeira *estética da página*, adicional e até mesmo substitutiva à da parede. A ciência desse fenômeno é o que diferencia imediatamente o pintor para catálogos do pintor moderno. Mas não só.

A pergunta mais importante não é se surge tal estética da página. Devemos nos perguntar, antes, o que levaria um pintor a pintar para catálogos.

6 “Stella deliberadamente evitou mudanças dramáticas na intensidade das cores porque, argumenta ele, 'quando se tem quatro vetores em V movendo uns contra os outros, se um salta para fora, então o plano é deslocado e toda a coisa é destruída inteiramente'.” (MUSEUM OF MODERN ART, 2009, trad. nossa).

A ideia da pintura para catálogos teve uma origem bastante tópica: Belo Horizonte. À época da formulação do projeto de pesquisa, seu circuito artístico era nitidamente periférico, com carência extrema de espaços expositivos sólidos. Fato é que, no contexto específico, era impossível *ver em contato* pinturas com a *frequência do vagar* tão necessária. Fugacidade e inconstância, criaram uma incômoda sensação de falta irremediável. Nessa falta, o catálogo passou a cumprir um papel verdadeiramente substitutivo. A exposição, após revista ao desfile de obras que nunca mais seriam vistas, se tornou lugar e momento ligeiro para obter seu catálogo.

O contexto artístico de Belo Horizonte⁷ mudou muito nos últimos anos. Iniciativas eficientes fortaleceram as instituições existentes e a criação do Centro de Arte Contemporânea Inhotim elevou a cidade a polo inclusive mundial. Mas o papel central adquirido pela página impressa não desapareceu. Há, então, uma falta mais geral a ser suprida e uma função mais universal de substituição pela página impressa. Essa percepção foi a dose essencial de coragem para empreender uma pesquisa indutiva.

Hoje, a página impressa e múltipla nos leva, invariavelmente, à fotografia. Hoje, pois há pouco mais de um século nosso interesse seria levado à gravura. E a diferença entre pintura gravada (algo que não existe⁸) e pintura fotografada será essencial para o processo de indução. A gravura teve papel fundamental na difusão até, pelo menos, o final do século XIX. Seria um contra-senso, entretanto, imaginar um pintor da época que, preocupado com a difusão, se confrontasse com seu quadro tendo em mente a posterior gravação. Por outro lado, não seria de todo mal a um pintor atual propor-se pintar com vistas à fotogenia de seu quadro. Não é raro encontrar pintores que fotografam o quadro durante sua produção, sem intuito documentarista, apenas para *vê-lo* (isto é, *vê-lo* porque fotografado). Samir Lucas, por

7 Esse contexto só será discutido ao final da dissertação, em *Contextos [alguns materiais e métodos]*, p. 174.

8 A pintura gravada transforma-se em gravura; fato que fica claro quando observamos uma tendência à “livre versão” na história das gravuras de divulgação nos séculos XVII e XVIII. Um caso clássico é David Téniers que, diferentemente das diversas versões pintadas de *L'Archiduc Léopold Guillaume dans sa galerie à Bruxellas*, se afasta das obras da coleção ao coordenar suas gravações, e gravar algumas ele mesmo, para o *Theatrum Picturatum*, considerado o primeiro catálogo ilustrado, de 1660. Cf. Recht (1996) e *Os “valores do original” e suas razões no catálogo*, p. 107.

exemplo, parece brincar justamente com isso nessa fotografia de uma pintura que se torna obra autônoma, sem título (il. 3). Não seria adequado dizer que tais pintores pintam para a fotografia, de forma muito semelhante ao procedimento do ilustrador tradicional, que tem sempre em mente fatores como redução, alisamento e deformações inerentes ao fofolito?⁹

Novamente a escatologia da pintura? Seria adequado, mas insuficiente. Pintar para catálogo envolve pintura fotografada na página impressa, mas ultrapassa as questões puramente formais da mudança de meio. Não se trata, portanto,

de reeditar aqui compêndios sobre a influência da fotografia na pintura, mesmo que por um caminho enviesado.

Pintar para catálogos significa considerar em profundidade o impacto da reprodução técnica na mentalidade daquele que vê a pintura. A noção de “redução”, por exemplo, deixa de ser mudança de escala física e passa a denotar *miniaturização* no sentido proposto por Benjamin em sua *Pequena história da fotografia*: uma forma de “assegurar sobre as obras um grau de domínio sem o qual elas não mais poderiam ser utilizadas”¹⁰. Pintar para o catálogo não implica, portanto, optar por alguma outra forma de exercer o metiê; passa a ser consequência da prática contemporânea de pintar atento ao fato de que as pinturas não podem



Ilustração 3: Samir Lucas, sem título, 2008.
A fotografia mostra Samir Lucas, *Pequena Samira*, 2008, acrílica sobre tela, 30×20 cm. Fonte: Samir Lucas (2009).

9 A busca da fotogenia do quadro já é fato desde o final dos anos 60, ao menos para Wind (1985, pub. orig. 1969). Cf. citação à p. 61.

10 Benjamin (1993, p. 104).

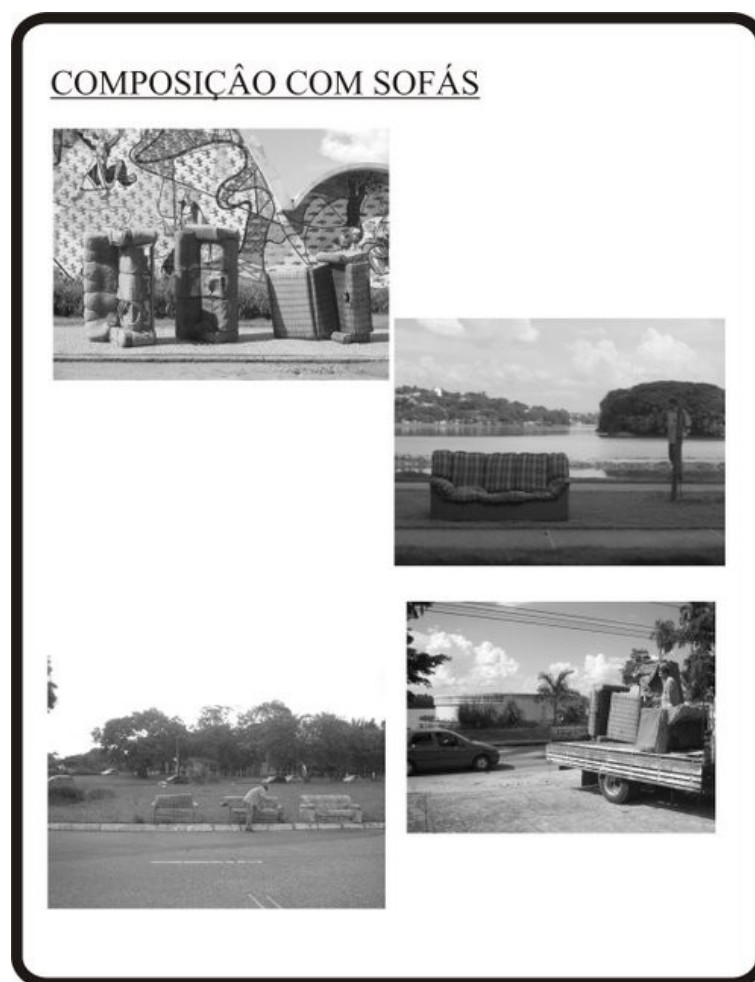
mais ser *vistas* na parede e que o quadro em exposição serve a outros propósitos exceto ao *ver/viver*. Para ver realmente, então, somos obrigados a *tirar* o quadro da parede para a fotografia; pois, hoje, o que marca saída do ateliê, o que faz o quadro demandar uma teoria própria, não é mais a parede da galeria (nem a moldura, como foi antes da parede), mas a publicação.

O que se perde ou se ganha com isso é um dos aspectos centrais trabalhados em toda a dissertação. A noção mais natural é a de que haverá grande perda pois isso remete a uma certa opinião sobre a decadência da aura. Alguns dirão, inclusive, que toda essa discussão da arte-come-fotografia já está ultrapassada porque sua função social foi solapada pela indústria cultural. Mas não! Essa discussão torna-se cada vez mais importante, já que alcançamos e estamos ultrapassando “o dia em que haverá mais folhas ilustradas que lojas vendendo caças ou aves”¹¹. Hoje não olhamos com atenção nem mesmo as fotografias de nossos amados; as temos aos milhares. Há quem tire 5000 fotografias por ano (metade do que Atget tirou em uma vida!). Quem faz isso, claro, não pode olhá-las como a um álbum de antigamente. Se uma foto da mulher amada normalmente não punge mais; o que falar da obra de arte? Mas há aí um paradoxo. Por um lado, a multiplicação das fotografias faz mal ao nosso olhar amoroso, banaliza nosso olhar indignado e vulgariza a beleza (até da moda, o que em si é também paradoxal, mas útil à concorrência). Por outro, entretanto, a multiplicação das fotografias de obras de arte produz, pelo mesmo processo, só que em termos positivos, uma redução da arte que lhe permite crescer em termos de sua função social – a arte precisa ser *pequena* para ter função social engajada. Ao contrário do que diriam os tradicionalistas ou os apocalípticos, a banalização da arte pela fotografia faz bem à arte. E essa é uma das principais características da arte contemporânea, gostemos ou não: ela é difundida e *difusa*.

Muitas obras contemporâneas são magníficas na fotografia, mas parecem pequenas e banais na galeria. Não se trata de inversão ou regressão, mas coerência histórica. Parafraseando Benjamin, são criações coletivas tão possantes que aceitam a *diminuição*. São obras que

11 Benjamin (1993, p. 104).

criam um deslizamento: para além da passagem do culto à exposição, temos hoje uma passagem para a difusão (via publicação).



P.NAZARETH EDIÇÕES / LTDA BELO HORIZONTE janeiro de 2007
 Ilustração 4: Paulo Nazareth, *Composição com sofás*, 2007.
 Panfleto impresso em papel jornal. Fonte: Paulo Nazareth...
 (2007).

Paulo Nazareth, um dos jovens artistas mais promissores e ativos de Belo Horizonte nos últimos anos, um dos organizadores do atuante coletivo *Kaza Vazia Galeria de Arte Itinerante*¹², parece buscar a radicalização desse deslizamento. Seu trabalho é quase impossível de categorizar: expôs sofás velhos e vendeu *Bosta de artista emergente* no Museu de Arte da Pampulha, durante participação na Bolsa Pampulha, em 2007; criou galinhas d'angola em sua exposição no Palácio das Artes em 2008; e levou uma cabra para dar leite como intervenção no projeto *Mesa de Queijos* do Museu Mineiro, também em 2008. E por onde anda carre-

12 Com Lucas Dupin, Melissa Rocha, Tales Bedeschi, dentre outros. Cf. *Kaza Vazia...* (2009).

ga um embornal cheio de surpresas. Sempre que faz uma parada rápida – pois está sempre andando – invariavelmente tira do embornal um panfleto impresso em papel jornal (il. 4)¹³:

[...] verbetes precisos de uma enciclopédia para caminhantes: panfletos que passam de mão em mão como, na Idade Média, circulavam as xilogravuras com imagens, relatos, orações, vilancicos ou redondilhas”. (MELENDI in PALÁCIO DAS ARTES, 2008, p. 3).



Ilustração 5: Panorâmica da exposição de Paulo Nazareth. *Sobre o deslocamento de coisas e gente*, Palácio das Artes, Espaço Mari' Stella Tristão, 10 a 28 jun. 2008. Foto: Paulo Lacerda. Fonte: cedida pela Fundação Clóvis Salgado.

Essa relação assíncrona¹⁴ dos panfletos de Paulo Nazareth com os primórdios da publicação revela uma estratégia clara: potencializar a reprodutibilidade técnica como um meio de retirar da obra qualquer possível soberba que reduza sua capacidade crítica e sua função social engajada. Como ele mesmo diz: “os panfletos são objetos de arte; se precisar de recibo, tem aqui; eu assino”. Sem eles em seu embornal, suas exposições perderiam intensidade, pois a verdadeira força de seu trabalho não está nas paredes, nem nas galinhas ou na rede; está nes-

13 Cf. muitos outros em Paulo Nazareth... (2007).

14 Cf. Foster (2002, p. 137, trad. nossa): assíncrono (*nonsynchronous*) seria uma das estratégias da arte que segue-vivendo, consistindo em “fazer um novo meio a partir dos restos de velhas formas, e manter juntas as diferentes marcas temporais em um única estrutura visual”.

sa mesa *deslocada* (il. 5) abarrotada de nadas-arte e panfletos-arte que dizem e mostram imagens críticas¹⁵ a quem souber ouvir e ver de maneira *difusa e diminuída*.

Mas a difusão não é o fim daquele vetor de deslizamento. Os panfletos de Nazareth nos levam assincronicamente à gravura¹⁶, que já tinha um papel difusor, sem modificar, entretanto, a forma de ver a arte, como ocorreu com a fotografia.

O que a fotografia fará é potencializar ao máximo o deslizamento, não só em termos quantitativos, mas principalmente qualitativos. A negativização dos aspectos qualitativos da difusão demandou a crítica da indústria cultural, mas a fotografia ocasiona principalmente movimentos positivos. A fé inicial de Benjamin na difusão das imagens não se perde diante da posterior negativização da desintegração da aura. Nas últimas fases de seu trabalho, Benjamin temia que a tradição fosse esquecida, tirando da arte sua magia, tornando-a profana demais, alterando seu valor de uso. Essa melancolia devia-se à inigualável capacidade do Fascismo para a apropriação da tradição e das imagens. Se o peso da inevitabilidade o fez abandonar a vida, nada leva a crer que tenha abandonado também a fé militante. Os dois polos não são exclusivos, mas dialéticos. Perder a aura é uma condição para a apropriação fascista, mas também, antes, uma condição para a apropriação pelas massas¹⁷.

O aspecto mais positivo da reprodução é deduzido justamente dessa perda: é a aproximação ocasionada pela possibilidade de substituição do original pela cópia. O portador de uma gravura de uma pintura nunca se fantasiará tendo e vendo tal pintura em mãos. A fotografia permite isso a ponto de não ser mais necessário (ou desejável) pensar na dualidade original/cópia¹⁸.

15 Imagem crítica como propõe Benjamin (1993), isto é, imagens dialéticas por seu valor de crítica, de crise, por apresentar um objeto no lugar de outro e pelo seu valor desfigurativo.

16 E, bem adiante, diretamente ao *MAP* *, p. 190.

17 Cf. *A aura e fac-símile*, p. 130.

18 Cf., p. ex., Seligmann-Silva (2005, p. 58): “Com a noção de *simulacro* Perniola enfatiza a superação da polaridade 'original-cópia'. Essa ideia é central e segue a tradição de Nietzsche (que reverteu e implodiu a hierarquia platônica que privilegiava a Ideia em detrimento da aparência), Heidegger (para quem a *mimesis* não diminuía o objeto) e Deleuze (que via no simulacro um conceito para além da dicotomia modelo/cópia implícita na noção tradicional de ficção). É através de um 'mimetismo vertiginoso' que a 'cópia' se emancipa – e a unicidade, marca ontológica do ser original dissolve-se.” Cf. 96 sobre o que definiremos como dupla substituição / duplo registro.

Não existe pintura para catálogos sem fotografia. Mas a finalidade do pintor para catálogos não é a pintura fotografada na página impressa e múltipla, e sim *a fantasia que esse aparato permite*: a posse, por todos, de todas as pinturas, do passado, do presente e do futuro, diminuídas, *visíveis*, prontas para o uso¹⁹.

*

Seria interessante aqui uma hiperligação para a fábula *Gastura na unha*, que, sem melhor lugar, encontra-se adiante, à página 35.

*

Essa fantasia concretiza-se amplamente na biblioteca: é impossível deixar de fantasiar ao se *ter e ver* toda a arte em um espaço condensado. A fé benjaminiana na difusão das imagens se reúne então ao Museu Imaginário²⁰ de Malraux, com consequências irreversíveis na forma de se confrontar com a arte. A partir desse momento, nenhuma pintura existe fora do coletivo de todos os quadros. A transformação essencial que, para Malraux, abre caminho à pintura moderna, isto é, a transformação da pintura em quadro pela coletivização museal, encontra a fotografia na biblioteca para criar o museu dos museus.

Com isso, o cubo branco e a página impressa acabam sendo quase siameses. Mas os pintores modernos jamais poderiam intentar pintar para catálogos, apesar de serem pintores de um museu que é também biblioteca.

Foucault, no *Posfácio a Flaubert (A Tentação de Santo Antônio)*, propôs ser Manet o primeiro “pintor de museu” (e Flaubert o primeiro “escritor de biblioteca”) pela forma nova como se remetia à arte do passado, não mais buscando reproduzir o gênio dos mestres, “mas para expressar, ao abrigo dessa relação singular e visível, sob essa *decifrável referência*, uma relação nova [e substancial] da pintura consigo mesma”²¹. Nesse texto específico, Foucault

19 Discretamente, com “visível”, agora abertamente, com “uso”, vamos nos aproximando da noção de pós-produção de Bourriaud (2009). Dito de outra forma, o conceito pintura para catálogos teria uma pintura pós-produzível. Retomaremos esse tema em *O uso do arquivo / os arquivos da arte na era digital*, p. 156.

20 Grafado assim, com maiúsculas, refere-se ao conceito original. Com maiúsculas e itálico, especificamente à obra Malraux (1949, 2000). Com minúsculas, sem grifo, indicamos uma ampliação do conceito.

21 Foucault (2006, p. 81, grifo nosso).

trata ora da biblioteca, ora do museu. Mas ambos poderiam ser reunidos sob um mesmo conceito, o de arquivo. O que Manet fez pela primeira vez pode ser descrito como *acessar o arquivo da arte, compreendendo-o como arquivo*. A novidade reside então em uma relação arquivística (e não mnemotécnica, como veremos) com a arte já feita.

Esse arquivo ao qual a análise de Foucault nos remete é um conceito amplo e que poderíamos resumir como o legado do complexo poder-saber, como o conhecimento-que-não-se-descola-do-poder arquivado.

Os pintores modernos jamais pintariam para catálogos porque boa parte de seu arquivo específico ainda se devia ao museu. A biblioteca era só dos escritores porque a fotografia ainda não havia concretizado a reunião entre museu e biblioteca, que transforma esta em museu. Mas o mais importante é que a posterior transformação da biblioteca em museu, não causa imediatamente a operação oposta. No Museu Imaginário, a balança sempre pende para o museu: o conceito de Malraux é, originalmente, uma ampliação do museu, não sua transformação em biblioteca. Qualquer análise sobre Manet, seja a de Foucault, seja a de Malraux, deverá levar em consideração uma reunião, mas nunca uma fusão que tornasse indistintos museu e biblioteca.

Mas uma análise da pintura hoje deve, ao contrário, considerar tal possibilidade. A pintura para catálogos só é possível quando o museu sucumbe dissolvendo-se no arquivo²². Isso só ocorre hoje. O Museu Imaginário foi a hipérbole do museu, e hoje vivemos a hipérbole do museu imaginário: a curva extrapolou a área do gráfico. Poderíamos dizer que ainda hoje somos pintores de museu, mas de um tão amplo e tão vasto que invisível. É um museu afogado na hiperamnésia (do que se deduz hiperamnésia prática), impossível de analisar senão sob a perspectiva do arquivo.

*

É necessário fazer um curto desvio pois outra noção de arquivo entra em cena. O arquivo na acepção foucaultiana confina o saber e, claro, tem relação com memória e esquecimen-

22 Essas transformações não são, claro, literais: o museu não abdica de seu espaço expositivo, nem passa a ter funções estrito senso de arquivo.

to. Estes dois aspectos, entretanto, são melhor analisados se pensarmos em metáforas mais óbvias, como a da sala empoeirada abarrotada de documentos, transportadas para nossa psiquê. Esse segundo arquivo relaciona-se mais imediatamente com a marca, com a acumulação, com o impresso e, principalmente, com o lugar. Devemos ao *Mal de arquivo* de Derrida a elucidação de que tal arquivo guarda em si uma turbilhonante dialética entre memória e esquecimento²³.

A distinção dessas duas noções – que vamos chamar, respectivamente, *arquivo-estrato* e *arquivo-lugar* – e sua posterior reunião – pois, na verdade, são o mesmo arquivo – é uma das questões essenciais para uma conceituação mais abrangente do catálogo²⁴.

*

Importa ainda esclarecer como essa passagem do museu ao arquivo, nos leva a vislumbrar o catálogo como mais importante que a exposição.

O paradigmático Manet nos remete indiretamente a seu amigo Baudelaire. Indiretamente porque Foster relaciona os dois como o primeiro par dialético entre totalidade e fragmentação dos arquivos da arte²⁵. Baudelaire, no *Salon de 1846*, propôs ser a arte uma “mne-motecnia do belo”, comemorando Delacroix e a forma como sacrificava o detalhe ao conjunto, deixando de lado a imitação da natureza, recorrendo principalmente à lembrança, tanto do artista quanto do espectador:

Para E. Delacroix, a natureza é um vasto dicionário cujas folhas ele passa e consulta com um olhar seguro e profundo; e esta pintura, que procede em especial da lembrança, fala em especial à lembrança. O efeito produzido na alma do espectador é análogo aos meios do artista. (BAUDELAIRE, 1995, p. 684).

Por “natureza [que] é um vasto dicionário”, poderíamos compreender *natureza dicionarizada na tradição da pintura*, da qual lembraríamos de maneira mais ou menos subliminar. A lembrança indireta e fugidia parece importante a Baudelaire. Ele se incomodava com

23 Derrida (2001).

24 Cf. *Catálogos e arquivos*, p. 142.

25 Foster (2002) discute quatro pares – Baudelaire e Manet, Valéry e Proust, Wölfflin e Warburg, Benjamin e Panofsky. O próprio autor propõe substituir o último por Malraux, que nos interessa mais aqui. Cf. tb. *O uso do arquivo / os arquivos da arte na era digital*, p. 156, onde retomamos esse tema.

as citações explícitas de Manet, e sintomaticamente o demonstra em carta de 1864, a Théophile Thoré, na qual agradece pela defesa do amigo, mas faz a ressalva de que a “palavra *pastiche* não é justa”, atribuindo a similaridade com Velásquez, por exemplo, “àquilo que se apresenta na natureza”²⁶.

Para Foster, a dialética é justamente essa: Manet “força a subtextualidade mnemônica das imagens persistentes [*afterimages*] até um pastiche de citações explícitas”²⁷, abalando com isso a noção baudelairiana de *lembrança* – que exclui a imitação. Sob essa perspectiva, inclusive, a palavra “mnemotecnica” causa desconforto, pois dela depreendemos um tipo de conhecimento pré-moderno muito inadequado à proposta de Baudelaire. Mas ela nos dá um gancho para o que realmente interessa aqui: o fato de ambos, lembrança e citação explícita, dependerem de um museu que está passando a arquivo.

Em suas origens, remetendo à fábula da rusga entre Simônides e Scopas, a mnemotécnica era sobretudo espacial:

O artista da memória, que segue o exemplo de Simônides, percebe em primeiro lugar para seus fins [...] uma constelação fixa de 'lugares' (em grego, *topoi*, latim, *loci*) bem familiares, sua residência ou o fórum. (WEINRICH, 2001, p. 31).

Propusemos que a noção de arquivo-lugar é mais adequada para a passagem do museu ao arquivo. O termo que cunhamos é, na verdade, um pleonasma: a palavra “arquivo” vem do grego *arkheion*, “a residência dos magistrados superiores, os *arcontes*, aqueles que comandam”²⁸. Mas a redundância fortalece a noção de um lugar que salva do esquecimento. Não paradoxalmente, tal salvaguarda é o que nos permite esquecer. O arquivo-lugar tem a exata medida para a relação moderna com a memória. Desde o Iluminismo, dá-se cada vez mais importância a uma outra forma de memória, diferente daquela que a mnemotécnica buscava alimentar. A repetição palavra por palavra não tem mais lugar no mundo moderno; o que vale é a regra de Helvécio: “O gênio não é produto da grande memória”²⁹. É necessário esque-

26 Baudelaire (1906, p. 362, trad. nossa).

27 Foster (2002, p. 68, trad. nossa).

28 Derrida (2001, p. 12). Cf. *O catálogo como arquivo-lugar*, p. 149, onde retomamos esse tema.

29 Weinrich (2001, p. 89).

cer para lembrar o essencial; o gênio se alimenta de uma “memória das coisas” e não das palavras (ou das imagens).

Contextualizando (alongando) a citação onde figura “mnemotecnica do belo”, percebemos que o que Baudelaire propõe é uma espécie de *memória das coisas visuais*, algo que se localiza *entre* a imitação da natureza e adoção do ideal, não sendo nem um nem outro:

Os poetas, os artistas e toda raça humana ficariam muito infelizes se o ideal, este absurdo, esta impossibilidade, fosse encontrado. Que faria cada um, a partir daí, de seu pobre *ego* – de sua linha quebrada?

Já observei que a lembrança era o grande critério da arte; a arte é uma mnemotecnica do belo: ora, a imitação exata altera a lembrança. Existem destes miseráveis pintores, para quem a menor verruga é um feliz acaso; não apenas estão longe de querer esquecê-la, mas ainda é necessário que a façam quatro vezes maior: assim sendo, eles desesperam os amantes, e um povo que manda fazer o retrato de seu rei é um amante.

Particularizar demais ou generalizar demais impedem igualmente a lembrança; ao Apolo do Belvedere e ao Gladiador prefiro o Antínoo, porque o Antínoo é o ideal do encantador Antínoo.

Embora o princípio universal seja uno, a natureza não oferece nada absoluto, nem mesmo completo; vejo apenas indivíduos [...]

Não estou afirmando que haja tantos ideais primitivos quanto indivíduos, pois um molde dá muitas provas; mas existem na alma do pintor tantos ideais quanto indivíduos, porque um retrato é um modelo complicado de um artista. (BAUDELAIRE, 1995, p. 701).

A referência a Antínoo demonstra que o pensamento de Baudelaire não se adapta mais aos impressionistas que a Delacroix, como alguns creem³⁰. Foi realmente pena Baudelaire não os ter visto. Mas o que ele comenta verdadeiramente é o aspecto surpreendente de um *L'Enlèvement de Rébecca* (il. 6). Sobre esse quadro, ele diz: “a pintura de Delacroix é como a natureza, tem horror ao vazio”³¹. Para nosso olhar (de depois do Impressionismo), o rosto idealizado de Rebeca parece estranho e contraditório em relação a coisas como o malhado e a crina do cavalo, e o turbilhão de vapores quentes. Pensando nessa aparente contradição e cotejando a citação, fica clara a relação entre natureza e lembrança para Baudelaire: a natureza

30 Cf., dentre outros, Coutinho na introdução à parte *Crítica de arte* de Baudelaire (1995, p. 661).

31 Baudelaire (1995, p. 689).



Ilustração 6: Delacroix, *L'Enlèvement de Rébecca*, 1846.
Óleo sobre tela, 100×82 cm. Coleção Metropolitan, NY. Fonte:
Krén & Marx (2004).

é um meio de submeter o ideal ao pintor; como se o recurso a ela fosse um meio de utilizar as coisas dos antigos mestres, excluindo delas o ideal antigo, modernizando-as³².

Não poderíamos dizer o mesmo sobre Manet, mas localizando-o no museu? Que Manet lida com uma *memória das coisas de museu*? Tal como Baudelaire, discordamos da palavra “pastiche” e concordamos com o elogio da carta de 1865, sobre *Olympia*: “você é o primeiro ante a decrepitude de sua arte”³³. Vindo do autor de *Flores do Mal*, “decrepitude” é um elogio. Se Baudelaire tivesse mais tempo, talvez viesse a louvar Manet justamente pelo que explicita da “decrepitude” – que é, na verdade, o *modernismo* – da pintura. Pois o que Manet fez, hoje percebemos, foi radicalizar a memória museal – que não é mais quadro a quadro,

32 Cf. Benjamin (1980, p. 47, passim), sobre o conceito de *correspondance* de Baudelaire e a relação que estabelece entre lembrança, ideal e melancolia extrema (*spleen*). P. ex.: “O *ideal* proporciona a força da lembrança; o *spleen* lhe opõe a horda dos segundos” (Ibid., p. 49, grifo do autor).

33 Baudelaire (1906, p. 436, trad. nossa).

mas do *essencial dos quadros* – colocando-a a serviço de seu tempo presente, de seu próprio ideal, de sua própria modernidade que é – como esclarece a conhecida passagem:

A modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável. Houve uma modernidade para cada pintor antigo: a maior parte dos belos retratos que nos provêm das épocas passadas está revestida de costumes da própria época. [...] Não temos o direito de desprezar ou de prescindir desse elemento transitório, fugidio, cujas metamorfoses são tão frequentes. (BAUDELAIRE, 1995, p. 859-860).

Essa metamorfose no tempo também está no museu imaginário, que é sobretudo um museu que imaginamos desde o nosso tempo, para o nosso tempo. Do essencial dos quadros, chegamos ao essencial do museu. No museu não se vê mais a paisagem, o retrato, o épico; mas alguma outra coisa, a coisa, a pintura. Reunidas as coisas, só passa a ser possível ver por comparação; e comparar é esquecer e lembrar (em um movimento ondulatório).

A mnemotécnica, essa forma de acessar o arquivo *localizando* a memória natural, não é mais necessária (nem desejável) no museu, porque ele já é um arquivo-lugar. Nele vale mais a *lembrança*, algo muito diferente de memória. E é justamente “lembrança” a palavra escolhida por Baudelaire: “Eu já enfatizei que a lembrança [*souvenir*] é o grande critério da arte [...]”³⁴. Mnemotécnica e lembrança não se convêm, mas retomamos a ideia de Baudelaire: não se trata de imitação, nem é pura criação; o critério é a referência passível de decifração (a natureza dicionarizada de que falamos), mas que não remete imediatamente a uma obra ou mestre específico. Por isso a palavra “pastiche” é inadequada a Manet: a referência é indireta; e Baudelaire parece também compreender assim, mesmo sem saber bem a razão: “Eu mesmo já admirei, estupefato, essas misteriosas coincidências”³⁵.

Ver *Le déjeuner sur l'herbe* (1863) de Manet, por exemplo, não nos faz ver mentalmente *O concerto campestre* de Giorgione e Ticiano jovem. E isso será ainda menos provável para quem já olhou as duas obras simultaneamente, nos livros (il. 7) ou na aula de história da arte. Não se trata de especular se algum dia já se viu uma pintura olhando outra, da forma como um erudito descobre um plágio na escrita ou na música. Antes de Manet, claro, havia cópia, falsificação, bem como escola, maneira, etc. Não se trata disso. A questão é a referência deci-

34 Baudelaire (2003, p. 30, trad. nossa).

35 Baudelaire (1906, p. 362, trad. nossa).



Ilustração 7: A diagramação típica dos livros de história da arte. À esquerda, *Le déjeuner sur l'herbe* comparada com *O julgamento de Páris*, segundo Rafael, de Raimondi, e com *O concerto campestre*, de Giorgione e Ticiano no jovem. À direita, *Olympia*. Fonte: Argan (1992, p. 96-97).

frável não a um, individualmente, mas a todos – os mestres, escolas, períodos. O que Manet inaugura é uma forma de acessar o arquivo-estrato como arquivo mesmo, sem subterfúgios. E para haver possibilidade de tal referência ao arquivo-estrato é necessário um arquivo-lugar que guarda o referido. Um lugar diferente da memória natural, um lugar de que lembramos e onde lembramos. Esse lugar foi o museu, onde se depositava o esquecido de uma forma tal que pudesse ser lembrado.

A partir deste momento, o museu já é, em amplo sentido, um arquivo; é um museu de quadros, estátuas, obras, mas um arquivo de pinceladas, formas, cores, de coisas, enfim.

*

Desde Manet, esse museu-arquivo não parou de se ampliar. O próprio desenvolvimento do museu imaginário, hipérbole do museu, acaba desabando – como supernova em buraco negro – em uma hipérbole do arquivo da arte. Trata-se de um hiperarquivo que – a técnica permitiu isso – não cabe mais em lugar algum: agora o arquivo-lugar está em todos os luga-

res. E as instituições que ainda continuamos a chamar “museus” não resistem a essa enorme força gravitacional.

Como vimos, o arquivo confina em si memória e amnésia. Um hiperarquivo da arte significa, então, hiperamnésia e hiperamnésia da arte. Qualquer amnésia é incapacitante. E também a hiperamnésia causa inaptidão. Em relação à memória natural, um caso clássico é do grande mnemorista Seresevski, incapaz de formar qualquer conceito genérico; “cachorro”, por exemplo, lhe fazia pensar em todos os caracteres individuais de todos os cães que havia visto na vida. Seu médico, Dr. Lurija, propôs a ele uma letotécnica, uma arte do esquecimento, que consistia em fazer escrever o que deveria ser esquecido e jogar fora ou queimar o papel³⁶.

A arte sofre do mal de Seresvski e a incapacidade de formar conceitos genéricos chegou a ser o *leitmotif* de certo discurso artístico, levando a uma definição de “pluralismo” como “pode tudo”. Mas na realidade, diante do hiperarquivo, nossa sanidade exige a prática constante de uma espécie de letotécnica: *queimamos arquivos* diariamente. A mesma tecnologia que transfere o arquivo-lugar para todos os lugares acaba mudando radicalmente nosso modo de lidar com ele. Metáforas estabelecidas a pouco tempo atrás, como acesso sequencial, aleatório ou direto, não significam quase nada hoje. Nossa forma de entrar no arquivo assume cada vez mais um caráter *destrutivo* – pois não acessar algo implica em sua *queima* por obsolescência ou desuso³⁷.

*

Diante de um hiperarquivo, sob a ameaça constante da hiperamnésia, surge uma nova ecologia das instituições que seleciona aquelas que produzem incessantemente mais e mais arquivos.

*

Portanto, o gérmen do desaparecimento do museu foi plantado já em seus primórdios: o museu transforma a relação da arte com seu arquivo e essa nova relação acaba transfor-

36 Cf. Weinrich (2001, p. 149-150).

37 Cf. *O uso do arquivo / os arquivos da arte na era digital*, p.156.

mando o museu em outra coisa. A instituição-museu, que mantém o nome, tem outro papel: “hoje o que os museus exibem acima de tudo é seu próprio valor-espetáculo”³⁸.

Esses museus que mostram a si mesmos como espetáculo são a “decrepitude” do museu e começam a se formar com a “decrepitude” da pintura. Daremos um salto histórico até o momento da clara ruptura³⁹. Desde a década de 60, os museus só podem sobreviver como instituição (de um poder-saber) de arte pela via do auto-arquivamento. O museu sobrepujado pelo hiperarquivo deseja, por atavismo mesmo, seu quinhão dele. A transformação do museu em arquivo leva à transformação das instituições em máquinas de arquivo, de auto-arquivamento; formam-se o que daqui em diante chamaremos *fábricas de catálogos*.

*

A ponta do vetor de valores se completa para além da difusão⁴⁰: a passagem do valor de culto para valor de exposição termina em espetáculo e arquivamento. A arte passa a valer pelo seu *valor de arquivamento*. E o catálogo é a moeda valiosa desse valor.

O museu só se torna um arquivo em amplo sentido; em termos imediatamente visíveis ele continua sendo o mesmo museu que guarda e expõe obras de arte. Por mais interessante que seja pensar no arquivo-lugar não como metáfora, mas como realidade, um museu nunca sucumbirá literalmente ao arquivamento, transformando seus espaços em pastas, gavetas, caixas e cubículos. A passagem *material* ao arquivo ocorre fora do museu, em um espaço de compressão – a biblioteca do colecionador, ou a biblioteca especializada – onde o catálogo brilha como um fragmento de mármore da ruína universal.

Se ainda somos pintores de museu, somos antes e por isso pintores de fábricas de catálogo. Mas ainda é possível desejar uma certa pintura para catálogos que se aproveite dessa estratégia fabril para criar o que chamaremos pintor de museu imaginário; um pintor que radicaliza a *difusão* e a *diminuição* de sua pintura.

38 Foster (2002, p. 81, trad. nossa).

39 Cf. *Fim da ficção coerente?*, p. 41.

40 Como esboçamos à página 22: “para além da passagem do culto à exposição, temos hoje uma passagem para a difusão (via publicação)”.

Gastura na unha

Às vezes fabrico minha própria tinta, nostálgico, usando receita de livro. Uma falsa arqueologia: como pintavam no século XVI? Não sou aprendiz de um mestre (de um, unidade); sou aluno indireto, melancólico de um tempo arquetípico cujo tema evito sintomaticamente. Não raro, vem também uma vontade de usar linho, de por à prova suas propriedades. Lá, sob o microscópio, como as fibras dilatam e contraem, como absorvem os componentes daquela receita livresca, arquivada?

Compulsivamente sigo o livro, a receita e o linho, repetir para pintar. Como essa imagem é formada desde baixo? Linho, encolagem, primeira e segunda camadas de fundo – a morte branca –, a “Pintura” (citada, com maiúsculas: *underpainting*, *overpainting*, veladuras ou esbatimentos, vernizes isolantes ou véus), verniz final de pintura e sujeira (sujeira?) – a “anatomia de uma pintura a óleo”⁴¹.



Ilustração 8: Detalhe da assinatura na reprodução em Gombrich (1999, p. 330).

Quero dissecar os vermelhos desse Ticiano, raspar e medir a profundidade dessa dobra no estandarte; o abismo, a camada desde o pano, escavar com a unha, tatear sua matéria, sondar como é feito – para refazer o efeito. “210. Ticiano. *Nossa Senhora com santos e membros da família Pesaro*, 1519-26. Retábulo; óleo sobre tela, 478×266 cm; igreja de Sta Maria dei Frari, Veneza”⁴²: no livro de Gombrich, a legenda para a página anterior, onde só

41 Mayer (2002, p. 550).

42 Gombrich (1999, p. 331).

tenho 21×14 cm, escala 1:19; cada centímetro da imagem que vejo equivale a uma área pouco menor que ela mesma. Sei tudo e nada pela legenda, vejo tudo e nada pela miniatura. Viro uma página: um detalhe, uma ampliação de 50%, mas ainda 1:9 em relação ao original. Eis uma coisa que antes não havia notado e que agora salta aos meus olhos porque não está mais no detalhe: falta uma assinatura (ilegível, mas discernível) que cortava o manto também vermelho do patriarca dos Pesaro (il. 8).

O detalhe não é uma ampliação da primeira imagem?! Vertigem e até me esqueço do vinco onde também passaria a unha ou até o estilete, do vinco profundo no manto do patriarca, que parece continuar desde o degrau a cujos pés sua família se ajoelha. Me esqueço da família-tinta prostrada sobre uma linha seca que apareceu talvez com o pentimento. Só vejo agora o desaparecimento daquela possível assinatura, do texto branco ilegível, mas texto.

A falta no detalhe, que deveria acrescentar pela subtração de todo o resto, esse apagamento do detalhe no detalhe, me fez acordar e recordar que a lupa sobre a imagem só me dará as gotas bem dosadas de CMYK, que minha unha só cavará outro túmulo – fará buraco no papel (no papel! acordo de vez), um buraco que só me dará a ver um arbusto de Giorgione. Este que está depois de Bellini e antes de Ticianos, Correggios: paginação, ordenação, sob a lápide onde se inscreve “Luz e cor: Veneza e Itália setentrional, início do século XVI” – o capítulo, divisão e, na etimologia, lei, título da lei.

Ler a ordem, seguir a ordem, dormir e acordar. E isso se repete página a página, página a página repete essa sondagem de um espectro após outro. E a cada uma, acordo assustado! É o movimento mesmo de virar a folha, de ver seu verso, frente e verso, sucessivamente: meu corpo faz o olho se lembrar que se trata de uma pintura impressa. O que aprender dela? O que ouvir (em atraso) de um mestre submetido à lei e à ordem da intelectualização, senão essas mesmas lei e ordem?

Meu corpo se condói do olho que iludia um aprendizado; ele percebe, ao virar a página, que não sabe fazer, que não pode refazer: ele não aprendeu anatomia, não dissecou o cadáver; só tocou uma superfície lisa e sentiu a gastura – o mal-estar do atrito, anterior ainda ao

sumiço da assinatura e que já afirmava a impossibilidade de uma escavação na pintura. Mas é o desaparecimento o que realmente revela o trauma: o único aprendizado possível, a única habilidade apreensível, o único mestre a nos guiar a mão nessa página é aquele que assinou antes e deixou de assinar depois, no detalhe. Ele não ensina nada sobre as camadas de pintura, sobre a “Pintura” (citação, maiúsculas), sobre como fabricar as tintas, sobre como deixar rastros, impressões digitais, sujeira, nada disso: ele não me ensina a pintar.

Mas ele talvez me dê algo mais que as lições de Cennini: pouco me serve ler que, para pintar uma vestimenta vermelha, devo primeiro fazer o vermelho – a tinta – e então misturar um pouco de cinabre e um pouco de branco de São João, tomando novamente a cor mais escura para, com um pincel pontiagudo de cerdas grossas, pintar as pregas⁴³. Por mais que eu observe ou sonhe as dobras do tecido, nenhuma receita passo a passo, nem mesmo a que consulto no moderno Mayer, me ajudará a pintá-las se nunca as tiver visto assim, já pintadas.

Só posso aprender se puder ver pinturas; isso porque as imagens “realistas” (citado, senso comum) não são naturais como uma certa visão nos faz crer, não são apresentações, mas representações da realidade. O fato mesmo de haver necessidade de aprender já demonstra isso.

Eis, entretanto, que a pintura impressa é uma fotografia realizada por um fotógrafo que assina. Mais uma vez nos assedia o senso de que ele nos apresenta a pintura do outro, eximindo-se da relação. Mas, por que assina? Haveria, entre os vermelhos de Ticiano e os meus, outro sujeito ou apenas uma máquina? Se a ficção permitisse imprimir no papel cada átomo daquela pintura, ainda assim seria impossível aprender a pintar a partir do impresso?

E se eu abandonasse o mestre e o livro? Minha intenção não é mais pintar como no século XVI, e sim como se faz hoje em dia. Aquele “realismo” não é mais condição, mas ainda assim parece necessário aprender a pintar, sob pena de “abstrair” como Congo (il. 9). Não cairei no engodo: se não existe apresentação do real, não pode existir apresentação do abstrato, tudo é representação. Além disso, nem mesmo essa discussão atrai; abstração (de qual-

43 Cennini (1988, p. 121).

quer tipo) já é livro, já é. Quero ver uma pintura feita logo ontem, ou hoje mesmo, ou na última hora. Vou à galeria.

Fui e vi. Saí com uma lembrança, ou melhor duas: a cerebral e um *souvenir*. Melhor ainda: duas impressões: uma sensação vaga e um catálogo. Mas ver essa arte imediatamente contemporânea tem prazo de validade; em no máximo quinze dias, outra coisa estará lá. Logo a lembrança imediata esmorece, fazendo-se necessário recurso ao lembrete, ao *souvenir*. Muito rapidamente, a unha passa a escavar essas páginas menos nobres e que se acumulam.

Cada visita à galeria vai se transformando, então, em oportunidade de adquirir catálogos, em uma nova mania: necessidade de arquivar para não esquecer. À rotatividade das exposições sobrepõe-se a estabilidade de um arquivo que tende à universalidade. Dentro dessas caixas estão as pinturas, todas elas, à disposição e em prontidão para minha empreitada: aprender a pintar. A gastura da página lisa não incomoda mais: eu vi e vejo de novo, revejo, rememoro. Faço questão de esquecer estarem impressas pois as tenho comigo, rerepresentadas.

Falta, entretanto, o manual, a receita. Escrevem o porquê e não o como. Mas, talvez, na arte contemporânea, a justificativa seja equivalente a como fazer. Se assim for, então venho acumulando o manual ilustrado mais universal possível: a soma de todas as pinturas e todos os porquês. E tudo isso fará cada vez mais sentido à medida que se avolume a ponto de poder ser sintetizado. Eu tenho, eu guardo, a memória da arte contemporânea a que tenho acesso.

ARTE

Macacadas valiosas

Um chimpanzé virou destaque no mundo das artes na semana passada. Congo, que morreu em 1964, teve três de suas pinturas abstratas leiloadas por cerca de R\$ 61.500 na segunda-feira. Howard Kong, o consultor de telecomunicações americano que deu o lance, diz que o trabalho de Congo "é puro Kandinsky em sua fase inicial". Howard Rutkowski, da casa de leilão Bonhams, de Londres, foi além: "Se você possui um Congo, é como ter um Picasso ou um Miró". Nos anos 50, o macaco produziu mais de 400 pinturas estimulado pelo zoólogo britânico Desmond Morris.

CONGO
"Puro
Kandinsky
em fase
inicial"



Ilustração 9: Hélio Nunes, *Readymade ajudado (from) Tatogartas (abstratas)*, 2005. Acontecimento notícia, 11,5×8 cm.

Mas sou limitado, preciso de mais volume e mais sentido. Logo descubro arquivos mais completos, salas abarrotadas de catálogos, santuários luminosos disponíveis e prontos, onde não há esquecimento. Já havia deixado de visitar as exposições sem catálogo, porque não tinham memória; agora nem preciso mais visitar exposições: elas estão aqui, todas elas, as de ontem, de hoje e do futuro, fora do tempo, perpétuas e em perpétuo acúmulo. É aí onde quero estar como aprendiz e, principalmente, como artista: quero expor para entrar na memória, quero expor onde existe catálogo.



Ilustração 10: Hélio Nunes, *Mutus Liber* (p.15), 2008. Fotografia digital.

II O CATÁLOGO NO FIM DO MUSEU

Fim da ficção coerente?

Decidi, assim, partir do catálogo por assuntos e errei, pois tive sorte demais.
Umberto Eco

Algumas epígrafes são verdadeiros enigmas poéticos. Essa poderia ser. A palavra “catálogo” aparece e, como aqui os catálogos são analisados segundo a perspectiva do arquivo, a própria definição de “epígrafe”, que é sobretudo inscrição, poderia adiantar alguma luz sobre isso. Mas não foi esse o motivo da escolha. Eco, no seu conhecido manual, faz um exercício para demonstrar como é possível obter boa bibliografia mesmo em uma pequena biblioteca e a primeira coisa que encontra é praticamente a tese a que se propôs. Ao que emenda: “sendo desonesto, posso limitar-me a copiá-la”¹.

A delimitação inicial da pesquisa – “catálogo” em sua definição mais usual, com atenção especial à fotografia, e preferência pelos catálogos mais evidentemente institucionais – nos leva à teoria de Crimp sobre o impacto da fotografia no museu². A coincidência – que não é acaso – de assuntos e autores é tal que seria impossível começar de outro ponto. Fontes teóricas muito semelhantes, mas caminhos e conclusões diversas. Discutir com ele facilitará introduzir essas fontes, demonstrando, inclusive, que estamos em um outro momento, posterior ao de Crimp, mas que remete – não tanto paradoxalmente – aos mesmos prévios.

Todos os ensaios de *Sobre as ruínas do museu* foram escritos na década de 80, para revistas ou catálogos. As controvérsias de então dividiam opostos claros. Para Crimp, o início dos anos 1960 foi um marco, com Robert Rauschenberg inaugurando uma superfície pictórica que sugere uma *plataforma* – de impressora (il. 11), “que pode receber



Ilustração 11: Robert Rauschenberg em seu ateliê, em 1990.
Foto: Keith Meyers. Fonte: Miller (2008).

1 Eco (1989, p. 64).

2 Crimp (2005).

uma quantidade enorme e heterogênea de imagens e artefatos culturais”³ –; superfície incompatível tanto com a pintura pré-moderna quanto com a moderna.

Apesar da ruptura, duas décadas depois, um certo tipo de pintura “transcendental” e “humanista”, estava sendo retomada. Enquanto escrevia, Crimp vivenciava uma ressurreição da ideologia – “burguesa e de museu” – que suporta e é suportada pela pintura.

Por um lado, as práticas artísticas das décadas de 1960 e 1970 – que Crimp chama de “pós-modernistas” – buscavam revelar os mitos da arte erudita, justamente pelo abandono da pintura. Deixar de lado o metiê típico do pintor era um meio de demonstrar que não existe autonomia da arte em relação ao mundo material e histórico, e que noções como gênio artístico, originalidade, autenticidade e presença são apenas meios utilizados pelo museu para criar uma ficção coerente. Por outro, a recuperação da pintura, notadamente a expressionista, e a organização de mostras de Picasso e outros “gênios” eram forma de reação do museu para afirmar sua coerência.

Na verdade, o ataque à “*alta cultura da classe dominante*” é bem anterior, remontando ao Futurismo, ao Dadá e ao Surrealismo. No pós-Segunda Guerra, poderíamos estabelecer o Fluxus, no início da década de 1960, como marco central de um movimento anti-estético radical que começa com o COBRA e cujas diversas correntes e agrupamentos “visam não somente a integração de *arte e vida*, mas a de todas as atividades humanas”⁴. Por não serem movimentos puramente artísticos, sua análise nesse contexto é problemática.

Um bom exemplo em relação à pintura, no final dos anos 1950, é a *Pintura Industrial* de Giuseppe Pinot-Gallizio (il. 12), um dos fundadores da Internacional Situacionista. Ela era considerada “antipintura” devido ao volume de trabalho (telas de setenta a noventa metros) e à forma de venda (a metro cortado, em mercados, nas ruas) e pelas propostas de uso inco-

3 Crimp (2005, p. 43). A metáfora da plataforma, *flatbed*, é de Steinberg (1972, p. 84, trad. nossa): “O plano pictórico em plataforma faz alusão simbólica às superfícies duras como tampos de mesa, pisos de estúdio, mapas, quadros de aviso – a qualquer superfície receptora onde objetos são espalhados, onde dados são inseridos, onde informação pode ser recebida, impressa [*printed*], estampada [*impressed*] – tanto de maneira coerente quanto confusa. As pinturas dos últimos quinze a vinte anos insistem em uma nova orientação radical, na qual a superfície pintada não é mais análoga à experiência visual da natureza, mas sim de processos operacionais.”

4 Home (1999, p. 16).



Ilustração 12: Pinot-Gallizio mostrando suas pinturas industriais em Alba, Itália, 1960, e *La Caverne de l'Anti-Matière*, Galerie René Drouin, Paris, 1959.
Fonte: Andreotti (2000).

mun (tecido para roupa, revestimentos). Entretanto, a *Pintura Industrial* ainda se baseava em técnicas tradicionais e não discutia questões intrínsecas à pintura. Prova disso é que, tendo obtido um indesejável sucesso comercial, Pinot-Gallizio, aconselhado por Debord, recorreu a um aumento de preços e de dimensões e não a uma radicalização contra a pintura em si⁵.

Estes movimentos, chamados “utópicos”, adiantam diversos elementos que Crimp observa como “pós-modernos”, principalmente a crítica à originalidade, ao gênio e isolamento artísticos. Mas ele escolhe ignorá-los, objetivando o engajamento *dentro* do mundo artístico e a produção de objetos de arte completamente diferentes, mas ainda objetos de arte.

Essa opção não é ruim; é preferível à análise puramente estética de movimentos originalmente anti-estéticos. A *Flux Year Box* (il. 13), por exemplo, é muito citada quando o assunto é museu. Poucos atentam, entretanto, para o fato dessa obra coincidir com o período de menor atividade do Fluxus, que é também o mais revisionista – transferência para o SoHo e influência *hippie*, contrastando com severidade das primeiras experiências do grupo. Talvez

5 Cf. Home, (1999, p. 58-59).

por isso, as *flux boxes* sejam vistas hoje mais como “minimuseus” que como crítica à arte em si e aos museus, por consequência.

Por evitar tais distorções, a delimitação de Crimp parece bem acertada. Rauschenberg é um marco porque muda a base da pintura, transformando-a numa *plataforma*. E o mesmo pode ser dito sobre Daniel Buren (il. 14): “quando suas listas forem vistas como pintura, compreender-se-á a 'pura estupidez' que é a pintura”⁶. Ambos atacam os códigos da arte, mas não a arte em si. A questão é minar a “fé inabalável na pintura”, romper com a “pintura-de-sempre”, sem abdicar, entretanto, da arte:

Não se trata nem mesmo de desfiar o sistema artístico. [...] Seu objetivo é nada menos que a abolição do código que até agora tem feito da arte aquilo que ela é, tanto em sua produção quanto em suas instituições. (BUREN apud CRIMP, 2005, p. 95).

Então, como a radicalidade que Crimp analisa é *interna*, quando se propõe à contra-reação, vai buscar na origem da pintura modernista o *gérmen* de sua destruição, encontrando-o na conhecida influência da fotografia; exatamente o que ajudou a criar a visualidade modernista, acaba – em seu próprio desenvolvimento estrutural, no sentido materialista-histórico – destruindo esse mesmo modernismo:

6 Crimp (2005, p. 97).



Ilustração 13: Vários artistas (George Maciunas, Ed.), *Flux Year Box 2*, 1968. Caixa de madeira com amostras de trabalhos de membros do grupo Fluxus. Primeira versão: 1966. Fonte: Gewertz (2007).



TII-289
titre aux formes variables
Mai 1966
Réalisé à Paris
Peinture sur toile de coton tissée à rayures blanches et
bleues, alignées et verticales, de 8,7 cm de large chacune
212,5 x 180,5 cm
Peinture acrylique jaune dissolvant des réserves aux
formes variables.
Non signé, dimensions, daté au verso en haut à gauche,
à la peinture : 212 x 180 cm. Océano 444 1966

Expositions
1999 - Bordeaux, repr. coul. p. 74
(Sara 199, 1965, 212,5 x 180 cm)
2000 - Villeneuve d'Ascq

Bibliographie
1999 - Toys, repr. coul. p. 14

Collection
D. B., Paris

Ilustração 14: Daniel Buren, *TII-289*, 1966. Página do *catalogue raisonné Daniel Buren 1964-1966*. Fonte: Daniel Buren... ([2004?]).

Podemos dizer que o pós-modernismo se baseia em parte no seguinte paradoxo: a reavaliação da fotografia enquanto um meio modernista é que assinala o fim do modernismo. O pós-modernismo começa quando a fotografia chega para perverter o modernismo. (CRIMP, 2005, p. 71).

Justamente nas décadas de 1960 e 1970, a fotografia deixa de ter um efeito acessório na construção da visualidade modernista⁷, ganha aura e é reavaliada inclusive financeiramente. Ela entra definitivamente no museu como obra de arte, sendo transladada de um espaço discursivo a outro: o que era um levantamento topográfico encomendado a Atget⁸, por exemplo, se transforma em uma série de obras de arte assinadas por Atget, quando suas 10.000 placas são adquiridas pelo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque.

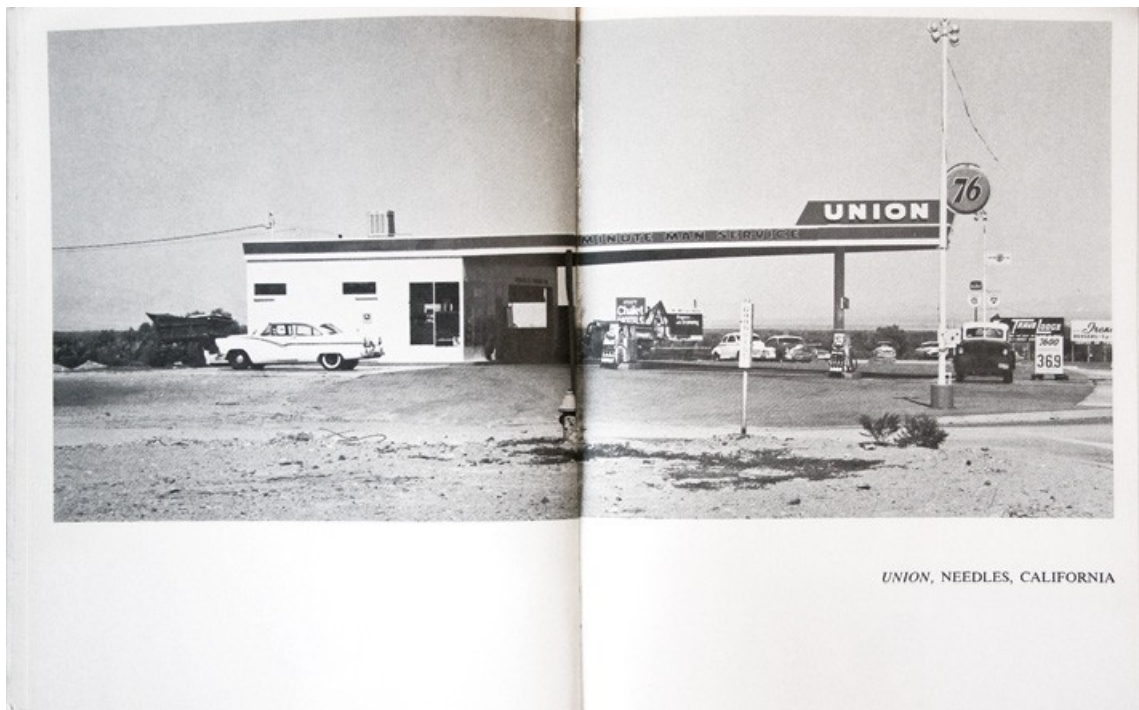


Ilustração 15: Ed Ruscha, *Twentysix Gasoline Stations*, 1963.
Fonte: Twentysix... (2009).

- 7 Cf. Krauss (2002, p. 70), sobre o “vestido cortado em dois pelo fogo cruzado do sol e da sombra” em *Femmes au jardin*, 1867, de Monet. Também digno de nota é Coke (1964), com inúmeras pranchas comparando pinturas célebres a fotografias usadas como auxílio. No Brasil, recentemente, foi lançada uma interessante comparação entre Carybé e Verger (JESUS, 2008), que não se limita apenas ao exame lado a lado, chegando até mesmo a sobrepor pintura e fotografia para formar uma nova imagem.
- 8 Essa afirmação aparentemente temerária sobre Atget baseia-se em Krauss (2002, p. 55, grifo do autor): “O sistema de códigos aplicado por Atget às suas imagens deriva do catálogo das bibliotecas e das coleções topográficas para as quais trabalhava. Seus temas eram frequentemente estandardizados, porque eram ditados pelas categorias estabelecidas da documentação histórica e topográfica. [...] E parece muito claro que o trabalho de Atget é *produto* de um catálogo que o fotógrafo não inventou e para quem o conceito de autor não tem objeto.”

Mas essa reavaliação da fotografia em si não alcança, por exemplo, obras como *Twentysix Gasoline Stations* (il. 15), de Edward Ruscha. Crimp conta ter encontrado esse livro na Biblioteca Pública de Nova Iorque junto com outros cujo assunto era “transportes”. Inicialmente pensou ser um simples caso de desconhecimento. Mas algum tempo antes, Julia van Haften, uma bibliotecária entusiasta da fotografia, tinha reorganizado livros mais diversos, espalhados por toda a biblioteca – viagens, arqueologia, etnografia, geologia etc. – sob o tema comum “coleções fotográficas”. Por que um livro de fotografias – que hoje consideramos como um dos precursores dos livros de artista contemporâneos⁹ – foi parar em “transportes”, enquanto outros – que nunca haviam sido percebidos como tal – foram organizados como “fotografia”?

Ed Ruscha, em entrevista de 1965, complica a questão:

Na verdade, não estou interessado em livros propriamente ditos, mas em publicações fora do comum. O primeiro livro surgiu de um jogo com palavras. O título foi escolhido antes mesmo que tivesse pensado nos quadros. Gosto da palavra “gasolina” e gosto da qualidade específica de “vinte e seis”. Se você examinar o livro, verá como a tipografia trabalha bem – trabalhei em tudo isso antes de dedicar-me às fotografias. Não que eu tivesse uma mensagem importante sobre fotografias ou gasolina, ou algo do tipo – eu simplesmente queria uma coisa coesiva. Antes de mais nada, as fotografias que eu uso não são “artísticas” [“arty”, com sentido pejorativo] no sentido pleno da palavra. Acho que a fotografia está morta como belas-artes; seu único lugar é no mundo comercial, com finalidades técnicas ou informativas. Não falo de fotografia cinematográfica, mas de pose [still], isto é, fotografia individual de reprodução limitada, processada a mão. Portanto, não é um livro para conter uma coleção de fotografias artísticas – elas são dados técnicos como a fotografia industrial. Para mim elas não são nada mais do que instantâneos. (RUSCHA, 1965, p. 24, trad. nossa).

A declaração do artista parece até justificar a não catalogação de seu livro como “fotografia”. Mas não há dubiedade: a aparência técnica de seus instantâneos os distancia da fotografia artística-porque-artificada, mas não da arte que usa como meio a fotografia. Só mesmo uma incapacidade de *ver* – para não dizer uma visão tacanha – poderia causar a catalogação de *Twentysix Gasoline Stations* sob a rubrica “transportes”.

Por isso, Crimp conclui que

[...] os livros de Ed Ruscha são incompreensíveis do ponto de vista das classificações de arte usadas para catalogar os livros de arte na biblioteca, e isso faz parte de sua conquista. (CRIMP, 2005, p. 72).

9 Cf. Silveira (2001, p. 32, passim).

Para ele, conquistas como essas demonstram a formação de um *outro* construto epistemológico, uma *outra* redistribuição do conhecimento. São elas que definem o seu “pós-modernismo”, que, ao contrário de outros usos da palavra, não significa apenas a negação do modernismo e os sintomas de regressão daí resultantes. Não significa pluralismo, principalmente:

O pós-modernismo tem a ver com a dispersão da arte, sua pluralidade, que para mim não significa pluralismo. O pluralismo implica a fantasia de que a arte é livre, livre de outros discursos e instituições, e, acima de tudo, livre da história. E essa fantasia de liberdade pode ser mantida porque cada obra de arte é considerada absolutamente única e original. Contra esse pluralismo de originais, quero falar da pluralidade das cópias. (CRIMP, 2005, p. 99-100).

O “pós-modernismo” de Crimp, portanto, não faz parte do movimento geral que, dentre outras coisas, redefine a fotografia como um meio modernista à moda Greenberg. Ao contrário, trata-se de uma “forma de perversão que pode ser vista como positiva, na medida em que estabelece uma prática artística completamente nova e radicalizada”¹⁰. No mesmo momento em que uma prática artística obrigava a revisão dos conceitos entranhados no museu devido à adoção radical da fotografia, ocorria uma reavaliação de todas as fotografias e da história da fotografia, que passava, então, a fazer parte da disciplina história da arte. E não só. Em relação ao discurso museal, tudo se passou como se a fotografia fizesse parte da história da arte desde sua invenção. Entretanto, o que seria uma espécie de reação do museu e de sua disciplina para não se perderem diante de uma mudança epistemológica acaba evidenciando sua destruição: a reação vira demonstração da radicalidade que procura frear.

A estrutura discursiva de Crimp assemelha-se muito ao materialismo histórico. Mas é importante notar um outro termo de seu projeto:

Foucault analisou as modernas instituições de confinamento – o hospício, a clínica e a prisão – e suas estruturas discursivas respectivas – loucura, doença e criminalidade. Existe uma outra instituição similar de confinamento à espera de uma análise arqueológica – o museu –, e uma outra disciplina – a história da arte. (CRIMP, 2005, p. 45).

Como “o significado de uma obra de arte se constrói tendo como referência suas condições institucionais de formulação”¹¹, e sendo o museu uma instituição modernista por exce-

¹⁰ Crimp (2005, p. 71).

¹¹ Crimp (2005, p. VII).

lência, para haver o “pós-modernismo” de Crimp, é necessário sobretudo destruir o museu. Mas essa destruição não deve ser compreendida de forma literal.

Foucault, analisando como o poder é sobretudo mecanismo – isto é, táticas, estratégias, manobras – e não algo que se localiza no Estado ou em classes, mas em inúmeros pontos de luta e instabilidade, ao que chama “micropoderes”, alerta:

A derrubada desses “micropoderes”¹² não obedece portanto à lei do tudo ou nada; ele não é adquirido de uma vez por todas por um novo controle dos aparelhos nem por um novo funcionamento ou uma destruição das instituições [...] (FOUCAULT, 2008, p. 27).

Sobre as ruínas do museu visa fragmentar o museu. Mas como o próprio Crimp constata no final de seu livro, após o colapso do “sistema discursivo dos museus”, nunca foram construídos tantos novos museus¹³. E não só. Com eles potencializa-se a retomada de uma “arte que se sente à vontade no espaço do museu, tanto física como discursivamente”¹⁴. E é isso, na verdade, o que nós entendemos hoje por “pós-modernismo”, ao invés do significado proposto por Crimp.

Diante dessa retomada, Crimp enfatiza o museu como um espaço de “exclusões e confinamentos”¹⁵. Para ele o surgimento do museu deve ser localizado na consolidação da hegemonia burguesa e não nas formas antigas de acervo – gabinetes de curiosidades, os *antikenkabinet*, *kunstkammer*, *wunderkammer*¹⁶. Ao contrário de ser uma instituição “progressista” na sua origem, como ainda hoje muitos creem,

[...] o museu é uma das instituições cuja ação visa garantir aquela hegemonia na esfera cultural. Era de esperar que, uma vez materializada no interior do museu, a estética idealista neutralizaria a possibilidade da arte enquanto práxis revolucionária ou de resistência. O museu passou a ter como missão remover eficazmente a arte de seu envolvimento direto com o processo social, criando um domínio “autônomo” [...] (CRIMP 2005, p. 269).

E o museu “pós-moderno” continua assim. Crimp chama atenção para a similaridade dos espaços expositivos, comparando a *Neue Staatsgalerie* de Stuttgart (projetada por Ja-

12 Apesar do pronome, a referência é genérica.

13 Cf. Crimp (2005, p. 251).

14 Crimp (2005, p. 254).

15 Crimp (2005, p. 255).

16 Cf. Crimp (2005, p. 286, nota 40).

mes Stirling, inaugurada em 1984) com o paradigmático *Altes Museum* de Berlin (projetado por Karl Friedrich Schinkel, inaugurado em 1830):

Nada nas práticas artísticas dos últimos 150 anos, evidentemente, sugeria a Stirling que a sequência de galerias de pintura do século XIX teria que ser revista. Pois, quaisquer que fossem as diferenças entre o museu de Schinkel e o de Stirling – e naturalmente elas são inúmeras –, as partes do museu construídas para a instalação das obras de arte são praticamente idênticas. (CRIMP, 2005, p. 272-274, grifo nosso).

Esse “nada” é conseguido graças à exclusão não tanto das obras radicais, mas pela eliminação do radicalismo, na criação de uma unidade e continuidade:

Quaisquer que sejam as rupturas por que tenha passado a arte assim concebida e institucionalizada, a atual museologia pós-moderna não as registrará como tais. (CRIMP, 2005, p. 274).

Confinar no museu, como propõe Crimp, não é, portanto, uma questão de prender e tornar invisível. Trata-se antes de mudar o espaço discursivo, ou a episteme, que cerca uma obra. Trata-se de tornar *algo* visível e *algo* invisível.

Uma das questões fundamentais da teoria de Foucault em *Vigiar e Punir* é o fim do suplício público e a substituição de uma cerimônia punitiva por um procedimento administrativo. A passagem de uma punição espetacular, com julgamento em segredo, para uma punição secreta, com julgamento público, significa também uma mudança de alvo: a punição deixa de ser física e o corpo torna-se mero intermediário, tocado à distância, tendo em vista objetivos mais “elevados”¹⁷. O que se busca não é mais a punição, mas a “cura”. E para isso concorrem uma série de conhecimentos extrajurídicos; justamente aqueles definem a modernidade e com os quais ainda hoje lidamos¹⁸.

A partir dessa constatação histórica, Foucault introduz a noção de indissociabilidade entre poder e saber que,

Resumindo, não é a atividade do sujeito do conhecimento que produziria um saber, útil ou arredo ao poder, mas o poder-saber, os processos e as lutas

17 Cf. Foucault (2008, p. 12-23, passim).

18 No contexto específico da “cura”: pedagogia, psicologia e antropologia, principalmente. No contexto do museu especificamente: história, história da arte, arqueologia. O livro *As palavras e as coisas* (FOUCAULT, 2002) é inteiramente dedicado à episteme moderna, analisando o desenvolvimento da filologia, a partir da gramática geral, da biologia, a partir da história natural, e da economia política, a partir do estudo das riquezas. As mudanças que geram o desenvolvimento dessas disciplinas podem ser resumidas como *olhar* para aquilo que *está dentro*, que não é *aparente*, que é *orgânico*.

que o atravessam e que o constituem, que determinam as formas e os campos possíveis do conhecimento. (FOUCAULT, 2008, p. 27).

Da punição para a “cura”, as pessoas deixam de ser meros objetos do saber – como no século XVI¹⁹ – e passam a sujeitos desse saber, conhecendo a si e ao poder. Por um lado, as instituições de confinamento passam a ser ferramentas de adestramento, instrumentos que demonstram a inexorabilidade do poder. Mas, por outro, são também mecanismos de saber internos (auto-aplicação do poder) e externos (laboratórios). E esse *confinamento*, insiste Foucault (e nós ainda mais, pois estamos tratando de museus), não quer dizer necessariamente encarceramento ou clausura. O que é potencializado na aurora da modernidade é a minúcia, a microfísica. Um princípio das instituições disciplinares é a demarcação infinitesimal do espaço, não só para vigiar, mas também para criar um espaço útil, onde é possível “distribuição e análise, controle e inteligibilidade”. O espaço disciplinar não é só uma forma de controle das multidões, mas também uma maneira de permitir “ao mesmo tempo a caracterização do indivíduo como indivíduo, e a colocação em ordem de uma multiplicidade dada”²⁰.

Essa demarcação do espaço a que Foucault chama de *quadro* não é relativa apenas ao espaço real, à disposição arquitetônica, mas também ao espaço ideal: é essencial para o conhecimento moderno; o *quadro*, podemos dizer, é a origem da própria episteme moderna: “é ao mesmo tempo uma técnica de poder e um processo de saber”²¹.

Quando Crimp fala em um “sistema discursivo do museu” e neste como “instituição de confinamento” é a isso que ele se refere. Isso é muito importante. A destruição do museu e de seu sistema é a constatação (ou pelo menos a manifestação) da impossibilidade de se organizar verdadeiramente o múltiplo. A partir de Foucault, Crimp quer demonstrar que o que é visível no museu é, na verdade, uma ficção do poder. E isso só é *visível* a partir da eclosão de

19 Foucault (2008, p. 34): “A informação penal escrita, secreta, submetida, para construir suas provas, a regras rigorosas, é uma máquina que pode produzir a verdade na ausência do acusado.”

20 Foucault (2008, p. 123).

21 Foucault (2008, p. 127).

determinadas práticas radicais baseadas na fotografia. Sem trocadilhos, a fotografia destrói o *quadro*²².

Entretanto, como a questão do confinamento parece “implicar que os trabalhos de arte antes vagavam pelas ruas da Europa”, Bennett propõe uma outra chave a partir da mesma noção. Segundo ele, o importante é que os museus se abriram para o público, tornando-se complexos de exibição do poder:

As instituições que compõem o 'complexo expositivo', em contraste [ao fim do teatro punitivo descrito por Foucault], implicaram a transferência de objetos e corpos dos domínios fechados e privados onde eram previamente mostrados (mas para um público restrito) para arenas progressivamente mais abertas e públicas, onde, através das representações às quais eram sujeitados, formaram veículos para marcar e divulgar mensagens de poder (mas de um tipo diferente) através da sociedade. (BENNETT, 1996, p. 82, trad. nossa).

Bennett brincou com a interpretação literal de “confinamento” para introduzir sua proposição. Em contrapartida, existe uma certa poesia em imaginar as obras de arte sendo atezadas, açoitadas, desmembradas, gritando muito, sem contudo blasfemar, como bem registrou o cura²³. Mas, apesar de propor um caminho inverso ao da punição – ao contrário sofrer mitigação, o museu passa à ostentação –, não é a isso que Bennett se refere. O espetáculo não é punitivo, nem só exposição. E, de forma semelhante, podemos compreender melhor o que disse Crimp: o confinamento também não é punitivo, nem é calabouço.

Por mais que algumas dessas interpretações literais sirvam para descrever alguns aspectos dos museus – que têm suas masmorras, segredos, interditos, processos, bem como punições a obras e a pessoas –, ambos, Crimp e Bennett, estão se referindo principalmente ao panoptismo, à armadilha da visibilidade.

Foucault analisa o panóptico proposto por Bentham como o grau máximo de desenvolvimento das instituições disciplinares. O panóptico

[...] é o diagrama de um mecanismo de poder levado à sua forma ideal; seu funcionamento, abstraindo-se qualquer obstáculo, resistência ou desgaste, pode ser bem representado como um puro sistema arquitetural e óptico: é na

22 Cf. Foucault (1999, p. 103): “O centro do saber, nos séculos XVII e XVIII, é o *quadro*.” Idem (p. 100): um diagrama desse “quadro”, demonstrando a ordenação entre identidades e diferenças, complexas e simples. Idem (p. 99): esse “quadro” *desaparece* no início do XIX, entranhando-se a tal ponto no nosso sistema de positivities, chegando a passar despercebido.

23 Transliteração da descrição que inicia *Vigiar e punir*.

realidade uma figura de tecnologia política que se pode e se deve destacar de qualquer uso específico. (FOUCAULT, 2008, p. 170).

A questão da visibilidade se afirma. O detento, o louco, o estudante, qualquer um na periferia do diagrama em anel, em suma, perde a visão lateral. Sua única possibilidade é, digamos, *ver* que é visto. Mas ele não sabe ao certo se aquele que está no centro, na torre do vigia, está realmente o vendo; ele pressente isso. A possibilidade constante do poder substitui a minúcia, a microfísica do adestramento. Pressentir já basta para que o observado se limite espontaneamente. A principal capacidade do panóptico é cindir o par ver/ser visto. Com isso o poder se torna algo visível, mas inverificável; não é necessário exercê-lo o tempo todo. Ao mesmo tempo, o poder é despersonalizado. Qualquer pessoa na torre central – “é indiferente o motivo que o anima: a curiosidade de um indiscreto, a malícia de uma criança, o apetite de saber de um filósofo [...] ou a maldade daqueles que têm prazer em espionar e punir”²⁴ – faz com que o poder seja exercido automaticamente. E mesmo quem vigia é vigiado, pois “um inspetor que surja sem avisar no centro do Panóptico julgará com uma única olhadela, e sem que se possa esconder nada dele, como funciona todo o estabelecimento”²⁵.

Na verdade, a ideia do panoptismo é a infinita concentricidade, algo que não se traduz apenas na forma (na arquitetura, mais especificamente):

Quando Foucault define o Panoptismo, ora ele o determina concretamente, como um agenciamento óptico ou luminoso que caracteriza a prisão, ora abstratamente, como uma máquina que não apenas se aplica a uma matéria visível em geral (oficina, quartel, escola, hospital, tanto quanto a prisão), mas atravessa geralmente todas as funções enunciáveis. A fórmula abstrata do Panoptismo não é mais, então, “ver sem ser visto”, mas *impor uma conduta qualquer a uma multiplicidade humana qualquer*. (DELEUZE, 2006, p. 43, grifo do autor).

Não podemos interpretar a relação entre museus e panópticos segundo aspectos puramente arquitetônicos, de montagem etc. O livro de Foucault é ricamente ilustrado com plantas de prisões, escolas e zoológicos. E Crimp parece brincar com isso ao apresentar as plantas baixas dos museus (*Altes Museum* e *Neue Staatsgalerie*) que analisa. Mas o que estas cartografias, estes diagramas, ilustram é um raciocínio abstrato e não um edifício.

²⁴ Foucault (2008, p. 167).

²⁵ Foucault (2008, p. 169).

O Museu Guggenheim de Nova Iorque, por exemplo, tem alguma semelhança com a forma do panóptico. Mas por mais que a instituição opere como tal, isso não se deve à sua arquitetura – ao menos teoricamente. Toda essa discussão com Crimp visa chegar a Malraux²⁶. É necessário, entretanto, adiantar, para citar a comparação feita por Krauss entre a proposta de Malraux e a espiral de Le Corbusier adotada por Frank Lloyd Wright, o arquiteto do Guggenheim:

É essa dimensão do *musée imaginaire* – sua infindável produção imaginativa – que a rampa espiral produz como forma construída. [...] essa rampa é entendida, no trabalho de, digamos, Le Corbusier, como a expressão física da intencionalidade, do desejo prospectivo do visitante em dominar o espaço à sua frente, do esforço cognitivo que precede o movimento. Sendo assim, é o lugar para o ato de projeção imaginativa, onde o receptor da obra de arte faz dela uma ficção, *a ficção própria daquele que recebe*, uma nova escritura, ou seja, a estória universal da Arte. (KRAUSS, 1996, p. 345-346, trad. nossa, grifo do autor).

Em teoria, tanto o museu imaginário quanto a espiral do Guggenheim são opostos ao panóptico. Ambos propõem que o visitante venha a participar na escritura do museu e pressupõem um domínio coletivo de uma linguagem coletiva, ao contrário do princípio essencial do panóptico, que é a individualização, um a um, em meio à multidão. Mas nossa experiência nesses espaços parece contradizer a teoria. Nossos corpos são atravessados por uma força sutil que nos impele não só a um comportamento específico, mas a uma indefinível submissão a algo que conhecemos muito

bem, mas que não discernimos. A fonte dessa força é, por definição, invisível; por isso, a sen-



Ilustração 16: Guggenheim durante a performance *Nouvelle Vague* (2007).
Foto: Steven Kalifowitz. Fonte: Kalifowitz (2007).

²⁶ Cf. *O novo imaginário do museu*, p. 62.

sação de que a arquitetura causa esse estado de espírito parece ser mais uma questão de *transferência* ou, principalmente no nosso caso²⁷, de costume.

Para os nossos fins, o panóptico em operação no museu é um diagrama:

O *diagrama* não é mais o arquivo, auditivo ou visual, é o mapa, a cartografia, co-extensiva a todo o campo social. É uma máquina abstrata. Definindo-se por meio de funções e matérias informes, ele ignora toda distinção de forma entre um conteúdo e uma expressão, entre uma formação discursiva e uma formação não-discursiva. É uma máquina quase muda e cega, embora seja ela que faça ver e falar. (DELEUZE, 2006, p. 44).

A noção de que as relações de força no museu operam como diagrama é especialmente importante para compreender seu funcionamento nos catálogos: a marca do poder neles não é formal ou discursiva, mas principalmente invisível e muda. O catálogo arquiva o poder de maneira sutil e isso é essencial para seu funcionamento.²⁸

Retomando a questão do *confinamento*, a interpretação, digamos, literal de Bennett o levou, pela via diversa, a uma conclusão muito semelhante à nossa leitura de Crimp:

A peculiaridade do complexo expositivo não será encontrada na sua inversão dos princípios do Panóptico. Pelo contrário, consiste na incorporação de aspectos desses princípios junto com aqueles do panorama [ele se refere à criação de uma ilusão de domínio da cidade pelos panoramas e *tours*], formando uma tecnologia da visão que serviu não para atomizar e dispersar a multidão, mas para regulá-la, tornando-a visível a si mesma, fazendo da multidão mesma o espetáculo final. (BENNETT, 1996, p. 90, trad. nossa).

Na verdade, os princípios do panóptico não aceitam inversão. A infinita concentricidade faz com que seu inverso seja ele mesmo. E é por isso, novamente, que se trata de um *diagrama*²⁹. Não é a forma do museu que o faz funcionar como panóptico e sim a maneira como são *maquinados*, seja pelo *confinamento*, seja pelo espetáculo, ou ambos. O importante é que o panóptico é também “uma máquina de fazer experiências, modificar o comportamento, treinar ou retrainar os indivíduos”³⁰. E, com maior ou menor eufemismo, podemos dizer o mesmo de museus. Não seria preciso citar:

27 Por motivos óbvios – bastando citar Brasília – é quase impossível para o brasileiro perceber um espaço teoricamente universalista como realmente livre.

28 Cf. *Outra definição de catálogo*, p. 143.

29 Deleuze (2006, p. 44): “Como denominar esta nova dimensão informe? Foucault deu-lhe certa vez o nome mais exato: é um 'diagrama', isto é, um 'funcionamento que se abstrai de qualquer obstáculo ou atrito... e que se deve destacar de qualquer uso específico’”.

30 Foucault (2008, p. 168).

Museus, galerias e, de forma mais intermitente, exposições tiveram papel central na formação do estado moderno e isso foi fundamental para sua concepção, dentre outras coisas, como conjunto de agências educativas e civilizatórias. (BENNETT, 1996, p. 88, trad. nossa).

O museu sempre será um lugar perpassado pelo poder na construção de um saber. O que Crimp coloca em jogo é a capacidade do poder de sustentar esse saber específico, diante de práticas reais que explicitam a ficção desse mesmo saber.

O museu “pós-moderno” perdeu a capacidade de nos convencer como verdade. Entramos nele sabendo de sua ficção (como ficção), mas ainda assim somos perpassados por um poder que – sentimos isso – não ruiu. Então, demonstrar a ficção do museu não é suficiente para derrotar o poder que o maquina. Crimp erra justamente aí, ao *tratar o desmascaramento da ficção museal como fenômeno salvacionista*.

O fato de o museu criar ficções coerentes não é o problema. Quando essa ficção é totalitária, sendo adotada pelos que fazem parte da multidão não como coletivo, mas como indivíduos, um a um, separadamente – aí sim, estamos em dificuldades. Derrotada a ficção original, o museu “pós-moderno” reage transformando-se em espetáculo de si mesmo. Mas isto é apenas o sintoma mais visível de um processo mais profundo de ultrapassagem da ficção homogeneizadora por outra mais eficaz e sutil, que aceita a diversidade para impor-se como única possível.

É necessário retomar o termo “pós-modernismo” e retirar suas aspas. Como já foi dito, há duas noções diferentes: uma que podemos chamar de conservadora e outra, que é a de Crimp, vinculada ao pós-estruturalismo. As aspas, entretanto, não foram usadas para diferenciar um sentido de outro, mas para mantê-lo aberto, já “que esses dois conceitos do pós-modernismo revelam uma identidade histórica”³¹.

A posição conservadora se apresenta como uma retomada da história (e da tradição humanista) e do sujeito como *autor*, privilegiando a noção de estilo – assinatura do artista e “espírito” de uma época. Mas, como argumenta Foster, “quase todo artista e arquiteto já recorreu, em nome do estilo e da história, ao pastiche; de fato, é justo dizer que o pastiche é o

31 Foster (1996, p. 168).

estilo oficial desse *camp* pós-modernista”³². Servilismo imitativo não significa outra coisa senão a própria impossibilidade de *autor*. O pastiche é o contrário da referência decifrável e crítica, como a de Manet, “o pintor de museu”, por exemplo, que é seminal para o modernismo. E, nesse sentido, revela também uma impossibilidade de referência histórica, pois o uso indistinto e acrítico de signos só pode ocorrer a partir de um formalismo anistórico, esvaziador. O caráter conservador está justamente aí: o pastiche, a referência acrítica ao modernismo segundo bases puramente formais, deixando de lado, como erro, ideias e utopias. O “pós-modernismo” conservador é anti-modernismo, pré-modernismo; é reação e, por isso, demonstra uma ação: a fragmentação do sujeito. O “pós-modernismo” pós-estruturalista, por outro lado, acata a noção de “morte do homem” como criador e como sujeito da representação e da história, e desenvolve uma crítica à representação como continente de verdades pré-estabelecidas³³.

Ambos, um como sintoma, outro como aceitação, se apresentam como uma coisa só. Pós-modernismo (sem aspas) não significa especificamente nem um, nem outro; mas um momento histórico onde está em jogo a dissolução de um sujeito que, segundo Foster, pode ser identificado como burguês e, sobretudo, como falocêntrico e patriarcal. Importa como essa perda é lamentada ou comemorada:

Para alguns, para muitos, isso pode ser, na verdade, uma grande perda, uma perda que conduz a lamentações narcisistas e a negações históricas do fim da arte, da cultura, do Ocidente. Mas, para outros, precisamente para Outros, não há nenhuma perda. (FOSTER, 1996, p. 184).

Hoje os dois campos do pós-modernismo não parecem mais estar em disputa; o que não quer dizer que houve um vencedor. O fato de existir ou não um “pós-” tem sido amplamente discutido nesse instante, gerando inclusive a pergunta da última Documenta: “A modernidade é nossa Antiguidade?” Havendo ou não ruptura ou fragmentação entre modernis-

32 Foster (1996, p. 174).

33 Propositamente, deixaremos a discussão dessa questão em segundo plano. Ela tem relação com o que Foucault (1999) chama de *ser* ou *bruto* da linguagem e também com a ideia de que os significados são formados (e não dados) a partir de relações de poder. A morte do homem refere-se à noção “homem” como construto histórico datado e delimitado. A fragmentação do sujeito e da representação está relacionada à inexistência de um referente estável ou assegurado.

mo e a arte contemporânea, não há como negar aquele momento de disputa e, principalmente, a intenção dúbia e dupla de rompimento.

Crimp deve ser considerado como uma das vozes mais interessantes desse momento histórico. Voz, entretanto, de uma época que foi, sem dúvida, ultrapassada.

A característica dessa ultrapassagem ainda é obscura. Hoje a retomada da representação e sua crítica parecem conviver pacificamente. Em termos pessimistas, somos levados a pensar numa capacidade infinita de subsunção pela ficção. Na época, quando as diversas “mortes” eram propostas, o que estava em questão eram as possibilidades de inovação e significância histórica daquilo que havia morrido. O capital ainda não havia demonstrado sua imensa capacidade regenerativa e ainda não havia estabelecido a ruptura no poder como mecanismo essencial de manutenção do próprio poder.

Hoje, toda aquela disputa parece desaparecer em um museu que não está apenas renovado, mas também, podemos dizer, blindado contra novos ataques. Continua um museu disciplinar, mas passa a aceitar tranquilamente a crítica mais radical *a si* como instituição, *em si*, ainda como instituição. Ele morre por quinze dias e logo depois renasce com uma exposição escandalosamente historicista. A maleabilidade de seu discurso é tal que uma fase não se apresenta contraditória à outra.

Isso só é possível pela forma como a arte passou a lidar com seu arquivo. Discutindo a morte da arte, Foster propõe uma noção *sui generis*. Segundo ele, a arte morreu, mas “segue-vivendo”:

Talvez este seguir-vivendo não seja tanto repetir, mas fazer-novo ou simplesmente fazer-fazer com o-que-vem-depois, um começar de novo e/ou em outro lugar. (FOSTER, 2002, p. 129, trad. nossa).

Esse seguir-vivendo da arte coincide com uma sobrevivência do museu. A diferença é clara: apesar da necessidade, no museu não há nenhum “começar de novo”. Como é possível adaptar o museu a essa instabilidade discursiva sem fechar suas portas literalmente?

O momento da exposição, o ato mesmo de movimento do complexo expositivo, deixou de ser o ponto de atrito onde confluem forças que podemos nomear poder institucional, artis-

tas e público. O fato das prerrogativas curatoriais adquirirem hoje um grau quase absoluto demonstra isso³⁴. O mesmo pode ser dito sobre a dissociação entre público e crítica. O poder permite maleabilidade dentro da instituição, mas ao mesmo tempo, impõe uma homogeneização no arquivo que essa instituição produz. A memória se tornou o lugar de disputa. Só a garantia do arquivo, só a exteriorização controlada dele, permite que o museu mantenha a diversidade sem se furtrar à criação (sem constrangimentos) de ficções totalizantes.

O vetor para o valor de arquivamento que esboçamos antes³⁵ ganha agora materialidade e função. O valor de arquivamento só é um valor para o museu, para o museu que encara seu fim, mais especificamente: *o museu sobrevive arquivando uma mais-valia da obra de arte que segue-vivendo*. Fabricar catálogos, fomentar uma cultura de catálogos, é uma forma de estender a duração da obra como espetáculo do museu.

Dito assim, percebemos apenas a dimensão trágica desse deslizamento para o arquivo. A cultura de catálogos, entretanto, carrega também uma dimensão de despertar. Buscando esse despertar, há ainda uma última questão a discutir com Crimp. Desde a epígrafe, estamos usando as mesmas fontes teóricas de Crimp, mas para modificar suas conclusões. Não se trata necessariamente de divergência: para ele, além das ruínas do museu, há outro museu. Importa que para nós esse *novo* museu mantém significância histórica. Um outro título adequado para esse tópico seria “Com Crimp, contra Crimp, pelo museu imaginário”.

Lemos Crimp não como diagnóstico, mas como manifesto ou intenção. Mas há uma parte do texto que é diagnóstico e bem acertado: a mudança no museu é fomentada pela fotografia. Convém discutir qual. Para Crimp, trata-se da fotografia-como-arte entrando no museu. Para nós, antes, é a arte-como-fotografia. E nisso voltamos a 1931, quando Benjamin

34 Um exemplo, aparentado à nossa discussão da pintura para catálogos, é a proposta do curador Jens Hoffmann para a *Exposição como obra de arte* (Parque Lage, Rio de Janeiro, em março de 2003) de que “uma exposição pode potencialmente existir sem qualquer objeto de arte, mas se tornar uma obra de arte por si” (THE EXHIBITION..., 2003, trad. nossa). É interessante notar que, diante de tal proposição ferina, apenas um texto lacônico e hesitante do artista Iran do Espírito Santo (SANTO, 2005) circulou no meio artístico. Recentemente a Folha de São Paulo publicou artigo com o sugestivo título “A praga do curadorismo” (MARTÍ, 2009), sobre exposição sem obras de arte no Paço das Artes.

35 Cf. p. 34: “a passagem do valor de culto para valor de exposição termina em espetáculo e arquivamento”.

propõe que “a importância da reprodução fotográfica de obras de arte para a função artística é muito maior que a construção mais ou menos artística de uma fotografia”³⁶.

Nossa opção pelo marco benjaminiano é sobretudo política: com a ultrapassagem do pós-modernismo, devemos retomar uma das utopias mais importantes do modernismo: a fé na coletivização das obras de arte. Com isso, avançando um pouco no tempo, mantendo a esperança de Benjamin³⁷, chegamos à nossa fonte mais importante (ou à nossa primeira fonte) a lidar com fotografia e museu: o *Museu Imaginário* de Malraux.

Crimp tem certeza de sua ruína, pois, para ele, o construto teórico de Malraux confunde-se com o ápice da ficção museal. Para nós, entretanto, o museu imaginário se revela lugar primordial do saber-poder no museu hoje. Por um lado, é sua existência *como fato* o que garante a exteriorização tão necessária à criação da ficção totalizante que viemos discutindo. Mas, por outro, essa “nova ala do museu” ultrapassa o museu, possibilitando um novo imaginário dele. A contradição não é exclusiva, é dialética: podemos dizer que as fábricas de catálogo de hoje produzem para o museu imaginário de hoje; mas podemos também retomar o conceito em sua dimensão libertária, anti-maquinal. De uma forma ou de outra, o museu imaginário mantém e cresce em significância histórica. Por isso, justamente, devemos recuperá-lo *como lugar de luta*.

Se sondarmos nosso espírito, perceberemos que há muito pelo que lutar, a começar contra a sensação de conforto e trivialidade causado pela transformação da confrontação com a arte numa espécie de desfile de tendências da moda, como se os museus fossem *maisons haute couture*, mas cujo verdadeiro e velado sustento é o *prêt-à-porter* e a perfumaria. O mal, entretanto, não é nem o número de pessoas, nem a quantidade de obras. É justamente essa noção de transferência de tendências, ideias e ficções segundo uma hierarquia na qual o grosso dos espectadores vive sob “uma vasta agressão de imagens disponíveis”, usando a ex-

36 Benjamin (1993, p. 104).

37 A primeira versão do texto de Benjamin sobre a reprodutibilidade técnica, antes das críticas por Adorno, é sobretudo esperançosa. Cf. Edson da Silva (2004): “Toda a confusão na compreensão deste artigo vem das transformações introduzidas pelo autor sob a pressão da Escola de Frankfurt que nos levam a crer que o declínio da aura seria negativo.”

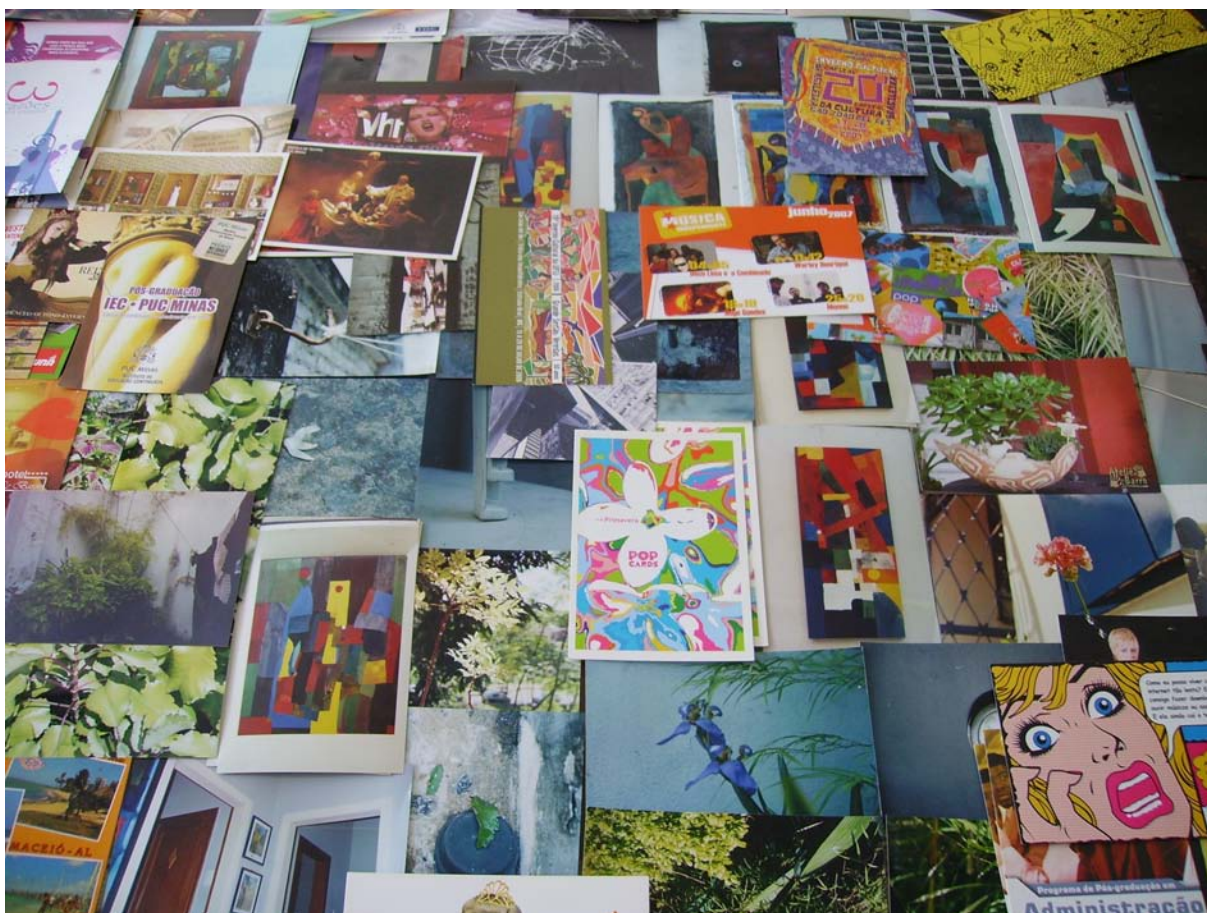


Ilustração 17: Hélio Nunes, *Ainda dá para brincar de Malraux em 2008?*, 2008.
Fotografia digital.

pressão cunhada por Wind³⁸. Entretanto, a quantidade de imagens disponíveis só se torna agressão quando acaba sucedendo no objetivo de forjar uma tolerância passiva; tal como os panópticos, gerando auto-vigilância.

Mas e se a arte voltasse a ser *perigosa* como havia sido na Grécia de Platão, e se ela recuperasse seu potencial erosivo na mente dos jovens? Tal quantidade de imagens disponíveis acabaria efetivamente dissolvendo as *ciudades-estado*!

Por isso é necessário descartar completamente as crenças de degradação da arte pela reprodução técnica. Um certo ceticismo prudente é necessário; mas o nojo pela “manufatura vil” só beneficia a reprodutibilidade técnica ruim, inflexível e sem imaginação; a negação só

38 Wind (1985).

faz encobrir a tentação de deixar para a *máquina*³⁹ as decisões; tentação que aumenta geometricamente segundo a perfeição do maquinário, segundo seu grau de invisibilidade.

Chorar a decadência da aura, ou descartar a arte-como-fotografia como banalidade média é aderir à *haute couture* – sem trocadilhos, à *haute culture* – que só existe graças ao *prêt-à-porter*. Hoje, pretender “qualidade artística” é uma falácia, até mesmo porque a verdadeira qualidade só declina quando a *máquina* superpõe seus hábitos ao artista e ao espectador.

Não sejamos, portanto, luditas. “Anti-maquinal” quer dizer impedir que a fábrica seleccione e patrocine um gosto; é tomar a fábrica, não se trata de evitar a busca pela fotogenia e as demais transformações da arte-como-fotografia. Até mesmo porque não há como voltar atrás:

É fato óbvio que nossa visão da arte foi transformada pelas reproduções. Nossos olhos ficaram mais atentos aos aspectos da pintura e escultura revelados efetivamente por uma câmera. O que é mais decisivo é que na visão do próprio artista nós podemos observar o aumento de uma imaginação pictórica e escultural positivamente simpática à fotografia, produzindo trabalhos tão fotogênicos a ponto de parecerem buscar uma completude substitutiva nas imagens persistentes [*afterimages*] mecanizadas – como se a última esperança de um pintor ou escultor hoje, além de ter seus trabalhos em um museu, fosse vê-los difundidos em álbuns abrangentes, preferivelmente em um *catalogue raisonné* ilustrado. [...] Com essas premissas é simplesmente lógico que a impressão colorida ameace tornar-se o meio ao qual devemos confiar a pintura para que seja lembrada (WIND, 1985, p. 69).

Esse diagnóstico, publicado originalmente em 1969, encontra pertinência avassaladora hoje; não há como fugir à tendência lógica de que os objetos mais adequados à impressão serão naturalmente preferidos e posterizados. A pintura e a arte em geral está em processo irremediável de diminuição, mas esse processo é dialético, não significa necessariamente degradação e pode ser a chave para o engajamento, em um ativismo que é sobretudo intelectual: se as coisas estão sendo feitas para o benefício de suas sombras, então que se atue nas sombras, na resistência, tal como Malraux contra o fascismo, mas agora em seu museu imaginário.

39 Em geral, ou seja: o museu marcado pelo panoptismo, instituição de confinamento e exibição do poder.

O novo imaginário do museu

Em 1947, André Malraux publicou *Le Musée Imaginaire*⁴⁰, texto emblemático em que propunha novas possibilidades de relação entre obras de arte, especialmente potencializadas pela reprodução fotográfica e por sua compressão no espaço da biblioteca. O museu imaginário é um conceito cambiante que significa inicialmente um museu de imagens, “museu de impressão de obras plásticas”⁴¹, mas também um museu do imaginário, “o museu como 'lugar mental', espaço imaginário sem fronteiras que nos habita”⁴².

O primeiro significado é inferido do desenvolvimento característico do museu na modernidade. O século XIX é o ápice de um processo de reunião da arte nos museus que desterrara as obras de seus lugares de origem e culto, resultando na perda de qualquer outra função senão a de ser arte. A pintura de cavalete torna-se um paradigma desse processo, não só pela sua característica portátil: ela foi o palco demiurgo de um aparente “acordo entre visão comum e quadro” que culmina na criação de um “imaginário harmonioso”, na ficção de um mundo idealizado liberto da pintura⁴³. O museu reúne essas pinturas cujas santas não são mais santas, nem mulheres, mas atrizes⁴⁴, e passa a ser habitat de espetáculos privilegiados para o deleite de uma burguesia que, tendo sido recusada no imaginário da arte, exigia para si apenas um “imaginário da ilustração”⁴⁵. Nem mesmo o Romantismo declaradamente anti-burguês rompe com o teatro de representações selecionadas da “arte oficial” e da “estética do passado”; em pintura ele não se opõe, mas continua seus predecessores: “modificou menos profundamente a pintura do que transformou o tesouro do museu, pela mutação súbita dos

40 Na edição original, *Le Musée Imaginaire* compunha a primeira parte de *Psychologie de l'art*, que contém ainda *La Création Artistique* e *La Monnaie de l'Absolu*. A edição a que tivemos acesso é de 1949, mas em geral a primeira parte é datada como de 1947. A trilogia foi reeditada, em 1951, como *Les Voix du Silence*. Há ainda um título, publicado em 1952, *Le Musée Imaginaire de la Sculpture Mondiale*. Para as citações, usamos a publicação separada em português: Malraux (2000), baseada em edição revista e aumentada de 1963.

41 Malraux apud Edson da Silva (1995, p. 248): “Chamo de Museu Imaginário a totalidade do que as pessoas conhecem hoje mesmo sem ir a um museu, quer dizer, o que conhecem pela reprodução, o que conhecem pela biblioteca, etc.”.

42 Edson da Silva (2002).

43 Malraux (2000, p. 16, passim).

44 Malraux (2000, p. 19).

45 Malraux (2000, p. 28).

valores que o haviam estabelecido”⁴⁶. Mas essa mesma pintura de cavalete, que durante séculos foi o suporte onde o gênio se confundia com a força de sua ilusão, passará a fulcro de uma ruptura: é nela que se concretiza o fim da ficção:

Então, para os pintores e para uma parte dos apreciadores – com a ajuda de Delacroix, que ressuscitava Veneza e continuava Rubens; e com a descoberta da fotografia, desvalorizando as técnicas de ilusão – deixavam de existir estes espetáculos; não voltaram a ser aparições, mas sim quadros, no sentido que hoje utilizamos. (MALRAUX, 2000, p. 34).

O que sempre foi *pintura* para os pintores, passa a sê-lo também para os espectadores; o que era representação de algo transforma-se em “imagens de coisas, diferentes das próprias coisas”, e essa transformação torna-se a razão de ser do museu: “O museu é um confronto de metamorfoses”⁴⁷.

Na aurora do século XX, o museu, que a tudo fagocitava, e a pintura moderna, com sua nova postura ante a tradição, criavam uma forma inédita de confronto com a arte. Além da passagem do culto à exposição, ocorria também a passagem do isolamento à reunião; mas não mais uma reunião segundo uma sucessão de espetáculos, e sim uma reunião da arte pela sua “parte invencível”, seu continente de posteridade: a própria pintura⁴⁸. Nesse momento, ir ao museu passa a ser sobretudo “confrontar pinturas, operação intelectual”⁴⁹, visando a transcendência pela metamorfose. E essa reunião tão necessária não se restringe apenas à pintura ocidental: a arte moderna passa a clamar pela coletivização de todas as “formas fecundas” da humanidade, uma ressurreição universal de todos os estilos, não mais para oferecer modelos, mas para revelar a liberdade da linguagem.

Os caracteres que distinguiam ou aproximavam os pintores europeus e que definiam uma longa linhagem de acentuações em progressão retilínea desde Florença e Roma – como as mãos em Velásquez que, por força da ressurreição mútua no museu, reaparecem no esque-

46 Malraux (2000, p. 31).

47 Malraux (2000, p. 12).

48 Malraux (2000, p. 66).

49 Malraux (2000, p. 12).

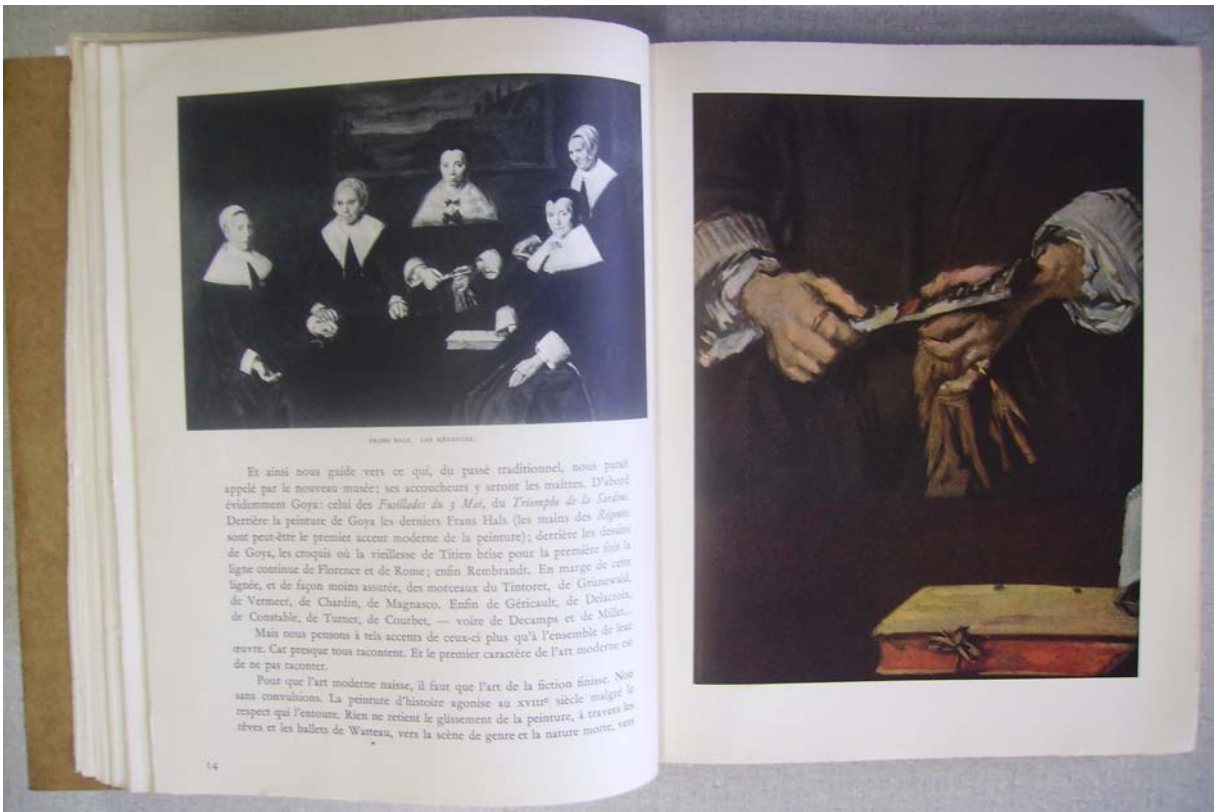


Ilustração 18: Comparação proposta por Malraux: Velásquez e Frans Hals.

Acima, detalhe de Velásquez, *Rainha Dona Mariana da Austria*, c. 1652-1653, óleo sobre tela, 231x131 cm. Coleção Museo del Prado, Madrid. Fonte: Krén & Marx (2004). Abaixo, Malraux (1949, p. 14-15) mostrando Frans Hals, *As regentes do asilo de velhos de Haarlem*, 1664.

matismo das últimas mãos de Frans Hals (il. 18)⁵⁰ – passam a ser insignificantes diante da ampliação da arte com todos os estilos ressuscitados.

Incapaz de atender à vasta ressurreição, o museu já está ruindo em Malraux. Daí em diante, museu e arte moderna são coisas distintas; e Malraux nos dá o verdadeiro significado do “pintor de museu”: é aquele ainda restrito à pequena ressurreição europeia, apesar de já liberto da ficção. Manet é a transição:

O seu temperamento, bem como o domínio que o museu mantinha sobre ele, haviam-no levado a começar por procurar a matéria numa riqueza de castanhos hispano-holandeses que não eram sombra, e contrastavam com claros que não eram luz; era a tradição remetida para o prazer do pintor. (MALRAUX, 2000, p. 46).

Como vimos, Foucault compara Manet a Flaubert⁵¹. Se o livro passa a existir como livro e não só como lugar transparente de representação; se “a biblioteca está em chamas”, porque tudo é reprodução de reprodução e porque escrever passa a ser sobretudo relacionar-se com o já escrito, então o museu também está em chamas:

É bem possível que *Le Déjeuner sur l'Herbe* e *Olympia* tenham sido as primeiras pinturas “de museu”: pela primeira vez na arte europeia, telas foram pintadas – não exatamente para reproduzir Giorgione, Rafael e Velásquez, mas para expressar, ao abrigo dessa relação singular e visível, sob essa decifrável referência, uma relação nova [e substancial] da pintura consigo mesma, para manifestar a existência dos museus e o modo de ser e de parentesco que os quadros adquirem neles. [...] cada quadro pertence desde então à grande superfície quadrilátera da pintura [...] (FOUCAULT, 2006, p. 81).

Mas Malraux vai além disso: diante da ampliação da arte a todas as formas fecundas da humanidade, museu e história da arte se separam:

Se a mais alta tradição do museu continua a ser um momento principesco da história da arte, pelo menos deixa de ser história da arte. (MALRAUX, 2000, p. 70).

50 “[...] as mãos das *Regentes* são, porventura, a primeira característica agressivamente moderna da pintura”, segundo Malraux (2000, p. 39); “Mas, detemo-nos mais nas acentuações destes pintores do que nas suas obras porque, muitas vezes, eles contam-nos algo. E a primeira característica da arte moderna é não contar.” (loc. cit.).

51 Cf. p. 25.



Ilustração 19: Comparação proposta por Malraux: Goya e Manet.

À esquerda, Goya, *Fuzilamentos de 3 de maio de 1808*, 1814, óleo sobre tela, 266×345 cm. Coleção Museo del Prado, Madrid. Fonte: Krén & Marx (2004). À direita, Manet, *A execução do Imperador Maximiliano*, 1868, óleo sobre tela, 252×305 cm. Fonte: Édouard Manet (2009).

Comparar *A execução do Imperador Maximiliano* de Manet aos *Fuzilamentos de 3 de maio de 1808*, de Goya (il. 19), ou a *Olympia* de Cézanne à de Manet (il. 20), não implica mais numa exegese de tal e tal acentuação, buscando uma pretensa origem; trata-se, pelo contrário, de enredar mutuamente as obras na inteligência daquilo que elas têm de pintura e que só se apresenta nessa comparação.

Em suma, trata-se de percorrer “a ressurreição da pintura a duas dimensões”⁵², o que é só um primeiro passo na definição da nova arte europeia:



Ilustração 20: Comparação proposta por Malraux: Manet e Cézanne.

Acima, Manet, *Olympia*, 1863, óleo sobre tela, 130,5×190 cm. Fonte: Édouard Manet (2009). Abaixo, Cézanne, *Olympia Moderna*, c. 1873-1874, óleo sobre tela, 46×55,5 cm. Coleção Musée d'Orsay, Paris. Fonte: Paul Cézanne (2009).

52 Malraux (2000, p. 47, passim).

Isolada dos territórios que começam a alastrar à sua volta até o inexplorado, forma um bloco. O domínio próprio da pintura a óleo torna-se aquilo que, para lá das teorias e mesmo dos maiores sonhos, reunira os quadros nos museus: não, como se julgara, uma técnica, uma sucessão de meios de representação, mas uma linguagem independente das coisas representadas, tão particular como a da música.

Esta linguagem não era, com certeza, ignorada por nenhum dos grandes pintores do museu; mas todos a haviam *subordinado*. O que a arte procurava, o que haviam encontrado o gênio tímido de Daumier e o gênio por vezes agressivo de Manet, não era uma modificação da tradição, semelhante à que haviam introduzido os mestres precedentes, mas uma rotura tão profunda como a que originavam os estilos ressuscitados. Um estilo diferente, e não uma escola diferente.

E é então que o talento dos pintores deixa de ser um meio de expressão da ficção. (MALRAUX, 2000, p. 70-71, grifo do autor).

O próximo passo é a aventura do Museu Imaginário. Quando as obras de arte ocidentais adquirem sentido pelo que são e não pelo que figuram, tudo o que era descartado como “selvagem”, “primitivo” ou até “inocente” – tudo o que representava algo indisponível à tradução pelo homem ilustrado – alcança



Ilustração 21: Malraux (1949, p. 24-25).
Foto: Hélio Nunes.

uma nova significação. Não só Giotto, deixa de ser um mito de origem e passa à verdadeira ressurreição; também Egito, Mesopotâmia, gravuras japonesas, artes pré-colombianas:

A pintura deixara de se projetar no imaginário. Surgiam grandes expressões de homens, libertas da imitação fiel; entre esta e o ornamento ou o hieróglifo, existia, portanto, alguma coisa. [...] Estes estilos, que paralisavam as figuras segundo uma transfiguração solene, insinuavam ou proclamavam que um sistema de formas organizadas que se furtam à imitação pode existir frente a coisas como uma outra Criação. (MALRAUX, 2000, p. 68-69).

O que o imperialismo europeu vinha transportando como curiosidade ou “origem” adquire, no final do XIX, novos significados graças à “vontade de estilo” de Cézanne, Gauguin, Seurat, Van Gogh. E isso se aprofundará até o “museu de máscaras” de Picasso. Mas nem tudo pôde ser transportado para o museu, e nenhum museu jamais será capaz de abarcar to-

das as criações artísticas da humanidade. Então, a sensação de ausência passa a ser inerente à nova relação com a obra de arte:

Onde a obra de arte não tem outra função senão a de ser obra de arte, numa época em que a exploração artística do mundo prossegue, a reunião de tantas obras-primas, e a ausência de tantas outras obras-primas, convoca, em imaginação, *todas* as obras-primas. (MALRAUX, 2000, p. 13).

Graças à técnica, surge então o museu imaginário como uma espécie de presença da ausência; evocando o sonho de que tal ausência possa ser *suplementada* pela reprodução fotográfica:

[...] criou-se um Museu Imaginário, que vai aprofundar ao máximo o incompleto confronto imposto pelos verdadeiros museus: respondendo ao apelo por estes lançado, as artes plásticas inventaram sua imprensa. (MALRAUX, 2000, p. 14).

A fotografia e sua compressão na biblioteca gera novas metamorfoses, além das metamorfoses que ocorrem nas obras ao serem criadas, transportadas e expostas. E esse é o cerne da questão que desemboca na segunda noção de museu imaginário: “não mais um museu formado de reproduções, mas aquele que se pode conceber mentalmente”⁵³. Ao museu incompleto, segue uma reordenação da arte pelo viés da fotografia; mas essa reordenação não é apenas complementar. Além de disponibilizar o que era distante temporal e geograficamente, modifica a própria noção de distância; bem como a de grandeza: a reordenação alcança todas as artes, próximas ou distantes, pequenas ou grandes. Para além do museu, em uma perspectiva universalizante, surge uma fantasia inédita:

Diferentemente do museu tradicional, o museu imaginário não tem limites: põe em confronto formas de um mundo informe e atemporal, informe e atemporal no sentido em que escapa ao mundo histórico. Na realidade, o museu imaginário descentraliza e desierarquiza a cultura. Não busca a totalidade (sempre impossível), mas permite que se completem suas lacunas. Embora sem conseguir em momento algum aproximar-se da totalidade, provoca o imaginário, capaz de concebê-la, e permite ainda pensar a reprodução como uma tentativa concreta, embora precária, de sonhá-la. (SILVA, E., 2002).

Malraux usava a expressão “nova ala do museu” ou “novo museu”: a pertinência da novidade era dada pela pintura moderna. Hoje esse espírito novidadeiro parece ter se perdido, mas algumas das aventuras propostas por Malraux em nome do modernismo nos fazem so-

53 Edson da Silva (2002).

nhar com um *novo (novíssimo) museu*, uma metamorfose da metamorfose, que só agora realiza-se completamente.

A relação da arte contemporânea com o arquivo da arte é de um tipo diverso desse que propõe aproximação da totalidade pela via da autonomia. No alto modernismo, inclusive, o discurso sobre a autonomia acabou degradando em exacerbação formalista, o estilo em “Estilo” e, em certo sentido, a lógica do museu imaginário foi anexada como espécie de operacionalização do museu modernista ideal. O sonho de um novo (novíssimo) museu não nos compromete a uma defesa incondicional de Malraux; diversamente, ele se corporifica como uma revisão do conceito em toda sua dubiedade presente.

Um teórico de esquerda (ou meio de esquerda) hoje evita ao máximo qualquer discurso que remeta claramente à autonomia pois ela é marcadamente *doxa*; mas ele não poderia jamais se furtar à crítica da representação sob pena de filiar-se a algo ainda mais atrasado. Sobre a linguagem, será mais provável que adote a resposta de Barthes – “a imagem não é a expressão de um código, é a variação de um trabalho de codificação”⁵⁴ – evitando assim qualquer referência a “cor”, “gesto”, “linha”, “equilíbrio”, “forma” etc., termos que Malraux só usa esporadicamente, mas que parecem centrais no mal informado imaginário sobre Malraux. Ainda assim, mesmo evitando os termos próprios do *Museu Imaginário*, não há como ignorar que certa autonomia continua *parti pris* da arte contemporânea, apesar de não lhe ser aderente.

Diante dessa autonomia escorregadia de uma arte que quer se filiar ao mundo e à vida, sem perder, entretanto, sua prerrogativa linguística, haveria ainda lugar para essa forma de acesso ao arquivo da arte que Malraux chama “ressurreição”, e que é indissociável da recriação fotográfica?

Em Malraux, o fim da ficção gera um atavismo pela ressurreição universal; da metamorfose isolada do mundo, passa-se a um coletivo de metamorfoses que dialogam entre si; e o museu imaginário surge como socorro a um museu incapaz de se universalizar. A fotogra-

54 Barthes (1990, p. 136).

fia, que teve papel primordial no fim da ficção, passará a ter um novo papel que ultrapassa em muito o da difusão: a fotografia será *suplementar*, isto é, ela contribuirá com algo a mais: sua capacidade de recriar⁵⁵. A primeira consequência dessa capacidade é o abandono da obra-prima:

[...] ao mesmo tempo que a fotografia dava a conhecer uma profusão de obras-primas aos artistas, estes mudavam de atitude em relação à própria noção de obra-prima. (MALRAUX, 2000, p. 77).

Desde a introdução fizemos apenas três tentativas de caracterizar a arte contemporânea: ela segue-vivendo, que é o conceito de Foster; é sobretudo *difusa* – uma metáfora luminosa: não é luz direta –; e, para ter função social engajada hoje, precisa aceitar *diminuir-se*, fato que é derivado da noção de miniaturização da obra de arte proposta por Benjamin. Não é necessário muito esforço para relacionar essas características aos conceitos de ressurreição e recriação fotográfica, que só adquirem pleno sentido quando a pintura deixa de se projetar no imaginário e este passa a projetar-se na pintura; isto é, quando chegamos ao “fim do quadro que a imaginação não podia aperfeiçoar”⁵⁶.

O teórico de esquerda (ou meio de esquerda) que defende uma arte contemporânea engajada deveria abandonar esses apazíveis conceitos pelo medo da *doxa*?

Se deixarmos de lado o tema da autonomia em si – é uma defesa do modernismo – e atentarmos para as consequências desse museu imaginário que surge em seu leito, perceberemos um claro anseio de mudança⁵⁷. Se parte do argumento acabou se tornando um discurso de sobrevivência do museu tradicional, que, como vimos, tem a capacidade de deixar de lado a parte utópica do modernismo como uma espécie de erro, então é necessário resgatar justamente a dimensão utópica do pensamento malruciano, extrapolando todas as curvas da contingência pelo supremo sonho: *fazer com que o pintor para catálogos seja um pintor de museu imaginário e não um pintor de fábricas de catálogos.*

55 Retomaremos essa questão detalhadamente em *A fotografia do museu*, p. 85.

56 Malraux (2000, p. 77).

57 Estamos deixando de lado a biografia de Malraux propositalmente.

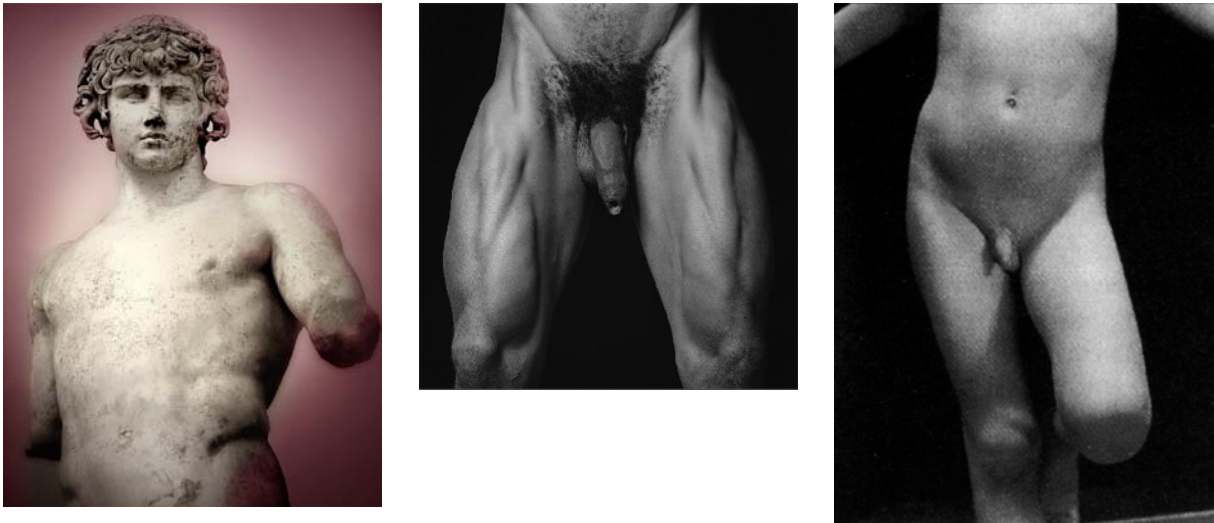


Ilustração 22: Os rivais de *Antínoo*: Mapplethorpe e Levine.

À esquerda, *Antínoo*. Coleção Museu de Delfos. Foto: Ricardo André Frantz, 2005. Fonte: *Antínoo* (2009). Ao centro, Robert Mapplethorpe, sem título, 1981. Fonte: Robert Mapplethorpe Foundation (2007). À direita, Sherrie Levine, sem título (*After Edward Weston*), 1981. Fonte: Crimp (2005, p. 9).

Pode ser até possível que alguém ainda vá ao museu para apreciar um retrato como a imagem de alguém ou uma paisagem como algo que evoca bem-estar. Há até aqueles que ainda se escandalizam com a exposição de imagens sexualizadas ou mesmo explicitamente pornográficas. Apesar da ideologia de museu ser tão partilhada, nem sempre é possível àqueles que dela partilham sublimar absolutamente tudo em “Arte”. Mas se pensarmos nos livros de arte, nos livros de história da arte e principalmente nos catálogos, algo muda. Folheando-os temos certeza de que o museu não é mais o lugar onde vamos para ver a imagem de um garoto que vem a ser o Antínoo⁵⁸, mas sua metamorfose homoerótica em *Antínoo*, cujos rivais não são mais *Apolo de Belvedere* ou o *Gladiador*, mas Robert Mapplethorpe ou, de forma mais apropriada, *After Edward Weston*, de Sherrie Levine (il. 22)⁵⁹. O museu imaginário (de impressões) concretiza o ideal do museu, mas não funciona como o museu tradicional: ele arrasta consigo o outro conceito de museu imaginário, que desabrocha quando a fotografia da fotografia entra nele. Se, no ideal do museu, a obra original de Edward Weston é tão pedófila

58 Da citação de Baudelaire (“o Antínoo é o ideal do encantador Antínoo”, p. 29).

59 Cf. Crimp (2005, p. 8, *passim*) sobre o famoso caso contra Mapplethorpe, que suscita nossa comparação. A base da defesa de Mapplethorpe é esse museu que Malraux descreve. E Crimp critica justamente isso – “não tomou absolutamente nenhuma iniciativa quanto aos direitos das minorias sexuais à auto-representação” (p.12). Mas nem mesmo a crítica de Crimp poderia existir se não houvesse antes tal museu que permitisse comparar o homoerotismo pudico à explicitação de uma temática homossexual. O mesmo pode ser dito sobre Manet: para romper, é necessário *confrontar* – constatar isso não é defender o museu em si.

quanto um querubim, assim como *Antínoo* é o ideal grego e não o amante do Imperador Adriano, então as fotos de homens nus de Mapplethorpe são tão pornográficas quanto suas flores. Mas, *After Edward Weston*, uma nova relação surge – mantendo as relações anteriores como abrigo – agregando às obras sua dubiedade essencial, reclamando de nós o mais alto grau de cumplicidade. A reprodução da reprodução age como o espelho que esconde e por isso demonstra o truque. A máscara cai, mas a colocamos de volta só para fazê-la cair novamente: a dúvida transforma-se em razão e coerência, concretizando, enfim, o imaginário que se projeta na arte.



Ilustração 23: Ed Ruscha, *Standard Station, Amarillo, Texas*, 1963.
Óleo sobre tela, 64 1/2×121 3/4 pol. Fonte: Ed Ruscha... (2009).

Não é nada contraditório buscar a inauguração de um certo tipo de pintor apelando à fotografia-fotografada. No passado longínquo, a fotografia contribuiu para o nascimento da pintura moderna catalizando o fim da ficção, e isso talvez tenha ocorrido mais por irmandade que por repulsão entre os dois meios⁶⁰. No passado recente, essa mesma dualidade magnética atuou em sentido inverso, fazendo a fotografia integrar-se à pintura, suscitando a criação da metáfora da *plataforma*⁶¹ para a pintura de Rauschenberg. Mas a melhor justificativa talvez

60 González Flores (2005) afirma que pintura e fotografia são, apesar de tudo, o mesmo meio.

61 Cf. p. 41.

seja a transformação de *Twentysix Gasoline Stations* (il. 15, p. 45) e *Standard Station, Amarillo, Texas* (il. 23) em oximoro. Se analisamos essas obras apenas sob a rubrica “Ed Ruscha”, surge a tradicional polaridade que nos leva à dissociação: resta apenas o tema ditado pelo artista, a tipografia, não uma linguagem comum. Mas algo *entre* as fotografias e a pintura passa a exigir nossa cumplicidade: ao abrigo da tipografia, além da figuração dos postos de gasolina, surge um quê de protótipo nas fotos e ao mesmo tempo a pintura parece uma daquelas fotografias pintadas de antigamente, uma “imagem andrógina”, que remete ao tempo em que “amava-se talvez menos os quadros e as placas sensíveis do que as próprias imagens, sua migração e sua perversão, seu disfarce, sua diferença disfarçada.”⁶². O oximoro não é criado por Ed Ruscha, mas por nós, pela forma radical como hoje ressuscitamos todas as obras de arte, pelo sentimento contemporâneo de indiferença entre fotografia e pintura, e entre fotografia-fotografada e pintura-fotografada por consequência. É este o novo patamar do museu imaginário.

Para Malraux, a reprodução não é a causa da intelectualização, “mas seu mais poderoso meio”⁶³, servindo a ela por suas “astúcias” e “acazos”: enquadramento, iluminação estudada, mudança de escala, redução das cores etc. Para ele a “consequência desta 'criação pela fotografia' é ora episódica, ora considerável”⁶⁴, sendo mais importante na ampliação das artes menores e na capacidade de introdução do fragmento, “um mestre da escola das artes fictícias”⁶⁵, no modernismo:

Na verdade, aquelas moedas, aqueles objetos, e mesmo algumas obras, em vez de permanecerem eles mesmos, tornam-se os “que permitem” fotos admiráveis. Assim como a ação exercida sobre nós por muitas figuras antigas nasce da presença da mutilação numa deslumbrante vontade de harmonia, as esculturas fotografadas captam da iluminação, do enquadramento, do isolamento de seus pormenores, um modernismo usurpado, mas virulento. A estética clássica ia do fragmento para o conjunto; a nossa, que vai muitas vezes do conjunto para o fragmento, encontra na reprodução um incomparável auxiliar. (MALRAUX, 2000, p. 103).

62 Foucault (2006, p. 346).

63 Malraux (2000, p. 84).

64 Malraux (2000, p. 88).

65 Malraux (2000, p. 99).

Mas para Malraux, essa recriação não se aplicaria à pintura, ou nela seria apenas episódica:

A fotografia dos quadros desempenhou um papel menos complexo. [...] A reprodução não rivaliza com a obra-prima presente: evoca-a ou sugere-a. Querer rejeitá-la devido às suas fraquezas é tão inútil como era, outrora, querer rejeitar o disco. Não conduz à rejeição dos originais, como o disco não conduziu ao desprezo pelo concerto. *Leva-nos a contemplar as obras-primas que nos são acessíveis, não a esquecê-las*; e, sendo inacessíveis, que conheceríamos nós sem a reprodução? (MALRAUX, 2000, p. 108).

Entre um trecho e outro dessa edição de 1963, Malraux fala da descoberta da “destragem”, que permite a reprodução da reprodução⁶⁶, e do desenvolvimento da fotografia colorida. Esse intervalo entre escultura e pintura, que é também entre edições (“Desde a primeira edição deste livro – em menos de quinze anos, portanto – a pintura mundial juntou-se à escultura, nas nossas bibliotecas.”⁶⁷), assume para nós, aqui, um tom de profecia malograda pelo temor do profeta. O desenvolvimento da reprodução colorida fez muito mais que ampliar o domínio das cores incluindo miniatura, tapeçaria, afrescos e vitrais; e a reprodução da reprodução já foi muito além da simples operacionalização de uma necessidade. Hoje, a recriação fotográfica atinge todos os domínios a ponto de não haver mais distinção entre eles; e a cópia passa a rivalizar com o original a ponto de não haver razão em distingui-los. E a noção de fragmento deixa de ser apenas recorte da imagem e passa a relacionar-se mais com a noção de montagem⁶⁸.

Nessa última edição revisada, Malraux pressentia a radicalidade dessa dupla mudança catalizada pela técnica, mas algo o impediu de ir além do adendo:

[...] quantas esculturas nos atingem menos do que as suas fotos, quantas nos foram reveladas por estas? A tal ponto que o museu começa a assemelhar-se ao Museu Imaginário: as estátuas cada vez menos agrupadas, cada vez mais bem iluminadas, e a *Pietà Rondanini* de Miguel Ângelo, no castelo Sforza (também ela isolada) parece – admiravelmente – esperar pelos fotógrafos. Pertence simultaneamente ao mundo real das estátuas e a um mundo irreal que o prolonga [...] As fotografias a cores da escultura decerto só superarão as fotografias a preto e branco quando descobrirem este irreal; talvez o mundo do primeiro Museu Imaginário se aproxime, então, do mundo do cinema mudo (e o cinema a cores não destruiu o cinema a preto e branco). Mesmo neste caso, o isolamento das estátuas, o diálogo que lhes é imposto pela iluminação, a presença da escultura mundial, alimentarão um mundo

66 Malraux (2000, p. 103).

67 Malraux (2000, p. 109).

68 Cf. Edson da Silva (1995).

da arte sem precedentes, em que cada novo ano nos confirma não se tratar apenas de um mundo de reproduções. (MALRAUX, 2000, p. 107-108).

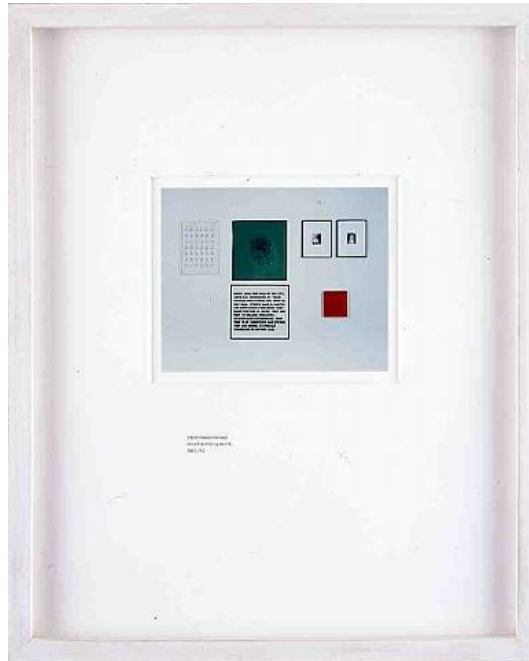


Ilustração 24: Louise Lawler, *(Piero Manzoni and other artists) White*, 1981-1983. Fotografia, 15×18,4 cm. Fonte: Untitled... (2009).

Talvez faltasse o caráter de demonstração de uma obra como *(Piero Manzoni and other artists) White* de Louise Lawler, cuja enunciação não é outra senão a intercalação de sem título a “white”: entre parênteses, temos a justaposição de um artista a outros, mas o que realmente conta é o intervalo branco, pois a relação das obras entre si vai muito além do reconhecimento. Mesmo sendo possível indicar, pela história da obra de Lawler, cada uma das obras retratadas, sempre haverá dúvida. Por exemplo, os dois quadros do canto superior direito são de Edward Weston ou de Sherrie Levine, *After Edward Weston*?

E não só. Essa obra é parte do *October Portfolio One*⁶⁹ e possui ao menos duas versões divulgadas na internet: a primeira (il. 24), retirada do site de vendas Artnet⁷⁰, parece ser apenas uma página emoldurada da revista onde o portfolio foi anunciado, enquanto a segunda versão (il. 25), em exposição no museu de Boston, parece ser o *original* desse portfolio. A obra passa a exigir múltiplas camadas – ou seja, diversos níveis de cumplicidade – pois é cla-

69 October... (1993).

70 Untitled... (2009).

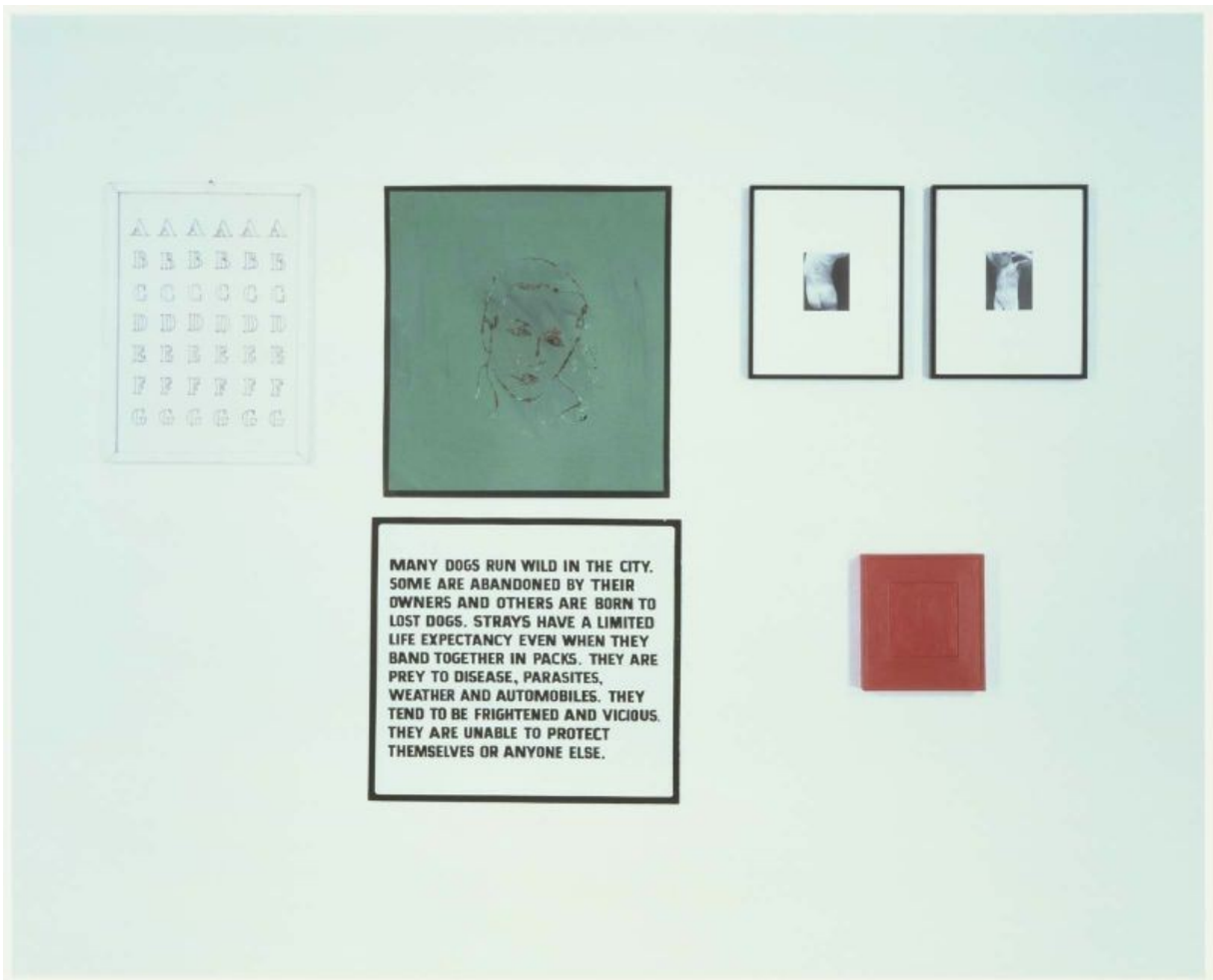


Ilustração 25: Louise Lawler, (*Piero Manzoni and other artists*) *White*, 1981-1983.
Fotografia, 76,2×40,6 cm. Fonte: Museum of Fine Arts (2009).

ramente mais significativa no que parece ser a *cópia* emoldurada: a aparição da legenda e da segunda espessura de branco *passé-partout* são como a realização do irreal, tal como Malraux propôs para as esculturas, só que agora quem espera pelos fotógrafos é uma outra fotografia (de pintura, desenho, fotografias, texto, objeto e parede). A recriação fotográfica tornou-se universal e opera também na criação e não apenas na intelectualização da obra.

O marco de Crimp passa a ser nosso também, mas de viés; pois, segundo ele:

Malraux comete um erro fatal: aceita em suas páginas a própria coisa que determinara a homogeneidade [do museu imaginário ...]. (CRIMP, 2005, p. 52).

No momento mesmo em que a fotografia entra definitivamente no museu tradicional, entra também no museu imaginário (das impressões), e isso se dá justamente porque não é apenas um museu de fotografias de pinturas ou esculturas, mas também de fotografias de fo-

tografias e de todas as técnicas de reprodução que vierem a inventar; é um museu que tende à universalidade das ausências feitas presentes e que, por isso, ultrapassa a reprodução em si para conquistar o imaginário, onde não é possível existir uma só ideologia, mas todas e cada uma delas. Ao realizar-se, o museu imaginário se separa da instituição-museu, deixando de ser uma ficção apologética desta para transformar-se em sua superação como *escape* ou *deslizamento*. Se, no primeiro momento⁷¹, o museu imaginário serviu como suporte de vida a um museu que morria pelas mãos da fotografia, passa agora, também pela fotografia, a ser um conceito que carrega em si a dimensão libertadora da morte do museu: a possibilidade de sonhar uma arte em constante recriação, cúmplice de todos, e sem barreiras ao pertencimento por todos. O museu imaginário, conceito libertário, torna-se então uma coisa diferente das fábricas de catálogo: não há nessas máquinas de arquivo institucionais a espécie de recriação que viemos analisando, e o principal motor do museu tradicional, o panóptico, que é justamente o criador da ficção homogênea e totalitária imposta a cada indivíduo fora da coletividade, não resiste – por definição – à materialização do museu imaginário como lugar ilimitado.

Mas Crimp, militante de seu tempo, leu muitas palavras feias em Malraux – “museu”, “estilo”, “universalidade”, “Manet”, “Picasso!” – sem dar-lhes o obséquio histórico. Com isso perdeu de vista o poder interrogador de um museu que possibilita – graças à fotografia, pela fotografia – a cada um criar sua ficção em cumplicidade com a coletividade⁷². Na verdade, a leitura norte-americana de Malraux é, no mínimo, truncada. Krauss alerta para o fato de o museu imaginário ter sofrido com “o apetite da língua inglesa pela demonstração, pela instância concreta e pelo exemplo visualizável”⁷³, sendo livremente traduzido como “museu sem paredes” com consequências conceituais desastrosas. Talvez por isso (sem descartar uma lei-

71 De nossa argumentação teórica, mas talvez momento histórico também, já que, como Malraux (2000, p.) diagnóstica, “o museu começa a assemelhar-se ao Museu Imaginário”.

72 Citando novamente: “[...] é o lugar para o ato de projeção imaginativa, onde o receptor da obra de arte faz dela uma ficção, *a ficção própria daquele que recebe*, uma nova escritura, ou seja, a história universal da Arte.” (KRAUSS, 1996, p. 345-346, trad. nossa, grifo do autor).

73 Krauss (1996, p. 341, trad. nossa).

tura realmente tendenciosa), Malraux é tratado por Crimp como um reacionário defensor da fábula homogeneizadora do museu:

No período que se segue à Segunda Guerra Mundial, o maior monumento à missão do museu é *Museu Sem Paredes* de André Malraux. Se *Bouvard e Pécuchet* é uma paródia das ideias convencionais em meados do século XIX, *Museu Sem Paredes* é a expressão hiperbólica dessas ideias em meados do século XX. Os princípios que Malraux exagera são os da “história da arte enquanto disciplina humanística”. Pois Malraux descobre na noção de estilo o princípio homogeneizador, a essência da arte de fato, a qual é distorcida, de modo assaz interessante, através do suporte da fotografia. (CRIMP, 2005, p. 50).

O *punctum dolens* parece ser a palavra “estilo”, que é das mais multifacetadas no discurso sobre arte e deveria sempre ser qualificada. Crimp parece acusar Malraux de defensor do “Estilo”, na acepção mais pejorativa dos anos 1960: algo em si, dado, fato prévio a ser constatado na obra única por seus exegetas. Segundo o índice remissivo, a primeira aparição da palavra no livro de Crimp ocorre justamente nessa crítica a Malraux. Apesar disso, Crimp delega sua definição ao adversário; e cita uma passagem na qual Malraux está falando dos grandes estilos que parecem emergir “graças à enganosa unidade que a reprodução fotográfica impõe”⁷⁴. Mas na maior parte do *Museu Imaginário*, a palavra está mais associada ao que entendemos como “estilização” – em sua acepção mais geral, como forma que escapa à figuração –, que à noção de “característica própria” ou “maneira individual”. Seu uso no primeiro capítulo, como nas passagens “submeter o testemunho do homem à invencível estilização que é a presença de Deus” ou “o progresso da ilusão estivera sempre ligado à criação e ao desenvolvimento de um estilo”⁷⁵, por exemplo, demonstram que o sentido dado à palavra tem mais relação com um impulso: é indissociável do fato humano que ocorre quando representamos algo, ou seja, é aquilo que surge da metamorfose que operamos no mundo ao percebemo-lo; o antagonismo à ideia antes tão arraigada de que a perspectiva científica equivalia à natureza da percepção. Diferentemente do que Crimp lê, portanto, Malraux usa a noção de estilo para se opor à homogeneidade segundo uma progressão de estágios “de representação fiel ou idealizada dos espetáculos”: se antes “os espectadores tinham facilmente confundido a força da

74 Malraux apud Crimp (2005, p. 52).

75 Malraux (2000, p. 16 e p. 17).

ilusão do seu autor com o seu gênio”⁷⁶, com o advento da pintura moderna, a ficção dá lugar à “escrita pictural”.

Para Malraux, toda arte tem estilo, mas ele só se torna visível – ou só importa – quando ocorre a ruptura que é a *presença* do quadro, quando mesmo a *transparência* leva à pintura. Essa proximidade com a crítica radical à representação, amadurecida alguns anos depois, com o salto que remete a arte ao *ser* da linguagem, nos faz aproximar o uso malruciano mais à definição de Barthes – “o estilo tem sempre algo de bruto: é uma forma sem destinação, o produto de um impulso, não de uma intenção”⁷⁷ – que à indefinição das noções usuais que sempre remetem à “forma expressiva”, à “marca original”, aos *a priori* da arte.

E se há alguma definição de “estilo” no *Museu Imaginário*, é a seguinte, que o filia à noção de recriação e que coloca em dúvida inclusive a função do museu:

Como as pranchas do álbum que fixará a sua passagem, as obras da exposição perderam sua função, desde os pratos de ouro em que já nenhum rei come, até os deuses a quem nenhum sacerdote reza. A do museu também? Mas, um museu raramente conhece a continuidade histórica da exposição para a qual contribuíram vinte nações, do álbum, do Museu Imaginário no seu conjunto; nenhum museu nos mostra a este ponto o acesso de uma longa série de obras à vida que decorre *da sucessão*, como se um espírito da arte impelisse uma mesma conquista de iluminura em vitral, de vitral em fresco, de fresco em quadro. O estilo mesopotâmico, desde as *Fecundidades* dos túmulos até às marcas dos sinetes, aos baixos-relevos, às estátuas e às placas de bronze dos nômadas, parece assumir, sobretudo através da equívoca unidade da foto, uma existência de criador... Daí a entrada em cena desses super-artistas imaginários que experimentam um confuso nascimento, uma vida, conquistas, derrotas, uma agonia, por vezes um renascimento ou uma ressurreição – e a que chamamos estilos. (MALRAUX, 2000, p. 142).

O estilo surge portanto de um impulso essencialmente histórico, mas de uma história particular que é uma espécie de construção neutra na longa duração – a *sucessão* –; é fundamentalmente resultado de uma “unidade equívoca” – a recriação fotográfica –; bem como participa de uma ressurreição que não exclui a morte. Essas características nos remetem à dubiedade, à instabilidade, à noção de *possível* em um momento dado. Não se trata portanto de Estilo, mas de *estilos possíveis*.

Mas, apesar disso, há em Malraux uma contraditória presença do gênio criador de estilo. Merleau-Ponty, em seu intertexto às *Vozes do Silêncio* (dedicado, não estranhamente, a

⁷⁶ Malraux (2000, p. 17).

⁷⁷ Barthes (1993, p. 122).

Sartre⁷⁸), demonstra como Malraux se precipita ao “definir [...] a pintura moderna como volta ao sujeito – ao 'monstro incomparável' – e a escondê-la numa vida secreta fora do mundo”⁷⁹. Para fixar o conceito de pintura moderna, Malraux realmente exagera a dicotomia entre representação da natureza e subjetividade, como se não houvesse subjetividade na pintura clássica, como se ela pudesse ser definida segundo um receituário para a representação do mundo visível e não como resultado de certa percepção historicamente própria àquela cultura. A contrapartida acaba sendo, então, retirar da história a subjetividade moderna, como se ela fosse independente do componente perceptivo. Ao reduzir a representação moderna a um mero meio sobre o qual o pintor cria seu estilo, Malraux nos leva a crer que na modernidade o estilo individual é um fim; o que é sem dúvida contraditório à constante recriação que é o cerne de seu conceito. Nesse sentido, a correção de Merleau-Ponty parece bem apropriada:

A pintura moderna coloca um problema muito diferente daquele da volta ao indivíduo: o problema de saber de que modo é possível comunicar-se sem o amparo de uma Natureza preestabelecida e à qual se abriam os sentidos de todos nós, de que modo estamos entranhados no universal pelo que temos de mais pessoal. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 82).

Malraux mesmo afirma, como já dissemos, que os pintores sempre souberam que a pintura não é uma sucessão de meios de representação. O fato de ela surgir como “linguagem independente das coisas representadas”⁸⁰ é mais novidade para o público que para o pintor. Será justamente este público e não gênio do pintor, independente do mundo e da história, quem fará nascer algo que chamará “estilo de ...”. Na origem de um estilo identificável sempre estará a percepção do pintor que não é super-homem, e nisso concordamos com Merleau-Ponty:

É preciso vê-lo aparecer no fundo da percepção do pintor enquanto pintor: é uma exigência nascida dela. Malraux diz isso em suas melhores passagens: a percepção já estiliza. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 84).

E o que ocorre depois é uma outra sucessão de percepções que estilizam, culminando com o receptor. Portanto, o estilo não é nem prévio, nem criado internamente, mas surge de

78 Não é estranho pois várias críticas parecem mais direcionadas ao *Imaginário* de Sartre que ao conceito malruciano.

79 Merleau-Ponty (2004, p. 76).

80 Malraux (2000, p. 70).

uma *sucessão* que se torna visível quando o público indica e reconhece determinadas características e as atribui. O exegeta, assim como não encontrará *um* estilo, não encontrará *um* “monstro incomparável”, pois essas coisas não existem ontologicamente, são apenas atribuições. E Malraux quase anuncia isso ao dizer que “somos todos artistas”:

Estes baixo-relevos, estas estátuas tornaram-se pranchas. O vasto público a que estas obras se dirigem ignora um sentimento que, ao longo dos séculos, desempenhou um grande papel na relação entre o apreciador e a obra de arte: o sentimento de posse. Não possuímos as obras cuja reprodução admiramos (encontram-se quase todas nos museus), e sabemos que nunca as possuiremos, que nunca possuiremos outras semelhantes. *São nossas porque somos artistas*, como as estátuas de santos medievais pertenciam ao povo fiel porque este era cristão (mas, estas estátuas medievais também eram santos, e as nossas são só estátuas). [...]

Mas interrompe esse caminho ao afirmar uma contraditória “presença”:

[...] Esta indiferença pela posse, que, para nós, liberta a obra de arte do seu caráter de objeto de arte, torna-nos mais sensíveis que os apreciadores de objetos de arte à *presença do sinal de criação*, sinal que a fotografia revela nas suas obras menores ou de pequenas dimensões, como nas obras-primas. (MALRAUX, 2000, p. 139-140, grifo nosso).

Se somos todos artistas, se fazemos ressurreição e não renascimento, se o sinal da criação ocorre pela recriação fotográfica, então não há estilo, cria-se um estilo. Longe de desmerecer o conceito, essa ressalva contra o gênio estilizador dá ao museu imaginário sua verdadeira coerência. Sentir não é reconhecer um autor e seu estilo, mas comparar a metamorfose que a obra realiza no mundo a outras metamorfoses, gerando com isso uma metamorfose terceira, única forma de “fazer da história da arte uma sucessão de criações”⁸¹.

Chegamos então ao novo (novíssimo) museu imaginário adulterando o sentido da frase de Malraux: a disciplina história da arte passa a ser uma sucessão de *escritas* e a história da arte perde a *res gestae* e se transforma em pura *rerum gestarum*⁸². A pertinência da proposta de Malraux passa a ser essa a possibilidade de reatualização constante e, por isso, aderimos à retificação de Merleau-Ponty:

81 Malraux (2000, p. 140).

82 Não deixa de ser um contra-senso separar essa dupla hegeliana – *res gestae* e *rerum gestarum*, realidade histórica e conhecimento histórico, história objetiva e história subjetiva, *storia* e *storio-grafia* etc. –; mas na história da arte, isso significaria projetar os objetos artísticos para o presente, tornando desimportante o primeiro dever do historiador: “restituir ao meio respectivo, banhados pela atmosfera mental de seu tempo, a contas com problemas de consciência que já não são exatamente os nossos” (BLOCK, [1984?], p. 41).

Essa tríplice retomada [a impossibilidade de distinguir o que pertence ao pintor do que pertence às coisas, e o que a nova obra acrescenta ou tira das antigas], que faz da operação expressiva como que uma eternidade provisória, não é somente metamorfose no sentido dos contos de fada – milagre, magia, criação absoluta numa solidão agressiva –, é também resposta àquilo que o mundo, o passado, as obras feitas reclamavam, realização, fraternidade. Husserl empregou o belo termo *Stiftung* – fundação ou estabelecimento – para designar primeiramente a fecundidade ilimitada de cada presente, que, justamente por ser singular e por passar, nunca poderá deixar de ter sido e portanto de ser universalmente – mas sobretudo a fecundidade dos produtos da cultura que continuam a valer depois de seu aparecimento e abrem um campo de pesquisas em que revivem perpetuamente. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 90).

Mas talvez Merleau-Ponty tenha, por sua vez, se apressado demais ao exacerbar a fenomenologia chegando a uma ontologia da percepção, a um mundo fatídico, ao gesto quase biologicamente programado, a uma unidade *de natureza*:

[...] para além das distâncias do espaço e do tempo, pode-se falar de uma unidade do estilo humano que concentra os gestos de todos os pintores numa única tentativa, suas produções numa única história cumulativa, numa única arte. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 101).

Essa *sucessão* não pode ser reduzida a algo que acontece independentemente da intelectualização. Trata-se de “uma mesma tentativa” pois a criação sempre remete ao mesmo arquivo da arte que é, ele mesmo, alimentado a cada tentativa. O recurso à uma arte anterior que dava às obras “perfeição” e “plenitude” é substituído pelo recurso fraterno – ou como cumhamos, *cúmplice* – ao museu imaginário, gerando aquela *sucessão* que surge do *neutro* na longa duração. Cada tentativa passa a ser, então, uma forma de acesso e de depósito arquivísticos e não mais um recurso mnemotécnico: a natureza como dicionário⁸³ deixa de existir pois, também na pintura, a “linguagem não se consome para fazer aparecer as próprias coisas”⁸⁴; muito pelo contrário, a linguagem passa a subsumir as coisas, tornando a pintura acessível ao imaginário.

*

Na origem, o museu imaginário é o modernismo⁸⁵, o que já o tornava quase indisponível à apropriação pós-modernista reacionária que, como dissemos, é na verdade anti-moder-

83 Como discutimos à página 27, *passim*.

84 Merleau-Ponty (2004, p. 113).

85 Como aponta Krauss (1996, p. 344, trad. nossa): “[...] *musée imaginaire* é, de fato, outra forma de escrever ‘modernismo’ [...]”.

nismo ou pré-modernismo. Agora, depois do pós-modernismo, atentos às retificações que procuramos realizar, podemos vislumbrar a ressurreição e a recriação como ferramentas centrais para agir nessa contemporaneidade que retoma o modernismo como uma espécie de classicismo sem modelo. No lugar de buscar um *pós-pós-* que volta à tradição modernista, errando novamente ao considerar tudo o que veio antes como tentativa frustrada, em vez de reerguer o museu como uma espécie de musa arruinada, lamentando uma perda que não é perda, devemos buscar uma arte que segue-vivendo, difusa e diminuída, numa relação cúmplice com o arquivo da arte, como pintores de museu imaginário.

No final da parte anterior, falamos sobre “um ativismo que é sobretudo intelectual: se as coisas estão sendo feitas para o benefício de suas sombras, então que se atue nas sombras, na resistência, tal como Malraux contra o fascismo, mas agora em seu museu imaginário”⁸⁶. O que poderia parecer uma elegia concretiza-se em epopeia. Para Malraux, recriação e ressurreição marcam um tempo, o tempo da intemporalidade, da presentificação da forma, sobrepondo passado e presente. É “tempo da intemporalidade” justamente porque esse *intemporal* não é eterno. Não é possível dizer se o nosso *pós-pós-* é um vislumbre do fim desse intemporal, mas é claro que esse conceito, tal qual a autonomia⁸⁷, continua *parti pris*, apesar de também não encontrar muita aderência na arte contemporânea.

Edson da Silva pergunta se tal intemporal finito vem a ser um anúncio do fim da arte, se seria uma resposta à famosa pergunta – “Após Auschwitz, a arte ainda é possível?” –, ao que propõe:

A resposta, parece-me, Malraux já a havia dado. Ao combatente Scali, especialista de Masaccio e de Piero della Francesca, que se pergunta se os quadros não perdem a força diante das manchas de sangue, o professor Avelar respondera em *L'espoir* (romance sobre a guerra civil espanhola) que seriam necessários outros quadros. Só isso. (SILVA, E., 2004).

É justamente essa a epopeia: continuar a fazer. Não tanto quadros, mas sombras, reproduções que atuem perigosamente no arquivo da arte, que possam ser usadas, que fomentem recriações e ressurreições cada vez mais radicais, que retomem o poder originalmente in-

86 p. 61.

87 Cf. p. 69.

dividual de buscar em si as paixões que animaram uma obra, para criar outras obras, agora coletivas, com o prazer da inteligência, com a necessária inteligência.

Lidar com a reprodução é lidar com a aura. Ela é dissolvida mas sempre retorna: “cada tempo tem a sua aura: o *sobrenatural* (o da arte antiga) tem sua aura sagrada; o *irreal* (que situa no Renascimento) tem sua aura de beleza, e o *intemporal* (o da arte moderna) tem a aura da própria criação artística”⁸⁸. E Edson da Silva aponta, a partir de Malraux, um campo proli-fero de ação:

Qualquer forma de arte que venha a surgir no futuro, fruto da metamorfose que não podemos prever, não será desprovida de aura. Mas será sempre uma nova aura, uma *aura insubmissa* a qualquer tipo de poder. (SILVA, E., 2004).

Porém, essa insubmissão não parece ser automática: já dissemos muito sobre as capacidades do poder no museu, e sobre a subsunção dos argumentos malrucianos por uma sobre-vida de um museu incoerente e anacrônico. A aura só pode vir a ser insubmissa se permanen-temente dissolvida, se propusermos a cada obra, a cada aparição, que se emancipe de sua existência parasitária, seja ela qual for.

*

Trata-se portanto de uma decisão intelectual transformada em um impulso mais geral, que chamaremos, sem nome melhor, *arquiviolação*: um conjunto de estratégias que visam violar o princípio do *arkhê*, isto é o começo e o comando, a ordem (1, 2, 3...) e a ordem (man-do).

A primeira dessas estratégias é tornar indiferente a distinção entre cópia e original, entre registro e fato, entre aura e proximidade: promover uma dupla substituição da obra de arte no museu, transformando-o em um lugar-limite.

III A FOTOGRAFIA DO MUSEU

A fotografia do museu



Ilustração 26: Elliott Erwitt, *Veneza, Itália*, 1965.
Fonte: McShine (1999).

Essa imagem é *A fotografia do museu*, pois mesmo sem uma legenda, sabemos onde estamos. Ela pode ser vista contextualizada no catálogo da exposição *The Museum as Muse*¹, mas participaríamos de seu mito em qualquer situação; a ponto de ser difícil deixar de evocá-la quando o assunto é museu.

Ela deveria ser gravada em metal.

Primeiro para que pudéssemos banalizá-la. Só assim seria possível confrontar esse *studium* sem *punctum* – esse simples “ler na fotografia os mitos do Fotógrafo, fraternizando com eles, sem acreditar inteiramente neles”² – que entretanto nos punge. Usando mal o conceito, podemos dizer que essa foto é toda *punctum*, toda inevitável e, por isso, toda ponto cego. Fora dela há toda uma existência; o que, entretanto, não acontece fora de suas pinturas invisíveis. É justamente isso: essa fotografia opera uma inversão do que afirma Barthes, com-

1 McShine (1999).

2 Barthes (1984, p. 48).

parando fotografia e pintura: seus personagens não estão fincados como borboletas, eles saem; mas os que não vemos nas pinturas – idealmente, esconderijos da vida que está fora –, estes sim, estão alfinetados e cheios de bolor³. Além disso, seria importante tornar a foto menos pensativa, menos subversiva. Não podemos oferecer assim, de supetão, uma ideia tão explícita de museu, pois:

A sociedade, assim parece, desconfia do sentido puro: ela quer sentido, mas ao mesmo tempo quer que esse sentido seja cercado de certo ruído (como se diz em cibernética) que o faça menos agudo. Assim, a foto cujo sentido (não digo o efeito) causa muita impressão é logo desviada; é consumida esteticamente, não politicamente. (BARTHES, 1984, p. 58-60).

Acrescentemos, então, tal ruído ao sentido d'*A fotografia do museu* mudando seu meio.

Com isso seremos remetidos à comparação entre uma litografia e a fotografia que a originou, usada por Krauss para introduzir sua discussão sobre os espaços discursivos da fotografia. Buscando a diferença entre as duas imagens, Krauss constata a ausência de artista tanto na gravura quanto na fotografia que acede os museus no século XX. Não é coincidência ela citar imediatamente Malraux: quando a fotografia (originalmente para catálogos topográficos⁴) entra no museu, surge o artista, mas só o artista-fotógrafo; a gravura, o gravador e o catálogo topográfico desaparecem como se fossem ruído. Para Krauss, a pertinência desse desaparecimento fica clara com a constatação de que “a história da arte moderna é produto do espaço de exposição mais rigorosamente estruturado no século XIX, ou seja, o museu”, que, por sua vez, se moderniza com a posterior reunião de suas obras “em um vasto conjunto coletivo pela reprodução fotográfica”⁵. O espaço discursivo da fotografia-arte, portanto, começa justamente quando o ruído de sua destinação original é filtrado; sem tal destinação, surge um sentido que “causa muita impressão” e que é desviado, viabilizando assim sua presença no museu como objeto de consumo puramente estético, marcado pela autoria.

3 Cf. Barthes (1984, p. 86).

4 Cf. p. 45, pé de página.

5 Krauss (2002, p. 48-49).

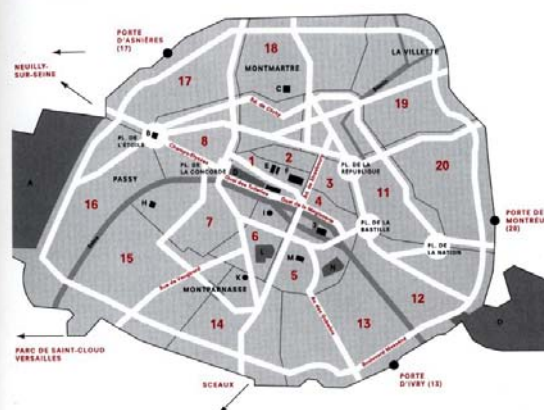
« On se souviendra de lui comme d'un historien de l'urbanisme, d'un véritable romantique, d'un amoureux de Paris, d'un Balzac de la caméra, dont l'œuvre nous permet de tisser une vaste tapisserie de la civilisation française. »

"He will be remembered as an urbanist historian, a genuine romanticist, a lover of Paris, a Balzac of the camera, from whose work we can weave a large tapestry of French civilization."

"Er wird uns in Erinnerung bleiben als Stadthistoriker, wahrer Romantiker, Liebhaber der Stadt Paris und Balzac der Kamera, dessen Arbeiten sich wie die Fäden einer Tapisserie zu einem großen Bild der französischen Kultur zusammenfügen."

BERÉNICE ABBOTT

LE PARIS D'EUGÈNE ATGET
EUGÈNE ATGET'S PARIS
EUGÈNE ATGETS PARIS



- | | |
|-------------------------------|---|
| A Bois de Boulogne | I Rue des Beaux-Arts
L'appartement d'Atget, 1882-1887
Atget's apartment, 1882-1887
Atget's Wohnung, 1882-1887 |
| B Arc de Triomphe | |
| C Sacré-Cœur | |
| D Jardin des Tuileries | |
| E Palais-Royal | |
| F Les Halles | |
| G Louvre | |
| H Tour Eiffel | |
| J Notre-Dame | |
| L Jardin du Luxembourg | K Rue Campagne-Première
L'appartement d'Atget à partir de 1899
Atget's apartment since 1899
Atget's Wohnung seit 1899 |
| M Le Panthéon | |
| N Jardin des Plantes | |
| O Bois de Vincennes | |

Ilustração 27: Adam (2001, p. 6-7).

Mas no museu imaginário a fotografia-arte desloca-se para um outro espaço discursivo, muito diferente do museal; é impossível não consumi-la politicamente, pois a reunião de várias fotografias⁶ de um mesmo autor acaba nos impondo, até pelo encadernado, um retorno ao sentido primordial da empreitada. Ao folhear o livro *Atget's Paris*⁷, por exemplo, sondamos a intenção original simplesmente olhando uma foto após outra, levantando por alto os temas retratados. Há pouco mais de uma dezena de fotografias com pessoas, num universo de quase duzentas fotografias de edifícios, ruas, lojas, marcos arquitetônicos, todos despovoados. Diante disso, é muito difícil reconhecer Atget como um “Balzac da câmera” lendo tal declaração enquanto se vê um mapa de Paris na página seguinte (il. 27).

6 No encadernado, são uma reunião de fotografias-obras-de-arte fotografadas, que exigem nossa cumplicidade, tal como *After Edward Weston* (cf. p. 72).

7 Adam (2001).

É necessário nos desviarmos de nova polêmica com Crimp⁸. Então, gravar *A fotografia do museu* passa a ser um modo de desmontar sua artificação, deslocando-a para um tempo anterior, quando a fotografia não estava no museu – nem exposta, nem operando. Com isso, ela se torna uma imagem que visa politicamente o museu de hoje, mas à sombra de um recurso discursivo: evitar ordenar, isto é, evitar o início: manter a dispersão para pontilhar os vários museus que se escondem nela.

São quadros igualmente espaçados em uma parede, alinhados em um eixo central, um busto e uma porta que, como os quadros, não leva a nada, não mostra nada (il. 26). Melhor: molduras e parede que apresentam e sustentam o opaco, o vazio. Uma aproximação poderia ser *Collection of Four Hundred and Eighty Plaster Surrogates* (il. 28) acompanhada pelo *The Registration of an Artwork* (1999), ambos de Allan McCollum. Não são, entretanto, as fotografias da *Collection* que criam tal proximidade, mas a metáfora que o artista buscou estabelecer através da conexão entre *Collection of Surrogates* e *Registration*.



Ilustração 28: Allan McCollum, *Collection of Four Hundred and Eighty Plaster Surrogates*, 1982-1983. Esmalte sobre hydrostone, dimensões variáveis (10×13 a 40×50 cm – peças únicas). Fonte: Goldstein (2009).

Registration é uma *webart* deletada. Nas páginas de abertura, mencionava-se o processo de registro – documentação, medição, fotografia etc., visando a conservação – como uma forma de introduzir a obra de arte na história⁹. É irônico esse trabalho ter se perdido: há refe-

8 Cf. Fim da ficção coerente?, p. 41.

9 Ainda é possível recuperar alguns fragmentos dessa proposta no código html comentado da página. Cf. McCollum (1999).

rência a ele na página do MoMa dedicada à exposição, porém não há link; na página pessoal de McCollum há apenas uma promessa de melhorias e um pedido de desculpas (il. 29). Tão irônico que parece até fazer parte da proposta inici-

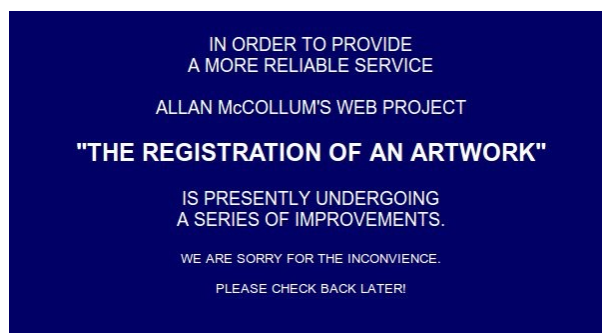


Ilustração 29: Captura de tela de McCollum (1999).

al: queimar mais esse arquivo, como tantos outros o são, diariamente, na internet e fora dela. Justamente aquilo que promoveria a seguridade da obra não sobrevive a ela.

O ponto chave dessa comparação não é simplesmente formal, portanto. Não se trata de comparar pinturas obscurecidas pela pátina com retângulos negros emoldurados. Da mesma forma, não se trata de recorrer ao puro contrário, idear um ponto de fuga alhures: isto é, forçar uma conexão pela linguagem entre substituição (*surrogate*) e invisibilidade. A metáfora criada por *Collection of Surrogates* e *Registration* circunscreve um lugar; assim como o *nada demais* n'*A fotografia do museu* nos remete ao lugar-limite onde os pressupostos sobre museu cessam, onde toda a especificidade se funde com toda a idealidade; onde as duas atitudes de horror ao vazio se aproximam e se distanciam como na fábula do carretel do neto de Freud (o-o-o-o / da; foi-se / apareceu)¹⁰.

Entre os *conservadores/restauradores*

Cruzaremos aquela porta que não leva a nada para descer ao porão do museu, até a reserva-técnica, para junto dos *conservadores/restauradores*, buscando o melhor ponto de vista para verificar esse lugar-limite: o subterrâneo, o início e o fim de todo museu, o lugar onde as trocas de poder se efetivam, bem como das trocas entre original e falsificação nos furtos, e também onde se saqueia, bem como o armazém do butim.

Antes de ser *A fotografia do museu*, essa imagem foi *Veneza, Itália, 1965*, por Elliott Erwitt (il. 26). O fato mais espantoso é que os visitantes daquele museu, naquele momento,

¹⁰ Didi-Huberman (1998).

tal qual Erwit, não veriam absolutamente nada naquelas pinturas e não saberiam nada senão pelo catálogo, onde talvez houvesse descrições, uma gravura ou até uma fotografia mais antiga, de uma época em que o verniz encontrava-se menos obscurecido. *Veneza* poderia ser descrita como uma crítica auto-reflexiva ao fato da fotografia só registrar o que *aparenta* estar presente e não o que *sabemos* estar presente¹¹. Mas quando a transformamos n'*A fotografia do museu*, fazemos a opção de reverter esse problema em qualidade, transformando aparência em saber; isto é, sabemos que nossos museus não *têm* mais aquela aparência, mas *são* aquela aparência.

É muito pouco provável que aquelas pinturas continuem ainda hoje naquele estado. Sem dúvida os restauradores foram chamados para fazer de cada uma delas “um espécime científico cuidadosamente preparado”, como observa Wind, alertando sobre a tentação de reduzir o fardo da exegese na restauração, delegando-a a um solvente, por exem-

pl¹². *A fotografia do museu* não pode mais ser tirada hoje graças à limpeza científica. Por mais que ainda sejamos tomados de um “horror sagrado” diante de uma “estranha desordem organizada”, como diria Valéry¹³, não conseguimos mais evidenciar tal fato fotografando o museu em si. Uma fotografia topográfica do museu só revelaria sua *higiene*.

Somos obrigados, então, a substituir o tema: passamos a observar diretamente o espectador no museu, delicadamente forçando uma ironia, tal como Thomas Struth (il. 30), ou mesmo criando uma comédia pastelão como Patrícia Thompson e Gabriel Mendes (il. 31). E mesmo mudando o tema, parece impossível evitar que a obra entre em *nume*, posando para a



Ilustração 30: Thomas Struth, *Art Institute of Chicago II*, Chicago, 1990. Impressão cromogênica, 137,2×174,6 cm. Fonte: Metropolitan Museum (2003).

11 Cf. Szarkowski (1973).

12 Wind (1985, p. 68, trad. nossa).

13 Valéry (2008, p.32).

foto com uma aparência resplandescen-
te, mentindo sobre sobre a verdadeira
natureza desse lugar-limite que ocupa.

Com a limpeza científica, quase
toda pintura passa a mostrar-se como se
estivesse no catálogo. Melhor dizendo,
um processo aparentemente acrítico e
mecânico como remover camadas de su-

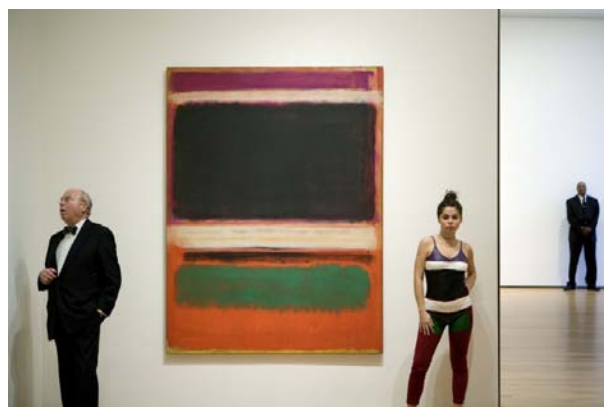


Ilustração 31: Patrícia Thompson e Gabriel Mendes, sem
título, da série Museum, [2009?].
Fonte: Patrícia Thompson... (2009).

jeira faz com que a maioria das obras do museu se pareçam com as suas versões impressas,
transformando o catálogo, que – em *Veneza, 1965* – era um recurso para a recognoscibilida-
de, em padrão de expectativa:

Como a mecânica de retirar as camadas de uma pintura reverte a sequência de sua feitura, é quase inevitável que tais pinturas processadas adquiram superfícies que parecem manufaturadas, similares ao duro e brilhante verniz [gloss] das reproduções mecânicas, com cores brutas em luminosa justaposição. A satisfação alcançada por pinturas reduzidas a tal estado pode provavelmente ser creditada ao fato de nossa visão ter sido gradativamente treinada em impressões derivativas, que tendem a super-definir uma imagem numa só direção, fixando-a em uma escala mecânica. (WIND, 1985, p. 68-69, trad. nossa).

Muitas vezes, por outro lado, também a captação e escolha das imagens para elaboração de catálogos parece ser um processo puramente mecânico, principalmente quando produzido segundo um padrão institucional, com fotógrafos e *designers* “tarimbados” numa galeria específica, que conseguem manter uma alarmante homogeneidade entre exposições, com constância de pontos de vista, “corrigindo” iluminação, cores e até mesmo a postura dos espectadores, como se toda exposição realizada naquele mesmo recinto tivesse o mesmo clima¹⁴.

Catálogos e pinturas restauradas, como qualquer produto de um trabalho técnico, registram as peculiaridades da tecnologia e também de seu operador. Porém, quando os catálogos são padronizados àquele ponto e as pinturas transformadas naqueles espécimes científi-

14 O motivo mais comum para o estabelecimento de padrões institucionais é a busca de uma suposta igualdade de condições, notadamente nas instituições que preenchem seu calendário expositivo através de concursos públicos.

cos, a marca do operador torna-se tão inespecífica a ponto de iludir uma não intervenção. Entretanto, a interferência no meio é tal que só passamos a diferenciar os produtos resultantes pelo suporte onde se encontram: parede ou página.

Podemos sentir isso vivamente nos pequenos quadros a têmpera de cerca de 1300-1400 recentemente restaurados, principalmente quando ladeados por cartazes com os “achados do restauro”, como é moda corrente¹⁵. A natural falta de relevo da superfície pintada soma-se a um brilho de têmpera-ovo recém finalizada, enquanto uma etiqueta teima em nos convencer que tal obra é pintura e do século XIV ou XV. Como são quadros diminutos que só podemos ver de uma distância segura, muitas vezes através de grossas vitrines, é quase impossível diferenciar as reintegrações – mesmo quando obedecem à regra da diferenciação de pincelada – e os detalhes originais. O cartaz explicativo, por outro lado, exagera os pormenores, mas via de regra não evidencia as perdas reintegradas, pois isso trairia a empreitada de resgatar um estado “original” de excelência estética; e geralmente mostra a conclusão do processo, isto é, o alcance de uma imagem esteticamente íntegra, com uma reprodução integral em escala 1:1 ou maior, impressa com todo apuro técnico e correção de cor, em papel brilhante. Convencidos do papel positivo das escolhas rigorosamente científicas dos restauradores, voltamos novamente nossos olhos para o quadro, buscando um princípio, um tempo redescoberto; mas a imagem que persiste é a “concluída”, isto é, aquela reproduzida no cartaz brilhante e próximo.

Algo muito semelhante acontece quando acompanhamos uma exposição historicista munidos de seu catálogo. É irrefreável o impulso de circular pelas obras seguindo a ordem das páginas, cotejando textos de parede e legendas com os textos e legendas do catálogo. Muitos têm, inclusive, o hábito de anotar nas margens, completando a informação da página com impressões *em presença* da obra, com a clara intensão de transportar essa *presença* para o futuro. Em algum momento, inconscientemente ou não, passamos a confrontar a reprodução com o original, primeiro para verificar a “correção” da fotografia. Entretanto, no

15 Na coleção permanente do MASP, por exemplo, vemos isso nos primeiros quadros do lado esquerdo da Galeria George Wildenstein, no segundo andar.

instante em que verificamos a exatidão do aparato técnico – e ele será “exato” se as obras tiverem passado por restauro e se o setor de documentação for competente –, passamos a ter uma nítida impressão de duplicação, acompanhada de uma sensação de conforto diretamente proporcional à inespecificidade do catálogo. Seria a hora de por de lado o livreto, mas é inelutável: qualquer dificuldade e ele já se abre. Seguimos, assim, um roteiro preestabelecido e anotamos “nossas descobertas” como em um estudo dirigido de uma experiência química: re-fazemos os passos de um professor ausente confiando na positividade de suas medidas, verificando se o resultado da nossa reação química equivale ao que ele encontrou ao proceder daquela mesma maneira: se vemos no tubo de ensaio um vivo escarlate, tudo está bem, mas se há ali apenas um vermelho pálido, erramos em algum ponto. Daí em diante, a imagem que persiste é a que esperamos: de espectadores passamos a expectadores.

O trabalho de Mark Dion sobre a construção dos museus de história natural e sobretudo a série *Roundup: An Entomological Endeavor for the Smart Museum of Art* (il. 32) nos permite criar um paralelo entre o papel dos naturalistas do século XVIII, a produção de catálogos e a restauração de pinturas. Para realizar *Entomological Endeavor*, Dion coletou insetos e outros artrópodes em um museu, os fotografou em microscópio e mapeou os locais de coleta¹⁶. Com isso ele criou uma contradição do museu



Ilustração 32: Mark Dion, *Roundup: An Entomological Endeavor for the Smart Museum of Art*, 2000. Fotografia de artrópode em microscópio. Fonte: Rabello & Bethônico (2005).

consigo mesmo: o lugar que acolhe os espécimes coletados em outros lugares torna-se também um lugar de coleta. O mais interessante é a forma como ele apresenta tal contradição,

16 Rabello & Bethônico (2005).

produzindo imagens sobremaneira inespecíficas. Sem o mapa, no contexto de um museu, pensaríamos em habitats originais bem distantes, exóticos. Mas o que o mapa nos mostra é que só houve transporte de um lugar para esse mesmo lugar.

Latour, buscando estabelecer contatos entre laboratórios, bibliotecas e coleções, escolhe o trabalho do naturalista – desenhista, taxidermista, narrador – como ponto de partida para definir a informação como uma espécie de transporte material:

Verifica-se que a informação não é uma “forma” no sentido platônico do termo, e sim uma relação muito prática e muito material entre dois lugares, o primeiro dos quais negocia o que deve retirar do segundo, a fim de mantê-lo sob sua vista e agir à distância sobre ele. Em função do progresso das ciências, da frequência das viagens, da fidelidade dos desenhistas, da amplitude das taxonomias, do tamanho das coleções, da riqueza dos colecionadores, da potência dos instrumentos, poder-se-á retirar mais ou menos matéria e carregar com mais ou menos informações veículos de maior ou menor confiabilidade. (LATOURE, 2000, p. 23-24).

Nesse sentido, a produção de informação pelo naturalista é um processo de redução – uma única ave retirada de seu vasto habitat –, mas com a contrapartida de uma ampliação pela reunião dos diversos espécimes de diferentes origens, possibilitando uma universalidade

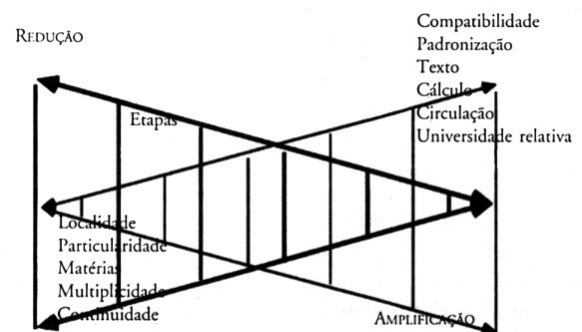


Ilustração 33: Diagrama proposto por Latour.
Fonte: Latour (2000, p. 24).

relativa. Latour propõe um diagrama (il. 33) dessa dupla via como dois triângulos invertidos sobrepostos; da redução à ampliação e vice-versa; isto é, um vetor bilateral da localidade à universalidade e da continuidade à padronização. Em outras palavras, para cada reducionismo há uma compensação ampliativa.

Podemos, entretanto, forçar uma substituição desse diagrama pela comparação entre *Entomological Endeavor* e uma vitrine de aves (il. 34) típica dos museus de história natural. Essa analogia entre um procedimento que se inscreve na arte contemporânea e outro que o inspira justamente por ser demiúrgico na construção do saber moderno nos lança a outro diagrama onde os triângulos da ampliação / redução se deformam até o paralelismo, onde am-

pliação e redução são indiferenciáveis. Diferentemente do que propõe Latour¹⁷, os dispositivos que ligam um lugar a outro deixam de ser *dispatchers* e passam a ser formas de clonagem, até mesmo porque não há mais um lugar e outro. Em outras palavras, quando estamos circunscritos ao museu, lidando com um restaurador-taxidermista e com um catalogador-desenhista-cartógrafo-narrador, cujos trabalhos se imbricam em dupla auto-referência, encontramos uma espécie de operação única e inespecífica de coleta da endogenia do museu.



Ilustração 34: Pierre Béranger, ilustração para o livro *Les naufragés de l'arche*, de Michel Butor. Fonte: Latour (2000).

Assim como na conexão entre *Collection of Surrogates e Registration* de McCollun, nos vemos novamente diante do carretel que vai e volta, pois o que parece ocorrer quando catálogo e pintura restaurada se sobrepõem dessa maneira é uma dupla substituição e também um duplo registro da obra. Duplas redundantes que apagam qualquer originalidade fundamental, ao menos em termos de expectativa.

Isso, claro, ocasiona um ciclo de super-definições, sempre num mesmo sentido. Estaríamos, novamente, diante de uma espiral regressiva?

17 “Passando do primeiro ao segundo triângulo, aí também não descubro um mundo de signos cortado de tudo e remetendo somente a si próprio. A coleção, o gabinete, o livro ilustrado, o relato, a biblioteca servem, ao contrário, de intérprete, de intermediário, de encruzilhada, de distribuidor, de central telefônica, de *dispatcher*, a fim de regular as relações múltiplas entre o trabalho de redução e o trabalho de ampliação.” (LATOUR, 2000, p. 26).

O Projeto Mantegna

A reintegração digital do afresco de Mantegna em Pádua demonstra outro aspecto dessa redundância possibilitada pela técnica. Em 1944, um bombardeio aliado reduziu a cacos os afrescos de Mantegna na capela Ovetari da igreja dos Eremitani, em Pádua. Desde o imediato pós-Segunda Guerra até 1992, várias tentativas de reintegrar manualmente os fragmentos fracassaram; mesmo sob direção do prestigiado Cesare Brandi, apenas três cenas foram restauradas. A partir de 1994, iniciou-se um processo de inventário e documentação, que resultou na elaboração, entre 1995 e 1997, de um catálogo digital dos fragmentos. A partir desse catálogo, com os avanços na área de tratamento digital da imagem, foi possível elaborar uma metodologia de mapeamento e posicionamento ideal dos fragmentos, resultando, em 1998, no Projeto Mantegna, que, em 2006, terminou o processo de sobreposição dos fragmentos originais a fotografias da coleção Anderson & Alinari, ampliadas e corrigidas para se adaptarem à arquitetura da capela.

Os negativos dos irmãos italianos Alinari formam a principal coleção histórica de fotografias de obras de arte e monumentos italianos. Desde 1860, eles reproduziram sistematicamente dezenas de milhares de obras em coleções públicas e particulares, bem como adquiriram arquivos de outros fotógrafos, como os de James Anderson. É interessante notar, sobre a organização de sua coleção:

O material é classificado de acordo com um sistema topográfico que identifica primeiro a região da Itália, depois a cidade, em seguida, o museu (ou rua ou quarteirão), o título e o nome do artista, em ordem alfabética. (ZEV1, [2001?], p. 2, trad. nossa).

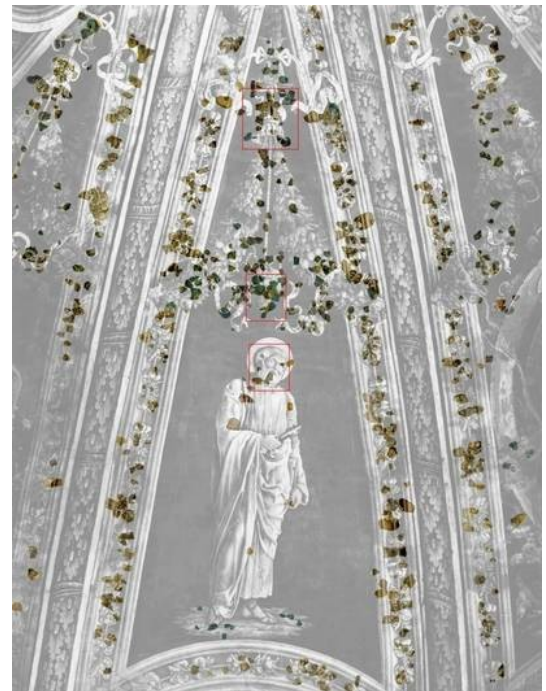


Ilustração 35: Andrea Mantegna, *São Pedro* (após restauração).
Fonte: Toniolo (2006).

Para possibilitar a reintegração, esse catálogo topográfico adquire um novo papel: em vez de perder seu ruído e entrar no museu, passa a ser justamente um ruído, mas numa situação de substituição.

Vemos com terror sublime que no Projeto Mantegna o vazio do desastre une-se ao isso-foi da fotografia de forma extremamente contundente. Nele, o indício – o fragmento – encontra seu lugar no índice – foto do afresco – pelo movimento programado (vários algoritmos complexos) de outro índice – foto digital do fragmento –: uma sucessão de *foram*, de camadas sobrepostas de passado, cada uma com significações e repercussões distintas, e um conflito gritante de opções entre ruína e restauração, entre história e estética.

O que deu origem a esses conflitos, vale dizer, foi a transfiguração das artes pela fotografia, o que criou uma outra ideia de “antigo”, indissociável da noção de ressurreição. Antes do museu imaginário, por mais de quatro séculos, pretendia-se restaurar destruindo o estilo, reduzindo todo e qualquer monumento antigo a um padrão de antiguidade, à Antiguidade Clássica, como se o restabelecimento do monumento ao tempo presente passasse obrigatoriamente pelo seu estabelecimento em um tempo passado, passado até mesmo em relação ao próprio monumento. É este o caso, citado por Malraux, da “restauração” dos tímpanos de Saint-Denis por Joseph-Sylvestre Brun, entre 1837 e 1839: “o escultor Brun suaviza os contornos das personagens, esbate-as – e assina”¹⁸. Brun trabalhava sob direção de François Debret¹⁹, arquiteto-em-chefe da basílica, que se tornou conhecido como o infame criador da “fachada desfigurada, para sempre destituída de interesse histórico, e, pior, muito feia”²⁰, como afirmou o arqueólogo Didron, em 1846. Neste mesmo ano, Debret foi substituído por Eugène Viollet-le-Duc, que, por sua vez, também se notabilizou pela destruição das estátuas de Notre-Dame; mas dessa vez, visando um “gótico puro”, ou como critica Malraux, “um gótico que não tivesse conhecido a arte românica”²¹.

18 Malraux (2000, p. 138).

19 Irmão do “nosso” Debret, Jean-Baptiste Debret.

20 Didron apud Blum (1992, p. 12, trad. nossa).

21 Malraux (2000, p. 138).

Sem dúvida, Viollet-le-Duc não teria destruído as estátuas de Notre-Dame se as tivesse conhecido no museu imaginário, como propõe Malraux²², seguindo uma linha de raciocínio que o leva a concluir que

O mundo das fotografias serve ao mundo dos originais, sem dúvida; contudo, menos sedutor ou menos emocionante, muito mais intelectual, parece revelar, no sentido que o termo adquire em fotografia, o ato criador; em primeiro lugar, fazer da história da arte uma sucessão de criações. (MALRAUX, 2000, p. 140).

Se aceitarmos a hipótese da atual dupla substituição / duplo registro, concluiremos que não há mais uma relação unilateral entre os mundos da fotografia e dos originais. Se há servilismo, ele é também duplo. Poderíamos, então, nos perguntar: qual seria o comportamento de Viollet-le-Duc hoje, diante desse apagamento de qualquer originalidade fundamental, diante desse museu-limite²³? Ele apenas excluiria as estátuas da seleção de fotos do catálogo?

O presente da avó em *Recherche*

Em busca do tempo perdido não teria sido escrito sem o recurso incessante à fotografia como bem demonstrou Brassã em seu *Proust e a fotografia*²⁴. Sem dúvida, cada quiproquó e personagem parece sair de uma imagem fotográfica, de uma memória voluntária narrada como se fosse involuntária²⁵. Mas o que nos interessa é a forma espantosa como as obras de arte fotografadas aparecem em *Recherche* como quase-protagonistas, e como são discutidas segundo uma tensão constante entre original e cópia, e entre cópia e recriação.

Sabemos por Brassã que quando Proust esteve em Veneza, mesmo lá, continuava a estudar arte a partir de fotografias²⁶. Sabemos também, por Benjamin, que reclamou da insuficiência das imagens fotográficas de Veneza em relação ao repertório de imagens que lhe vi-

22 Malraux (2000, p. 139).

23 É interessante pensar nesse “limite” também como o princípio matemático aplicado ao processamento de imagens, em inglês, *threshold*, que segmenta a imagem original para criar uma imagem binária (em preto e branco) muito parecida com uma gravura. Uma das aplicações dele no tratamento de imagens é excluir ou evidenciar o “ruído” indesejável. Cf. *Thresholding...* (2009).

24 Cf. Brassã (2005).

25 Cf. p. 130, sobre a relação entre memória involuntária e aura.

26 Brassã (2005, p. 45).

nam à mente ao dizer “Veneza”²⁷. Esses dados acrescentam outro sabor à última parte de *No caminho de Swann, Nomes de terras: o nome, onde lemos*:

Quando meu pai resolveu, um ano, que fôssemos passar as férias de Páscoa em Florença e em Veneza, não tendo como fazer entrar no nome de Florença os elementos que habitualmente compõem as cidades, fui obrigado a tirar uma cidade sobrenatural da fecundação, por certos aromas pueris, do que eu supunha constituir, em essência, o gênio de Giotto. Em suma – e visto que não se pode fazer com que caiba em um nome muito mais duração que espaço –, como em certos quadros de Giotto que apresentam dois momentos diversos da ação de um mesmo personagem, aqui deitado no leito, ali preparando-se para montar a cavalo, o nome Florença achava-se dividido em dois compartimentos. [...] Era isso (embora me achasse em Paris) o que eu via, e não o que estava em redor de mim. Mesmo sob um simples ponto de vista realista, as terras que desejamos ocupar a cada momento muito mais espaço em nossa vida verdadeira do que a terra onde efetivamente nos achamos. (PROUST, 1987, p. 375).



Ilustração 36: Giotto, detalhe de *Estigmatização de São Francisco*, 1300.
Têmpera sobre madeira, 314×162 cm. Coleção Museu do Louvre, Paris. Fonte: Krén & Marx (2004).

Essa *duração* como em quadro de Giotto (il. 36), que não é uma sucessão de instantâneos, nem fotonovela, nem história em quadrinhos, mas prolongamento ou ressonância de imagens sobre uma memória criada, imaginada; reduplicação e pulsação de imagens que desejamos permanentes e que se dissolvem no contato. Esses dois momentos sempre imaginários descritos pelo Narrador não são outra coisa senão *ver* a imagem fotografada e aprofun-

27 Benjamin (1980, p. 52).

dar-se na “ambivalência real” da expectativa que ela cria, e que pode (e sempre será) frustrada.

Um outro exemplo seria o daguerreótipo antigo de Odette em “atitude entre a marcha e a imobilidade”, que Swann preferia às “belas fotografias” que a mulher tirava, pois “ainda lhe agradava ver na esposa um Botticelli”²⁸. A fragilidade da imagem criada pelo processo de daguerreotipia, exigindo uma proteção de vidro, e a qualidade cambiante da luz refletida pelo óxido de prata, variando entre dourados e cinzas segundo a incidência de luz, faz com que manipule-



Ilustração 37: Uma das fases de preparação do daguerreótipo.
Fonte: Danforth (2006).

mos o daguerreótipo de uma forma bem característica²⁹, mudando constantemente o ponto de vista, formando assim imagens sempre provisórias. A daguerreotipia, podemos dizer, é uma forma de perenizar uma imagem sempre em formação. Mesmo hoje, abrir e manipular esses estojos é convocar a imaginação a *imprimir-se*, é ver pelos olhos do desejo.

A realidade dessa ambivalência é justamente o poder de recriação: “fazer valer” a imaginação em “via dupla”. E se Viollet-le-Duc tivesse se atido ao imaginário, poderíamos talvez reputar-lhe uma fama diversa:

Mas minha imaginação (como esses arquitetos da escola de Viollet-le-Duc, que, julgando encontrar em um coro Renascença e em um altar do século XVII vestígios de um coro romano, repõem todo o edifício no estado em que devia achar-se no século XII) não deixa de pé uma só pedra da nova construção, e abre e “restitui” a rua de Perchamps. Para essas reconstituições, ela dispõe aliás de dados mais preciosos do que aqueles que têm em geral os restauradores: algumas imagens conservadas em minha memória, as últimas talvez que ainda existam atualmente e destinadas em breve a sumir-se, do que era Combray no tempo de minha infância; e como foi a própria Combray que as delineou em mim antes de desaparecer, têm toda a emoção, se é

28 Proust (2006, p. 236).

29 Cf. p. ex. o vídeo <http://www.youtube.com/watch?v=fGpLju39fGY>.

que se pode comparar um obscuro retrato a essas efígies gloriosas de que minha avó gostava de me dar reproduções, dessas gravuras antigas de Ceia ou desse quadro de Gentile Bellini, nos quais se veem, em um estado que não mais existe hoje em dia, a obra-prima de Leonardo e o pórtico de São Marcos. (PROUST, 1987, p. 163).

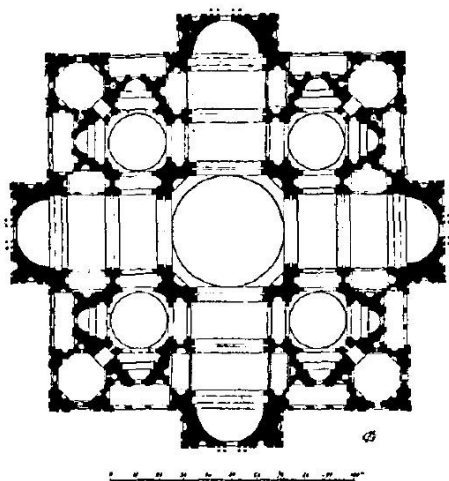


Fig. 6. — Saint-Pierre.
(Plan de Bramante.)

Ilustração 38: Plantas da Basílica de São Pedro.

À esquerda, Bramante, planta original para a Basílica de São Pedro, 1506 (ilustração do livro Palustre, *L'Architecture de la Renaissance*, 1892). À direita, Maderno, planta e corte atuais da Basílica de São Pedro, 1605 (ilustração do livro Otto Lueger, *Lexikon der gesamten Technik*, 1904). Fonte: Basílica de São Pedro (2009).

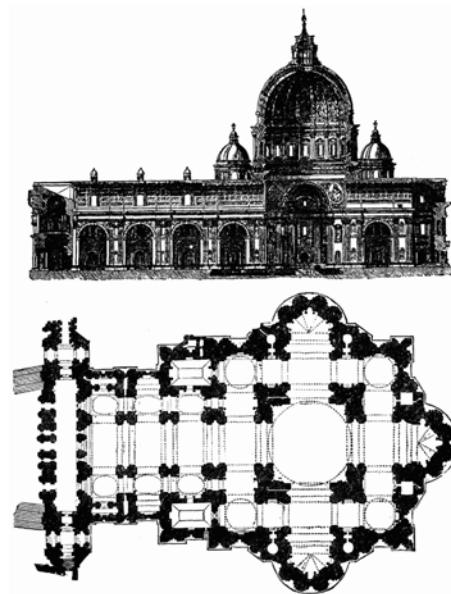


Fig. 4 und 5. Längenschnitt und Grundriß von St. Peter in Rom.

Ele seria como o professor de história da arte que, por exemplo, mostra a planta de Bramante para a Basílica de São Pedro, quando o assunto é Renascimento, já imaginando a planta de Maderno para a mesma construção, que será exibida em outra aula, quando o assunto for Barroco (il. 38). Mas nossa pergunta – “Ele apenas excluiria as estátuas da seleção de fotos?” – só pode ser respondida negativamente: diversamente, ele gravaria imagens da Catedral de Notre-Dame excluindo as estátuas – uma diferença que não é sutil –, pois o que visava era justamente um *retorno*, não uma recriação.

Não são poucos os alunos de história da arte que esperam de seu professor esse tipo de retorno dissociativo quando confrontados, por exemplo, com a fachada da Basílica de Santa Croce, em Lecce (il. 39), cujo início da construção data de 1549, sob a direção de Riccardi. A partir de 1606, a fachada começou a ser completamente refeita pela família Zimbalo, sendo terminada por Cesare Penna, resultando em um estilo monumental sobrecarregado, de influ-

ência espanhola; um tipo de reconstrução que se tornou comum na Sicília após o terremoto de 1693³⁰. O interessante é que os alunos focam a atenção na magnífica rosácea, característica que a facilitação formalista atribui ao Gótico, concluindo erroneamente que tal estrutura já estava lá antes da intervenção dos Zimbalos, fato que não corresponde à realidade histórica, já que ao lado dela está esculpida a data 1646. Essa rosácea foi provavelmente a última coisa a ser construída, e se olharmos atentamente perceberemos o quanto ela é indispensável para a concretização de um espaço tipicamente barroco – complexo e teatral – ladeada como é pelos dois eremitas e ascetas São Bento, o autor das *Regras* que escapou ao envenenamento, e Papa Celestino V, seu seguidor no século XIII, e que não teve tanta sorte. Essa fachada é tipicamente barroca, mas só podemos compreendê-la como tal se deixarmos de lado a dissociação.

Trata-se, sem dúvida, de um barroco que conheceu o gótico e essa sucessão torna-se imediatamente visível quando vemos a enganadora rosácea isolada de seu conjunto, reduzida em relação ao edifício, mas ampliada pela proximidade (il. 40): a imagem que permanece, ou melhor, a imagem que esperamos ver depois desta, não é a fachada de Notre-Dame – a rosácea tão paradigmática está de alguma forma embaixo dessa imagem que surge em nossa imaginação.



Ilustração 39: Riccardi, F. Zimbalo, G. Zimbalo e Penna, fachada da Basílica de Santa Croce, Lecce, 1606-1646.
Fonte: Basilica di Santa Croce... (2009).

30 Cf. Bazin (1993, p. 20).



Ilustração 40: Cesare Penna, rosácea da Basílica de Santa Croce, Lecce, 1646.
Fonte: Basilica di Santa Croce... (2009).

A fotografia não só recria, como refaz uma expectativa mesmo depois de frustrada. É este o caso, por exemplo, da igreja de Balbec que, na conversa do Narrador com o enfadonho Sr. Norpois, era “em parte romana”³¹, e que se torna, graças à antipatia pelo interlocutor, na “igreja quase persa” que o rapaz persegue desde então; expectativa que se dissolve em presença do edifício, mas que é logo reativada pelo pintor Elstir através de uma fotografia:

Com efeito, devia ele mostrar-me mais tarde a fotografia de um capitel onde vi dragões quase chineses que se devoraram, mas em Balbec essa pequena peça de escultura me passara despercebida no conjunto do monumento, que não se assemelhava ao que haviam indicado estas palavras: “igreja quase persa”. (PROUST, 2006, p. 495).

Dissemos sobre *A fotografia do museu* que ela deveria ser gravada³² e demos vários motivos, dentre eles evitar uma discussão aberta sobre certo conceito de museu. Um novo argumento surge para explicitar nosso partido: ela deveria ser gravada pois assim demonstraríamos como a teimosia em desqualificar a obra-de-arte-fotografada como difusão medíocre é

31 Proust (2006, p. 59): só valendo, para o gosto do embaixador, pelo túmulo do conde de Tourville.

32 Cf. p. 86.

na verdade um discurso retrógrado despido de qualquer potência crítica. Sem observar que a passagem do valor de culto para valor de exposição termina em espetáculo e arquivamento, algo que vai muito além da simples difusão³³ e de uma pretensa “decadência do gosto”, deixa-se de criticar as expectativas que nos são impostas, o que causa o recalque do processo de dupla substituição / duplo registro, tornando-nos reféns de um arquivamento que nos é alheio. No lugar disso, devemos retrabalhar a dupla substituição buscando uma obra suficientemente diminuída para que possa ser re-imaginada pelo público, isto é *publicada* com toda a força da palavra; e refazer o duplo registro para que o arquivo seja formado segundo uma perspectiva libertária.

A advertência de Bazin – “Não se imagine ter sido necessário aguardar a fotografia para realizar uma grande difusão das obras de arte” – vem a propósito já que ele nos informa ainda que “Mantegna, no século XV, parece ter sido o primeiro a pensar em multiplicar sua obra através da gravura”³⁴. Com isso, ao nos confrontarmos com a restauração do afresco em Pádua, a mera coincidência cede lugar a uma forte sensação de encadeamento: aquela forma de reintegrar seria também um tributo ao homem que, consciente de seu gênio, sentiu necessidade de se publicar.

Devemos, entretanto, duvidar de sua conclusão:

Quando se veem essas admiráveis provas, só se pode deplorar o pouco caso que lhes vota a crítica atual, obnubilada pela fotografia. Conservada intacta em cartões desde a sua origem, a gravura, que registrou o quadro ainda novo, pode às vezes dar uma impressão melhor dos valores *do original que a fotografia de uma obra que sofreu os efeitos do tempo e das restaurações*. (BAZIN, 1989, p. 326).

Encontramos em Proust a elucidação da verdadeira razão dessa busca de *valores do original*, justamente no trecho magistral que confina e resume os primórdios da fotografia de obras de arte e que proverá – invertido – toda a defesa proustiana da fotografia:

Na verdade, jamais se resignava a comprar qualquer objeto de que não se pudesse tirar algum proveito intelectual e sobretudo o que nos proporcionavam as coisas belas, ensinando-nos a buscar deleite em outra parte que não nas satisfações do bem-estar e da vaidade. [...] Gostaria que eu tivesse no quarto fotografias dos mais belos monumentos ou paisagens. Mas, no mo-

33 Cf. p. 34.

34 Bazin (1989, p. 324, p. 329).

mento de fazer a compra, e embora a coisa representada tivesse um valor estético, achava ela que a vulgaridade, a utilidade, logo reassumiriam seu lugar, pelo processo mecânico de representação, a fotografia. Procurava então um subterfúgio, tentando, senão eliminar de todo a vulgaridade comercial, pelo menos atenuá-la, substituí-la o mais possível pelo que ainda fosse arte, introduzir-lhe como que várias “espessuras” de arte: em vez de fotografias da catedral de Chartres, das fontes de Saint-Cloud, do Vesúvio, informava-se com Swann se algum grande mestre não os havia pintado, e preferia dar-me fotografias da catedral de Chartres por Corot, das fontes de Saint-Cloud por Hubert Robert, do Vesúvio por Turner, o que constituía um grau de arte a mais. Mas, se o fotógrafo era assim eliminado da representação da obra-prima ou da natureza e substituído por um grande artista, reassumia contudo seus direitos ao reproduzir aquela interpretação. E, tendo chegado ao último reduto da vulgaridade, minha avó ainda assim procurava afastá-la. Perguntava a Swann se a obra não fora gravada, preferindo, quando possível, gravuras antigas e que tivessem um interesse para além de si mesmas [...] (PROUST, 1987, p. 44-45.)

Essa busca da avó do Narrador de *Recherche* por “espessar” a reprodução, essa artificialização da cópia, revela uma outra razão por trás da desqualificação da reprodução fotográfica. No caso da preferência pela gravura, é certo que o processo de criação das gravuras antigas geralmente era acompanhado de perto pelo mestre, em oficinas ligadas ao seu ateliê, e que não consistia na mera reprodução da obra pronta: eram utilizados desenhos preparados pelo mestre ou por um de seus alunos. Sim, as gravuras dos trabalhos de Rafael, Dürer e Rubens, dentre outros, coincidiam com a gênese das obras. Mas o que elas têm verdadeiramente a dizer sobre tais obras? Trata-se, na verdade, de uma busca mitológica pela origem, por uma certa “originalidade” que não é nada além de um discurso de “bom gosto”, e resgate de uma “autoria” que é apenas reserva de mercado.

Esse paralelo com a antiga preferência pela gravura nos leva a perguntar, nesse início do século XXI: sabendo quais poderes lutam mais encarniçadamente pelos “direitos autorais”, pela “cópia original”, não seria a crítica facilitada da indústria cultural uma defesa dessa mesma indústria?

Os “valores do original” e suas razões no catálogo



Ilustração 41: David Téniers o Jovem, *L'Archiduc Léopold Guillaume dans sa galerie à Bruxelles*. À esquerda, versão de 1639, óleo sobre tela, 96×128 cm. Coleção Staatsgalerie, Schleissheim. À direita, versão de c. 1647, óleo sobre cobre, 106×129 cm. Coleção Museo del Prado, Madrid. Fonte: Krén & Marx (2004).

O *Theatrum Picturatum* (ou *Pictorium*, como é mais citado), de 1660, é considerado o primeiro catálogo ilustrado do mundo. Ele foi organizado por David Téniers o Jovem, o pintor das diversas versões de *L'Archiduc Léopold Guillaume dans sa galerie à Bruxelles* (1639, 1640, 1641, 1647, 1651 etc., cujos títulos variam levemente; il. 41, p. ex.) que inspirou a hilariante narrativa de Georges Perec, *A coleção particular, história de um quadro* – “concebida unicamente pelo prazer, pelo gosto de iludir”³⁵. Os quadros de Téniers são pura *mise en scène*: não refletem de modo algum a verdadeira organização das galerias do Arquiduque; são antes a expressão da vontade de agregar uma dimensão antológica ao conjunto de obras que os constitui, acentuando tal ou tal quadro, segundo circunstâncias de curta duração³⁶.

Tal como no quadro descrito por Perec, são uma homenagem ao colecionador integrado à sua coleção, apresentada como local de estudo e entretenimento. Também como em Perec, colocam em cena uma *totalidade* onde obra e comentário são indissociáveis: os “muros” de quadros rogam ao espectador ocasional que compare, atribua, julgue.

35 Perec (2005, p. 72).

36 Cf. Recht (1996, p. 26, *passim*).

Mas o *quadro* de Perec radicaliza esse pedido ao ponto da histeria, ao abrir em si um abismo de sutilezas com a reduplicação reduplicada *ad infinitum* da coleção na coleção, sempre com pequenos *ruídos*:

Essas modificações imponderáveis e imprevisíveis, que só afetavam, o mais das vezes, detalhes ínfimos – a pluma um pouco machucada de um chapéu, duas fileiras de pérolas em vez de três, a cor de uma fita, a forma de uma tigela, a empunhadura de uma espada, o desenho de um lustre –, excitavam ao mais alto grau a curiosidade dos visitantes, que se esforçavam inutilmente por fazer uma enumeração precisa ou compreender o propósito original. (PEREC, 2005, p. 21).

Diversamente, apesar da encenação, Téniers propõe incluir respeitosamente os amadores no círculo dos *commentateurs*; e, graças à encenação, consegue criar uma hierarquia analógica dos quadros representados, o que já é uma característica típica do catálogo:

[...] o catálogo não era simplesmente pensado como restituição da Wunderkammer: já que para existir ele supõe, como disse Foucault, a “substituição da análise pela hierarquia analógica”. Diferentemente do inventário, o catálogo organiza um conjunto de dados e os dispõe por objeto, de forma a permitir comparações entre eles. (RECHT, 1996, p. 24, trad. nossa).³⁷

Antes do *Theatrum Picturatum*, portanto, Téniers já criava catálogos – a óleo. Nesse sentido, é interessante observar como, na passagem do óleo para a gravura e do quadro para o encadernado, Téniers abdica da reprodução literal, da perfeita similitude, modificando as pinturas ao coordenar suas gravações, e gravar algumas ele mesmo³⁸. Tal como na narrativa de Perec, é impossível compreender completamente o propósito original desse *ruído* adicionado pelo pintor que passa a gravar. Talvez a impossibilidade de hierarquizar pelo tamanho e pela posição fosse um problema grave demais, exigindo outras formas de acentuação.

Talvez, por outro lado, tais adições e exclusões fossem necessárias para fazer os quadros entrarem nas antigas descrições de inventário que o catálogo exclui para inaugurar uma nova ordem onde cronologia, autenticidade e autoria são essenciais, mas contraditoriamente determinadas pelo recurso aos arquivos da antiga ordem.

³⁷ Cf. tb. Foucault (1999, p. 75) sobre o centro do saber no século XVII e XVIII, o quadro (*tableau*).

³⁸ Recht (1996, p. 28).

Nesse sentido, Téniers estaria *captando* pela adulteração os tais “valores do original” tão caros a Bazin, como vimos anteriormente, e criando o principal paradoxo da difusão artística dos séculos XVII e XVIII:

Sem a existência da gravura, o senso de comparação e de análise não poderia jamais, nesse ponto, se desenvolver. Paradoxalmente, é diante dos substitutos das obras, diante das reproduções significativamente adulteradas [*combien trahiers*] pelo gravador, que o olho do *coinnaisseur* todavia se forma, e que sua exigência de uma visão exaustiva da obra de um artista começa pouco a pouco a nascer (RECHT, 1996, p. 22, trad. nossa).

Entre 1729 e 1742, Pierre Crozat, financista e tesoureiro do Rei de França em Paris e principal mecenas de Watteau, publicou dois volumes com a coleção do Duque de Orleans. O *Cabinet Crozat*, como ficou conhecido, foi uma exceção que marcou época pela importância dada à fidelidade e à qualidade das gravuras. Além das gravuras, a publicação trazia ainda a vida dos pintores, uma descrição de cada quadro ou desenho gravado, bem como sua história, dimensões e características do suporte³⁹. É perceptível desde então a valorização dos aspectos formais e da procedência da obra, fatores essenciais para a atribuição e para a regulação do nascente mercado de obras de arte.

É certo que *Theatrum Picturatum* ainda não marca definitivamente a passagem do inventário – cuja razão é a reunião arbitrária em um mesmo local – ao catálogo – que é parte do processo de regulação tecnológica do pensamento visando a funcionalidade industrial:

[...] é da participação nesses protocolos da razão [*ad manum, ad usum, index* etc.], ainda que sucintamente enumerados, que o catálogo tira sua substância e se distingue do inventário, simples ajuntamento de fatos, desprovido de princípio de ordem, “pitoresco” estrito-senso, já que redigido ao fio do trânsito de seu redator no recinto que ele visita – dito de outra maneira, obedecendo ao perfeito afluxo do memorável. (FALGUIÈRES, 1996, p. 6).

Os catálogos de arte nunca se filiam tão diretamente a essa topologia das faculdades, a essa verdadeira *ortopedia* da memória com formulações mecânicas para a arte dos lugares, contra os domínios obscuros da memória involuntária, em prol dos usos e das necessidades⁴⁰. Mas eles mantêm, desde *Theatrum Picturatum*, algo que hoje já não percebemos em outros tipos de catálogos: a capacidade de dar celebridade ao seu autor, algo que nos séculos XVII e

39 Recht (1996, p. 23).

40 Falguières (1996).

XVIII se devia à prodigiosa mudança conceitual que representavam os princípios de ordem, de classificação, de designação, bem como sua capacidade dêitica.

De modo geral, os catálogos causavam um estupor que hoje só podemos intuir ao ler tal elogio à reorganização do arsenal de Veneza, em 1546:

A ordem maravilhosa das coisas de tal forma que numa só olhada descobrimos e dispomos de todo o armamento de uma galera, de todos os seus instrumentos. [...] tudo é tão engenhosamente preparado, ordenado, e nada é suficientemente grande que não possa ser movimentado a toda velocidade [...] nenhuma ordem tão bela e cômoda quanto a dos nomes e das dimensões das coisas, tal ordem suscita a admiração. (BARBARO apud FALGUIÈRES, 1996, p. 11, trad. nossa).

Em todos os aspectos da vida, a montagem de uma topografia e de uma ordem alfabética ou aritmética relativiza a hierarquia dos saberes, que doravante serão valorizados segundo sua capacidade associativa. No caso específico da arte, essa nova mentalidade vai repercutir radicalmente na disposição física das obras de arte nas galerias, onde, a partir do século XVIII, a colocação dos quadros passa a ser submetida a dois princípios: a noção de “escola nacional” e a cronologia⁴¹. A importância do catálogo é mais ponderável para nós quando verificamos, assim, que ele precede historicamente e ajuda a criar os museus nacionais.

Ainda antes da constituição desses museus o catálogo já havia alterado a disposição dos quadros: não mais segundo os personagens ou os temas representados, e sim por, nessa ordem, proprietário e autor – cujo nome que passa a ser indissociável do de seu “atribuicionista”. A mais importante dêixis do catálogo de arte então se revela: eu, este, meu etc. – uma série de assinaturas.

Nesse sentido, a folha de rosto de *Theatrum Picturatum* (il. 42) explicita algo que temos hoje dificuldade de delimitar nos nossos próprios catálogos. No centro vemos o Arquiduque emoldurado pela distintiva coroa de folhas – ramos de oliveira, talvez –, onde pincéis fixam uma palheta de pintor. Ele está sobre um pedestal carregado de inscrições e seu corpo está recortado tão caracteristicamente como os bustos esculpidos perfilados na cimalha acima, mas sabemos que se trata de um retrato pintado, principalmente quando reparamos a pesada cortina atrás dele, circunscrita e sem continuidade no espaço dos acontecimentos. O

41 Cf. Recht (1996, p. 29).

Arquiduque nos olha desde um outro lugar, mais profundo que o daqueles bustos, mas não tão animado quanto o lugar onde os faceiros querubins concorrem para apresentar, cada um, aquele que considera o melhor quadro. Pressentimos uma porta no fundo da cena; é para lá que se encaminha o querubim que voa retornando um quadro que parece ter sido derrotado. Ou talvez ele venha de lá apressado, voando de costas porque o quadro é muito pesado, para adicionar o melhor concorrente. Enquanto isso, no chão, os dois outros discutem entre si. O da direita parece magoar-se com a con-



Ilustração 42: David Téniers o Jovem, folha de rosto do *Theatrum Picturatum*, 1660.
Fonte: Recht (1996, p. 20).

tenda e olha para o outro, um orador nato e culto que apresenta, além do quadro, uma série de livros antigos e uma tábua para estudo de cores. Minerva, que parecia arbitrar a disputa, deixa sua postura austera e também o olha. Ele inquire algo – talvez tenha acabado de preferir o argumento final –, mas a moça de armadura, escudo e lança, mesmo impávida, se nega a responder e aponta: dessa vez, quem tem o voto final é o Arquiduque. Mas ele parece distraído, ele nos olha e não aos quadros. Ele está mesmo em outro lugar. Quando reparamos bem, percebemos inclusive que ele está acompanhado nesse outro espaço que se aprofunda: a bela Violante está à sua esquerda, enquanto Dionísio e Penteu, os dois homens da direita, se altercam de armas em punho.

É difícil decidir onde está exatamente o Arquiduque: estaria ele em sua galeria, isto é, fora dos quadros representados, mas dentro do quadro *L'Archiduc Léopold Guillaume dans*

sa *galerie à Bruxellas*? Mas ele poderia também estar dentro de um dos quadros representados. Afinal, quem tem o voto? Um homem ou um quadro?



Ilustração 43: Os quadros de Ticiano em destaque.

À esquerda, *Violante*, c. 1514, óleo sobre tela, 65×51 cm. À direita, *O Bravo*, 1516-17, óleo sobre tela, 75×67 cm. Coleção Kunsthistorisches Museum, Vienna. Fonte: Krén & Marx (2004).

Essa ambiguidade nos fará finalmente ver que tudo isso não passa de uma gravura. Quem acompanha o Arquiduque são as imagens invertidas dos quadros *Violante* e *O Bravo* (il. 43), ambos de Ticiano, mas que eram, no século XVII, atribuídos respectivamente a Palma Vecchio e Giorgione.

Esses mesmos quadros aparecem em destaque na versão de 1651 (il. 44), onde estão também Téniers (o primeiro no grupo central de quatro cavalheiros, segurando um papel sobre a mesa) e o Arquiduque (a figura mais alta do quadro, no centro do grupo e da janela que se encontra ao fundo)⁴². Dessa vez o Arquiduque está de perfil, não olha para nós, está atento aos quadros, aproveitando a luminosidade das amplas janelas. Téniers olha de soslaio: algo importante está acontecendo. O Arquiduque aponta um quadro específico com sua bengala, enquanto um homem tenta convencê-lo de algo. Qual terá sido a decisão em 1651? Esse quadro nós não conhecemos hoje, mas é certamente aquele que o querubim em voo leva ou

42 Cf. Dillon (1999).



Ilustração 44: David Téniers o Jovem, *L'Archiduc Léopold Guillaume dans sa galerie à Bruxelles*, c. 1651. Óleo sobre tela, 123×165 cm. Fonte: Krén & Marx (2004).

trás: terá sido ele derrotado ou finalmente aceito? Estariam eles afinal julgando esteticamente os quadros ou discutindo sua atribuição? Teria sido o Arquiduque quem primeiro atribuiu a Ticiano os dois quadros que conhecemos? Mesmo bem assessorado por seus *querubins*, teria ele capacidade para julgar isso?

São questões impossíveis de responder. Mas as imagens que as suscitaram demonstram claramente um poder-saber em movimento no julgamento estético e na atribuição; poder-saber que influenciará uma ordem na galeria e que será arquivado nos catálogos.

Hoje, no caso dos *catalogues raisonnés* esse arquivamento do poder-saber da atribuição – que nem sempre corresponde à realidade – chegou a um ponto extremo que Duret-Robert chama de “ditadura dos catalogadores”:

Teorema: Não há, aos olhos de nossos contemporâneos, quadros autênticos que não figurem – ou que figurarão – em um *catalogue raisonné*.

Recíproca: Quando um quadro não figura em um catálogo da obra do pintor em questão – e não figurará num suplemento em preparação – será considerado suspeito e, com isso, passará a invendável. (DURET-ROBERT, 1989, p. 132, trad. nossa).

Ao menos no circuito mais cotidiano da arte, o *catalogue raisonné* assume o lugar dos selos de procedência e certificação; ele torna-se um arquivo independente dos antigos inventários e relatos descritivos. Segundo Duret-Robert, os organizadores de catálogo tendem a se tornar “donos” do artista que catalogam, o que, claro, resulta em grande competição, implicando menos cuidado no levantamento das obras. Mas o grande problema é que tais catalogadores nem sempre são verdadeiros experts:

O mais curioso é que estes catalogadores que não têm o olho do expert, emitem frequentemente certificados de *expertise...* (DURET-ROBERT, 1989, p. 133).

Isso sem falar em outros problemas, alguns divertidos, mas sempre sérios, como o caso muito comum de filhos pudicos que impedem a publicação de obras eróticas do pai, ou herdeiros gananciosos demais a ponto de impedir a publicação de imagens pelo alto custo que cobram pelos direitos autorais, não compreendendo que isso acabará resultando na própria falência a longo prazo.

Hoje, afinal, os herdeiros de Hermann Raffke não precisariam dar-se ao trabalho de re-digir a detalhada autobiografia “a partir de notas e cadernos descobertos após sua morte”⁴³. De forma muito semelhante ao que ocorre com os organizadores de *catalogues raisonnés*, também o colecionador burguês que manda publicar sua coleção recebe alguns “dons” arqui-ducais.

Temos um exemplo muito próximo. Em 2009, em Belo Horizonte, a editora C/Arte lançou a série *Circuito Colecionador*, cujo primeiro número é dedicado à coleção de Regina e Delcir da Costa. Na apresentação do livro e da série, lemos:

A originalidade das coleções transmite à figura do colecionador valores próximos à de um artista que domina o seu material de trabalho, decidindo os caminhos e chegando aos seus conceitos e formas. Presenciamos o colecionismo como um meio de expressão, uma forma de o colecionador se expor, transmitir seus valores através de seus gostos, de suas preferências, de suas

43 Perc (2005, p.34)

decisões e de como ele a apresenta ao circuito cultural com o qual se relaciona. (SILVA, F. & RIBEIRO na apresentação a COSTA, 2009, p. 13).

Esse trecho, que parece discorrer sobre o óbvio, torna-se preocupante quando verificamos que o casal Costa é o principal colecionador das obras de Artur Barrio no Brasil, tendo publicado em 1999-2000 um abrangente catálogo monográfico, por ocasião da exposição *Artur Barrio na coleção Regina e Delcir da Costa*⁴⁴. O elogio ao colecionador não parece mal em uma série sobre colecionadores; mas o que dizer quando encontramos na primeira página do catálogo mais antigo uma foto do casal e seguido de um depoimento sobre suas razões para colecionar arte? Fica imediatamente claro que nove anos atrás o tema já era o colecionador, sua expressão, e não a de Barrio. E se o casal sobreviver a Barrio, quem mais terá o voto de minerva senão aqueles que mantêm com o artista uma “relação muito próxima, possibilitando uma troca incessante entre colecionador e artista”⁴⁵?

No caso dos catálogos de exposição institucionais (genéricos, corriqueiros) o arquivado formado não é tanto o da atribuição, mas o do julgamento estético. Não importando quais fatores influenciaram a instituição a abrigar um artista – se uma comissão julgou entre vários concorrentes, se o diretor de artes achou importante exibir um artista em ascensão, se o artista é amante de alguém importante –, sempre deve haver uma justificativa legível.

*

Uma análise estrutural dos textos de catálogo e de parede está além de nosso alcance, mas uma análise geral demonstra que tais justificativas raramente precisam ser razoáveis ou plausíveis. Pelo contrário, a frequência parece indicar que quanto mais distanciado da obra que pretende analisar, maior o sucesso do texto; sendo assim preferidos escritos poéticos que não façam uso de éfrase, digressões metafísicas ou matemáticas, críticas “sem crise”, tratados psicológicos loucos eles mesmos, ou como resume Eco:

Em suma, e para concluir, a regra áurea para o ADC [apresentador de catálogos de arte] é descrever a obra de modo que a descrição, além de a outros

44 Palácio das Artes (2000).

45 Silva, F. & Ribeiro na apresentação a Costa (2009, p. 13).

quadros, possa se aplicar também à sensação que se tem voltando de uma vitrine de frios. Se o ADC escrever: “Nos quadros de Prosciuttini a percepção das formas nunca é inerte adequação aos dados da sensação. Prosciuttini nos diz que não existe percepção que não seja interpretação e trabalho, e a passagem do sentido ao percebido é atividade, práxis, ser-no-mundo como construção de *Absattungen* recortadas intencionalmente na polpa mesma da coisa-em-si”, o leitor reconhece a verdade de Prosciuttini porque corresponde aos mecanismos baseados nos quais, na loja de frios, ele distingue uma mortadela de uma salada russa. (ECO, 1984, p. 280).

Deixando de lado a brincadeira, é difícil saber o que viria a acontecer com a história da arte futura se nossos catálogos não fossem tão ricamente ilustrados com fotografias. Ainda assim, mesmo sem a razoabilidade que gostaríamos, é necessário dizer sobre esses textos algo que pode parecer tautologia, mas não é, como veremos: eles são legíveis.

*

Giorgio Vasari, considerado o pai fundador da história da arte, não tinha acesso a gravuras, ainda escassas e pouco fidedignas, e por isso “sua iniciativa mais notável no domínio da documentação foi constituir uma coleção pessoal de obras dos artistas que menciona”⁴⁶ em seu livro *Le Vite de' più Eccellenti Pittori, Scultori e Architettori*, de 1550. Obviamente seria impossível colecionar as obras em si, e talvez sua ideia mais formidável tenha sido criar o *Libro de' Disegni* (il. 45). O que faz de Vasari um historiador moderno não é apenas a consulta direta às fontes de arquivo, mas



Ilustração 45: Vasari, página do *Libro de' Disegni*. Mostrando obras de Filippino Lippi, Botticelli, e Raffaellino del Garbo. c. 1480-1504 (página), c. 1524 (montado e emoldurado pelo próprio artista), 56,7×45,7 cm. Fonte: National Gallery of Art (2009).

a formação de uma memória voluntária dos quadros que viu e estudou, perfazendo um conjunto de oito a doze volumes – ao menos 3000 desenhos – sem os quais não teria conseguido

46 Bazin (1989, p. 27).

finalizar sua empreitada de mais de 10 anos. Mas Vasari provavelmente nunca pensou em publicar esses desenhos, já que montava e emoldurava alguns ele mesmo; e os que chegaram até nós, somente 526, só receberam edição em 1974.

Apesar dos exemplos que demos e do crescente número de gravuras ainda no século XVII, é interessante verificar que só no século XVIII – mais de um século depois da primeira edição das *Vite* – os livros de história da arte começam a ser ilustrados com frequência. Também catálogos de museu e até mesmo os de leilão geralmente eram desprovidos de imagens, a não ser que se tratassem de antiguidades. E até o século XIX, apesar do desenvolvimento da litografia, boa parte das gravuras ainda eram feitas a traço – o que, para Bazin, coincidia com a visão linear cara à estética neoclássica⁴⁷.



Ilustração 46: Catálogo ilustrado de Wilde.

Capa, p. 61 (Legenda: G. Grimm – *Cavallão*) e contracapa. Fone: Wilde (1884).

Podemos verificar esse fato também no Brasil, no *Catálogo Illustrado da Exposição Artística na Imperial Academia das Bellas-Artes do Rio de Janeiro*, de 1884, primeiro catálogo ilustrado brasileiro, com tiragem de 100 exemplares numerados, contendo 76 gravuras dos próprios artistas, croquis que “são, e não pretendem a mais, uma recordação, feita ao correr da pena, uma conversa com artistas e público”⁴⁸. Esse catálogo foi uma iniciativa particu-

47 Bazin (1989, p. 326, passim).

48 Wilde (1884, p. 4).

lar de Laurent de Wilde, dono da loja de materiais artísticos divulgada na contracapa (il. 46), que foi transformada em galeria no ano seguinte à publicação. A exposição inaugural ficou a cargo do Grupo Grimm⁴⁹, que havia alcançado enorme sucesso no salão da Academia e que tem um bom quinhão na publicação. A tiragem numerada e a abertura da galeria nos fazem extrapolar um cálculo cuidadoso: o catálogo ilustrado não pretendia substituir o catálogo distribuído pela própria Academia e que só contava com a listagem das obras expostas; com certeza as ilustrações foram um “mimo” para cativar a clientela da futura galeria, uma forma de promover a venda e não uma iniciativa documental. Ainda assim, mesmo com as ilustrações, preservou-se a lista nominal de expositores, com indicação numérica das obras na exposição – e não no catálogo –, divididas segundo pintura, escultura, arquitetura e – isso é interessante: – fotografia.

Apesar de ser o primeiro de seu gênero no Brasil, podemos pensá-lo como uma sobrevivência da gravura em metal em pleno século da fotografia. É difícil dizer se tal fato realmente corresponde a uma *maneira*, se reproduções de outro tipo seriam consideradas de mal gosto. Mesmo sem os dados, podemos cogitar que Wilde gastou um bom dinheiro; provavelmente mais do que gastaria imprimindo litogravuras e talvez só um pouco menos do montante necessário para distribuir cópias fotográficas a um grupo seletivo. Parece mais relevante verificar a manutenção da estrutura textual do catálogo original, o que nos faz cogitar se subjacente à linearidade das imagens – “o correr da pena” – não haveria também uma predileção pelo texto, relegando a imagem a uma função puramente acessória.

É fato que essa forma de ver a imagem continua ressoando fortemente desde o século XVII: para o senso comum, livros “densos” não têm imagens e revistas “fúteis” só têm imagens. Essa noção de imagem acessória parece essencial para o discurso pré-moderno que ainda habita os museus. Diante da presença indispensável do texto de parede em toda exposição contemporânea, e dos copiosos textos de catálogo em toda exposição historicista, não nos pa-

49 Cf. Grupo Grimm (2005).

rece inteiramente anacrônica a proposição de Poussin em carta a seu cliente em 1639, informando o envio do quadro *O Maná* (il. 47): “Lede a história e o quadro”.

Essa frase explicita que o artista leu um texto para pintar e que o espectador só *verá* realmente se *ler* o quadro como este texto. No caso, a carta não só anuncia o quadro, mas propõe um protocolo em que o texto supre a falta (ausência e/ou erro) na imagem. Comentando a advertência – “o leitor suplementará a falta da pintura, se lhe aprouver, corrigindo-a com a palavra do texto”⁵⁰ – no prefácio de uma publicação ilustrada de 1601, Marin aponta como tal noção era compartilhada no século XVII:

Notaremos nessa advertência a preeminência do texto lido (a palavra do texto) e ouvido, de sua palavra viva e de sua escuta sobre a pintura, cujo defeito é, ao mesmo tempo, uma falta (daí a suplementação dessa falta pelo leitor do texto) e um desvio, um erro (daí a correção desse erro com a palavra da história). Também notaremos que as imagens e relatos são denominados *quadros [tableaux]*, mas onde a pintura é uma espécie de escritura (quadros gravados) e a escritura, uma espécie de palavra. Esse é o ponto importante histórica e culturalmente; o texto escrito tem uma presença *visual*, como a imagem: a página impressa é visualizada como quadro do mesmo modo que a imagem [...] (MARIN, 2000, p. 24, grifos do autor).



Ilustração 47: Poussin, *O Maná*, 1637-39.
Óleo sobre tela, 149×200 cm. Coleção Musée du Louvre, Paris. Fonte: Krén & Marx (2004).

50 Pe. Richeome apud Marin (2000, p. 24).

Determinar um protocolo de leitura da imagem, algo problemático até mesmo no século XVII⁵¹, é também o estabelecimento de uma ordem interna à imagem: lido o texto, passaremos a *ler* também a imagem da esquerda para a direita, interpretando cada gesto como se fosse uma letra do alfabeto, e cada signo como um enunciado. Nesse quadro específico, deveríamos notar as sete primeiras figuras e compreendê-las como sinédoques para a complexidade da cena:

De resto, se o senhor se lembrar da primeira carta que lhe escrevi, referente aos movimentos que eu lhe prometia ali fazer e, em conjunto com isso, considerar o quadro, creio que facilmente reconhecerá quais são aquelas que esmorecem, que admiram, aquelas que têm piedade, que fazem um gesto de caridade, de grande necessidade, de desejo de saciar-se, de consolação e outros, pois as sete figuras à esquerda dir-lhe-ão tudo o que está aqui escrito e todo o resto é do mesmo teor: leia a história e o quadro, a fim de conhecer se cada coisa é apropriada ao tema. (POUSSIN apud MARIN, 2000, p. 29).

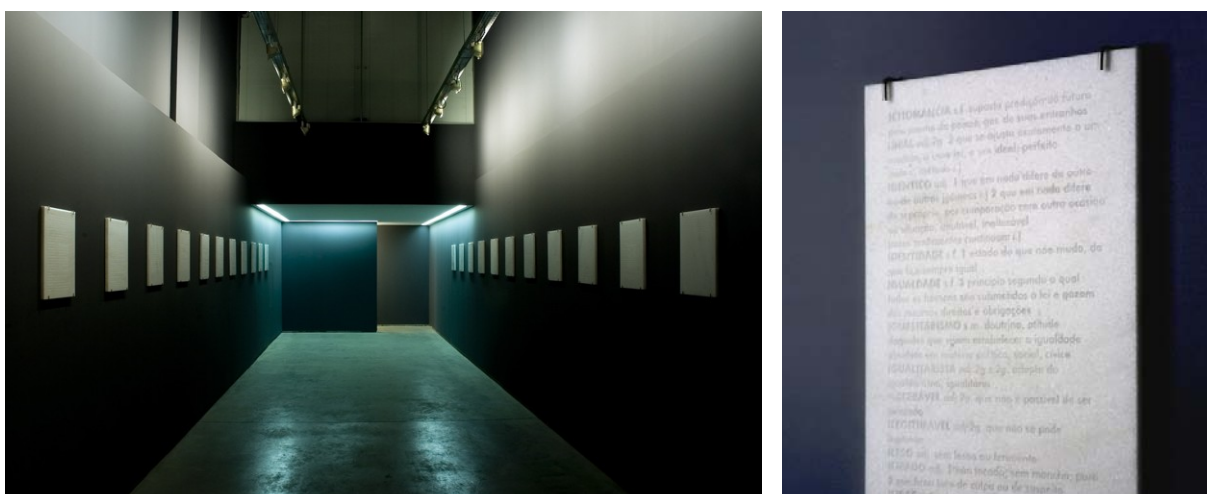


Ilustração 48: Laís Myrrha, *Dicionário do impossível* (vol. IX), 2005. 22 placas de mármore (42 cm×30 cm cada) gravadas com jato de areia. Fonte: Myrrha (2007).

É necessário fazer uma diferenciação. É fato comum na arte contemporânea mudar o espaço da palavra escrita, deslocando-a como uma espécie de *ready-made*. Um exemplo próximo é o trabalho *Dicionário do impossível* (il. 48) de Laís Myrrha. Nessa montagem a galeria foi dividida para formar um corredor onde se obtém o mais alto grau de legibilidade para cada placa e também para o conjunto de “cláusulas pétreas” enfileiradas. Força-se assim uma ordem de leitura que não é mais a do dicionário, e é justamente essa imposição o que gera a mudança discursiva desejada pela artista:

51 E cuja discussão mais detida confiaremos a Marin (2000).

Nessa obra, gravei sobre placas de mármore, verbetes de dicionário cujos significados soavam como impossibilidades; como não seria factível (por questões espaciais) utilizar todas as palavras “impossíveis” do dicionário decidi concentrar-me naquelas iniciadas pela letra i, pois esse recorte permitiria a compreensão do trabalho e ainda deixaria em aberto para o espectador a possibilidade de decidir o que, para ele, é impossível. Para mim, o impossível poderia ser definido como aquilo que se pensa em termos de “intransigência”. Por isso a presença de palavras como “irrefutável”, “irrespondível”, “inequívoco”, mas também, “imortal”, “imbatível” e “inquebrantável”. Quando se diz que tal coisa está (foi) escrita em pedra, quer-se dizer que essa coisa é uma lei, um mandamento; então quando escrevo essas palavras nas pedras e as chamo de dicionário do impossível estou dizendo que as leis, os mandamentos etc. são falíveis, quebráveis. (MYRRHA, 2007, p. 18-19).

Em trabalhos como esse é irrelevante fazer tal diferenciação entre texto e imagem, ao menos internamente. Inclusive, no caso dessa montagem específica, se há sinédoque, ela é inversa à proposta por Poussin: as palavras iniciadas com letra “i”, isto é, o *vol. IX*, nunca dirão tudo o que está (estará) escrito no *Dicionário* pois o que nossa imaginação projeta para cada nova placa e cada novo volume é uma infinidade de *impossíveis*. Portanto, quando falamos em primazia do texto, estamos nos referindo a um texto externo, muitas vezes implícito, redigido com a intenção de *fazer-se visto*, isto é, *lido* na imagem: em outras palavras, é o texto que projeta imagens na nossa imaginação.

Nas exposições de hoje, via de regra, os textos de parede são a primeira coisa que o espectador vê, e nos catálogos as dissertações sempre precedem qualquer imagem. Essa aparente ordem dos usos, tratada como inócua, é tão capaz de criar sinédoques quanto a carta de Poussin. Se antes de procedermos à exposição lemos um texto que chama demasiada atenção para uma obra, seja por objetividade ou mesmo preferência do autor, tendemos a fazer de tal obra um marco (até mesmo histórico), passando a analisar todas as outras como se fossem do mesmo teor. A preeminência do texto cria uma série de *precedências* cujo o marco zero é justamente o texto: afinal passamos a analisar a exposição segundo a substância do texto.

Essa *precedência* é artificial, pois pela evidência percebemos, como Barthes, a necessidade de analisar a obra de arte como um objeto “que não é a imagem nem a linguagem, mas essa imagem acompanhada de linguagem, que se poderia chamar de comunicação logocônica”⁵². O que ocorre nos espaços expositivos e nos catálogos, entretanto, é uma cisão espacial

52 Barthes (2005, p. 79).

dando origem a uma série de procedimentos metalinguísticos (e meta-imagéticos) que costumam ser compreendidos como “crítica institucional”. O abismo entre cada uma das cadeiras é ainda maior que o dos *cachimbos* no quadro de Magritte; pois o não-lugar da galeria revela-se apto a aceitar indistintamente a cadeira palpável, a imagem contínua dessa cadeira (sua fotografia, seu traço), bem como sua imagem descontínua (a fotografia do verbete, que é contínua em relação ao dicionário). Forma-se assim um novo espaço que não é nem o espaço incerto e reversível de Klee, nem o antigo espaço de representação. Ele é uma *tabula rasa* ou mais apropriadamente uma *plataforma*⁵⁵.

Diferentemente de Barthes, Foucault mantém distintos visualidade e enunciado e até mesmo propõe a primazia deste sobre aquele. Essa decisão decorre do fato de que “o poder, se considerado abstratamente, não vê e não fala”⁵⁶. Além disso, segundo Deleuze, “Foucault observa que uma instituição tem necessariamente dois polos ou dois elementos: os 'aparelhos' e as 'regras'”⁵⁷, respectivamente, as visualidades e os enunciados.

Esse espaço inaugurado por Kossuth (e outros) evidencia justamente o que Foucault chama de “voz sem lugar” e “mão sem forma”⁵⁸. Para Foucault, ambas são anônimas, mas em Kossuth parece ser nítida a possibilidade de nomeá-las, bastando para isso atribuir, proferir e invocar o nome rompendo a tautologia da lápide. Aquela *plataforma* aceita tudo, inclusive uma voz localizada, específica. O poder se singulariza, se atualiza, e passa a falar; não o vemos claramente, é fantasma, mas o ouvimos bem e até animadamente, como se estivéssemos em uma das “caminhadas guiadas” de Janet Cardiff⁵⁹, é uma voz *colada* aos nossos ouvidos.

De maneira mais direta⁶⁰, também é isso o que demonstra Louse Lawler em diversos trabalhos onde fotografa etiquetas ladeando obras famosas. Em boa parte dessa série, o centro da fotografia é justamente o espaço entre a borda do quadro e a etiqueta, cujo conteúdo

55 Cf. p. 41.

56 Deleuze (2006, p. 89).

57 Deleuze (2006, p. 84).

58 Foucault (2006, p. 261).

59 Cf. Rabello & Bethônico (2005).

60 Pois, como diferencia Foster (1996, p. 140), os sucedâneos da geração de Kossuth, “cada um deles trata o espaço público, a representação social ou a linguagem artística na qual ele ou ela intervém tanto como alvo quanto como uma arma.”

integral torna-se o título dado por Lawler. A obra *16* (il. 50) é uma exceção reveladora: a artista deixa de centralizar o interstício entre o quadro *Do it yourself* de Andy Warhol e sua etiqueta, para ressaltar a possibilidade de leitura desde o “16” no canto superior esquerdo, seguindo da esquerda para a direita, de cima para baixo, até o “9” central, que marca ele mesmo, ainda dentro do quadro, um espaço a ser preenchido.

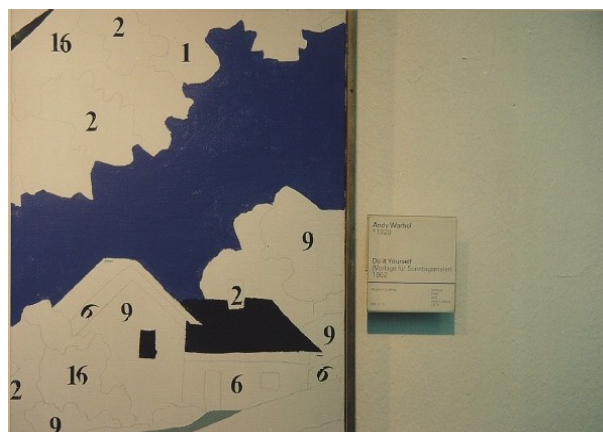


Ilustração 50: Louise Lawler, *16*, 1985. Cibachrome, ed. 3/5, 68,6×100,6 cm. Fonte: Kunstmuseum Basel (2009).

Não importando quais eram as intenções de Warhol – se discutia o conceito de originalidade, se anunciava o fato de que todos podem ser artistas ou se desvalorizava e dessacralizava as estratégias pictóricas modernistas –, o que a fotografia de Lawler mostra com clareza é como todos os espaços dessa pintura, pintados ou não, numerados ou não, legíveis ou não, são preenchidos por um discurso que emana desse milimétrico espaço que começa logo depois da moldura. Discurso esse que não cala Warhol, mas nos impede ouvi-lo com clareza. É como se nos dissesse: “Esse quadro que critica a originalidade é um original onde o famoso artista Andy Warhol diz que todos são artistas; é um dos últimos quadros que ele pintou para criticar a pintura...”

Essa voz é tão envolvente a ponto de constranger a própria crítica institucional:

Final e familiarmente, essa prática corre o risco de reduzir na galeria/ou no museu um ato de subversão a uma forma de exposição, fazendo com que a obra seja menos um ataque à separação entre a prática cultural e a prática social do que um outro exemplo dela e fazendo do artista menos um delineador desconstrutivo da instituição do que seu *expert*.

[...] Legatários da arte conceitual como Louise Lawler e Allan McCollum trabalham mais para tornar literais as regras da arte do que para aboli-las. (FOSTER, 1996, p. 144).

Não há espaço vazio nem na galeria, nem no catálogo, e muito menos (o lugar comum vai bem:) nas entrelinhas dos textos lidos nesses espaços, não importando seu autor e seu conteúdo. É necessário, então, atribuir e proferir o nome, vencer o recalque e enfatizar a “pre-disposição *espaço-temporal* da obra de arte por meio de sua moldura institucional”⁶¹; doutra forma, caímos no abismo que se forma entre a moldura e o quadro.

*

Usando a gravura como mote, chegamos à discussão sobre as razões do catálogo. Há um enorme lapso em nossa análise: catálogos gravados, um do século XVII, outro do século XIX, não parecem bons exemplos de onde derivar uma sobrevivência no século XXI, quando todos os catálogos são ilustrados com magníficas fotografias coloridas. Viemos utilizando *A fotografia do museu* e a ameaça de gravá-la como recurso para evitar o discurso histórico, postulando uma série de relações que, apesar de anacrônicas, mostram algo de nosso tempo presente. É forçoso indicar, entretanto, que há nessas relações uma certa verdade histórica.

Entre o primeiro catálogo ilustrado brasileiro e o catálogo da exposição de inauguração do Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Do figurativismo ao abstracionismo*⁶² – o mais antigo da coleção da Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG –, em algum momento entre 1884 e 1949, os raros catálogos gravados desapareceram. Tributamos esse desaparecimento da gravura – em toda a imprensa – aos desenvolvimentos técnicos que facilitaram e baratearam a impressão de reproduções fotográficas, o que logo definiu um novo gosto⁶³. O catálogo do MAM, por exemplo, possui 30 reproduções fotográficas em preto e branco de boa qualidade, para um universo de 95 obras expostas – o que é significativo, mas raro. Na coleção da EBA-UFMG, até a década de 80, não há exemplar com boa proporção entre obras expostas e reproduções. Um dos catálogos da década de 70 com maior número de ilustrações, o *Catálo-*

61 Foster (1996, p. 141).

62 Museu de Arte Moderna (1949).

63 Bastando citar a revista *O Cruzeiro* que na primeira edição, de novembro de 1928, proclama “[...] ser o documento registrador, o vasto anúncio ilustrado, o film de cada sete dias de um povo, eis o programma de Cruzeiro”, exibindo, ainda em dezembro daquele ano, uma fotografia na capa de sua quinta edição. Cf. Memória Viva (1998).

go geral das obras do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo⁶⁴, por exemplo, possui 35 reproduções coloridas e 155 em preto e branco: algo fabuloso, mas insignificante em relação às 2401 obras listadas.

Os catálogos mais corriqueiros, de pequenas e médias exposições, são os que mais sofrem com a baixa proporção de ilustrações, sendo mesmo muito comum sua completa ausência. Um exemplo é o catálogo do 3º Salão Nacional de Arte Universitária⁶⁵ – descartado da Biblioteca da EBA-UFGM, provavelmente por não cumprir os requisitos de um “catálogo de exposição” para os bibliotecários. O salão distribuiu vários prêmios, incluindo uma anacrônica bolsa de estudos na Itália; do que podemos deduzir certa fartura orçamentária. Ainda assim, o catálogo possui apenas uma apresentação do reitor da UFGM, exaltando a extensão universitária, e as listas nominais de patrocínio, júri, sala especial, premiações e delegações. Não há qualquer informação sobre as obras, nem qualquer ilustração além da capa, que provavelmente nem foi exposta. Trata-se de uma peça de pequena tiragem típica dessa época, impressa em *off-set*, com títulos transferidos de *letraset* e texto diagramado em máquina de escrever elétrica, de fonte intercambiável, mas ainda de espaçamento fixo. O cálculo de custo-benefício parece óbvio, mas não é possível acreditar em critérios puramente monetários: isso nos levaria ou a exagerar a carência, ou a temerariamente acusar os organizadores desse salão de avareza ou descompromisso. Muito provavelmente eles se perguntaram se tal projeto gráfico cumpria os requisitos de um catálogo desse tipo de exposição, nessa época. E tudo leva a crer que sim, dado o número de exemplares semelhantes.

Portanto, na longa duração, até meados da década de 1970 pelo menos, a ilustração é acessória, incluída como uma espécie de encarte (“pranchas”) ou mesmo sendo descartada parcial ou completamente. O único *leitmotif* contínuo no catálogo é a palavra escrita: apresentações de políticos ou proprietários, introduções de diretores ou curadores, justificativas críticas e principalmente listas de – nessa ordem – autoridades, patrocinadores, artistas e obras.

64 Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (1973).

65 Universidade Federal de Minas Gerais (1970).

Entre 1970-1980, os catálogos sem imagens tornam-se cada vez mais raros, e as ilustrações gradativamente ganham lugar entre o texto. Observamos, também, nos catálogos mais corriqueiros, a tendência de se transferir todas as listas para o fundo do encadernado, que passa a ser prefaciado com monografias relativamente longas. Um catalizador provável desse fenômeno foi a introdução não tão tardia da linha de máquinas de escrever IBM Composer®⁶⁶, facilitando imensamente o trabalho de diagramação de textos longos. Um exemplo é o catálogo da exposição *Retrospectiva de Mário Silésio, pintura e desenho, 1947/1977*⁶⁷. Márcio Sampaio⁶⁸ é responsável pelo leiaute bem cuidado, em duas colunas, e é também autor de três páginas (letra 8 pt) sobre o artista e sua “mineiridade autêntica”. A folha de rosto é uma fotografia de Silésio entre seus quadros; virando a página, lemos sua biografia (1 p.), seguida por um desenho aparentemente ampliado; prosseguem então dois textos (4 p.) intercalados por uma imagem; e três reproduções ao final (totalizando 12 p.). Não há lista de autoridades, apenas menção ao Governo do Estado em colofão. Em termos de estrutura, esse catálogo se parece muito com os atuais, com exceção do volume de texto que hoje é geralmente reduzido a uma página apenas. A técnica facilitou a criação de um espaço autoral importante, aproveitado por necessidade – talvez substituindo o espaço jornalístico nesse período de relativa acomodação da crítica de arte frente ao Regime Militar.

Um outro aspecto, relevante até a década de 1990, é a coexistência de reproduções em preto e branco com coloridas. O custo da página colorida era ao menos três vezes superior, podendo ser ainda maior caso fosse necessário utilizar papel diferenciado. Por isso, notamos nesses catálogos uma série de negociações: nas exposições coletivas, após intenso debate, pois sempre há alguma hierarquia entre artistas, acerta-se um número igual de páginas coloridas para cada expositor, exceto para aquele já consagrado pela crítica e merecedor de mais cor; nas individuais, alguém deve escolher uma ou duas obras mais significativas, já comenta-

66 Cf. IBM Composer ([2004?]).

67 Palácio das Artes (1977).

68 Atual coordenador do Centro de Referência das Artes Plásticas em Minas Gerais (<http://www.crap-mg.art.br>) e um dos idealizadores da exposição *Entre salões 1969>>2000* onde vários catálogos foram expostos e que será analisada adiante. Cf. p. 181, passim.

das no jornal, talvez; e nas exposições históricas, reproduzir-se-á em cores as obras mais importantes, necessariamente citadas no texto do catálogo.



Ilustração 51: Reduzidos a escala de cinzas.

À esquerda, Matisse, *L'atelier rouge*, 1911, óleo sobre tela, 181×219,1 cm. Coleção MoMA, NY. Fonte: Museum of Modern Art (2009). À direita, Klein, *IKB 79*, 1959, tela pintada montada em madeira, 139,7×119,7×0,32 cm. Coleção Tate, London. Fonte: Tate Gallery (2009).

Quando a pintura começou a ser divulgada em reproduções coloridas, alguns defenderam – segundo eles, citando Picasso – que a reprodução em preto e branco servia melhor à apreciação pois mantinha os “valores”. Se Picasso realmente disse algo parecido, devia referir-se à oposição entre *valores* (preto, gradações de cinza e branco) e cores, o que é na verdade uma simples tautologia, já que a fotografia em preto e branco só tem *valores*; tautologia talvez adequada ao pintor de *Guernica*, que desde o cubismo já havia reduzido sua paleta a quase-*valores*. Algumas das primeiras reproduções coloridas são verdadeiramente sofríveis para nosso olho acostumado a cores Vivera®⁶⁹, mas como preteri-las no estudo, por exemplo, de *L'atelier rouge* de Matisse ou de *IKB 79* de Klein? Em arte, é difícil criar absurdo maior que a ilustração 51. Se há alguma justificativa para Picasso, obviamente não há para aqueles que repetiam sua suposta afirmativa, ainda mais se compreendiam “valores” na mesma acepção que viemos usando para “valores do original”. Quanto a isso, sempre houve reclamações. Nossa melhor resposta deverá ser: “Então vamos gravar *IKB 79* também!”

69 “Cores vivas que duram” diz o anúncio. Cf. HP (2009).

É interessante notar como os protestos contra a reprodução fotográfica são mais comuns em relação a obras que não têm hoje qualquer valor senão o da vulgaridade. O que é *Mona Lisa* senão nosso hábito de vê-la em postais? É um contra senso “esquecer o que sabemos, ou julgamos saber, sobre o quadro, e examiná-lo como se fôssemos os primeiros a nela fixar os olhos”, para nos deleitarmos com a “medida surpreendente em que a mulher parece viva”⁷⁰. Essa postura típica do *connaisseur* soa ridícula pois sabemos que *L.H.O.O.Q.*⁷¹. Realmente importa, hoje, em relação ao teto de Michelangelo na Capela Sistina, se “a impressão gerada pelo conjunto, quando se entra na capela, é muito diferente da soma de todas as fotografias que possam ser vistas”⁷², quando *Adão* se torna garoto propaganda do maior anacronismo intelectual e educacional dos últimos 600 anos, o Criacionismo? Por que, afinal, as lamentações sobre a degradação pela reprodução se encerram quando os livros de história da arte ultrapassam o neoclássico?

*

O fim dessa historieta coincide com o fim do fotolito, com o fim dos processos antigos de preparação fotográfica da *plataforma* de impressão. Com os processos digitais cessam as reclamações; e esse é o maior paradoxo da reprodutibilidade contemporânea: a reprodução consegue manter todos os “valores do original” justamente quando perde qualquer contato com a originalidade.

70 Gombrich (1999, p. 300).

71 “*Elle a chaud au cul*”. Duchamp, ready-made de 1919.

72 Gombrich (1999, p. 308).

A aura e fac-símile

Retomando o tema da dupla substituição / duplo registro, o fim de uma originalidade fundamental nos faz intuir a possibilidade de um museu totalmente substituído, ausente.

Vimos falando em vários sentidos de “perda”, que acabam se fundindo: aquela a ser reintegrada, a que se relaciona com não ver porque opaco, e a gerada por vários tipos de vazio. “Perder”, privar-se de algo, deixar escapar, permitir uma ausência é, em si, um motor da aura:

Próximo e distante ao mesmo tempo, mas distante em sua proximidade mesma: o objeto aurático supõe assim uma forma de varredura ou de ir e vir incessante, uma forma de heurística na qual as distâncias – as distâncias contraditórias – se experimentariam umas às outras, dialeticamente. O próprio objeto tornando-se, nessa operação, o índice de uma perda que ele sustenta, que ele opera visualmente: apresentando-se, aproximando-se, mas produzindo essa aproximação com o momento experimentado “único” (*einmalig*) e totalmente “estranho” (*sonderbar*) de um soberano distanciamento, de uma soberana estranheza ou de uma extravagância. Uma obra da ausência que vai e vem, sob nossos olhos e fora de nossa visão, uma obra *anadiômena* da ausência. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 147).

Com tal proposição dialética – uma obra que vemos surgir nas vagas da ausência –, Didi-Huberman procura entender o espaço criado pela aura como uma distância já desdobrada, talvez a única forma de compreender a contraposição benjaminiana entre rastro (traço, índice, *index*) e aura:

Rastro e aura. O rastro é a aparição de uma proximidade, por mais longínquo esteja aquilo que o deixou. A aura é a aparição de algo longínquo, por mais próximo esteja aquilo que a evoca. No rastro, apoderamo-nos da coisa; na aura, ela se apodera de nós (BENJAMIN, 2007, p. 490, [M 16a, 4]).

Por um motivo que sempre nos escapará, nessa conhecida anotação, Benjamin contradita traço e aura com uma simples inversão de enunciados: longínquo mas próximo; próximo mas longínquo. Então, se nos fiarmos em Didi-Huberman (e na anotação), tal como na aura, também o espaço criado pelo traço é dialético; isto é, o traço também é próximo e distante ao mesmo tempo. Podemos dizer até que esse espaço é o mesmo: a memória. No caso da aura, nos vemos frente a um “poder da memória”⁷³ ou sob o jugo da “memória involuntária”, como

73 Didi-Huberman (1998, p. 149).

diz Benjamin, a partir de Baudelaire⁷⁴, contraditando-a ao *spleen*, a melancolia extrema que aguça nossa percepção das *horas*:

A *durée* de que a morte foi suprimida tem a má infinitude de um arabesco. Exclui a possibilidade de acolher a tradição. É o protótipo de uma “vivência” que se pavoneia nas vestes da experiência. Ao contrário, o *spleen* põe à mostra a “vivência” na sua timidez. Com admiração o melancólico vê a terra voltar ao puro estado de natureza. Nenhum sopro de pré-história a circunda. Nenhuma aura. (BENJAMIN, 1980, p. 51, grifos do autor).

O espaço do traço seria este da duração onde há a morte? Benjamin completa:

Definindo-se as representações radicais na *mémoire involontaire* tendentes a reunir-se em torno de um objeto sensível, como a *aura* desse objeto, a aura ao redor de um objeto sensível corresponde exatamente à experiência que se deposita como exercício num objeto de uso. Os processos baseados na câmara fotográfica e nos aparelhos análogos que se lhe seguiram ampliam o âmbito da *mémoire volontaire*; enquanto permitem fixar com o aparelho, a qualquer momento, um fato sonora e visualmente. E dessa maneira se tornam conquistas fundamentais de uma sociedade na qual o exercício definha. (BENJAMIN, 1980, p. 51, grifos do autor).

Uma reação normal do ser humano é devolver o olhar àquele que o olha. A aura causa uma inversão estranha desse fato tão humano: sentir-se olhado por um objeto inanimado quando olhamos para ele. Isto é, ao olhar para um objeto aurático, algo em nós faz com que nos sintamos vistos pelo objeto⁷⁵.

Mas esse olhar de retribuição é substituído nas grandes cidades por um olhar preocupado, é o “olhar da prostituta” que caça os clientes, mas evita a polícia, ou o nosso olhar nos ônibus coletivos, vendo os outros por horas sem emitir grunhido e, finalmente, sem vê-los mais. É vedado ao nosso olhar o “abandono sonhador e distante”; ao que Benjamin pergunta, sobre Baudelaire, “Querirá ver destruído o encanto da distância como ocorre ao espectador que se aproxima demais de um cenário?”, que por sua vez *responde* com um verso “*Le plaisir vaporeux fuira vers l'horizon / Ainsi qu'une sylphide au fond de la coulisse.*”⁷⁶

O processo de dupla substituição / duplo registro implica na aceitação desse prazer vaporoso que é dado pela dissolução da aura, mas também na formação de novas auras. Aura e rastro não podem mais ser contraditoriamente exclusivos, passam a instâncias dialéticas de

74 Cf. 27, *passim*.

75 É forçoso dizer: de maneira muito semelhante ao que ocorre no panóptico. Cf. 51, *passim*.

76 Benjamin (1980, p. 55). Tradução: “Vaporoso, o Prazer fugirá no horizonte / Como um sílfide por trás dos bastidores” (BAUDELAIRE, 1995, p. 168).

um mesmo espaço, a memória, que não se divide mais tão claramente entre involuntária e voluntária. Passamos a formar ambas a partir de um mesmo lugar-limite e, com isso, a dúvida de Baudelaire sobre o que era mais verdadeiro no *Salon de 1859*, se os dioramas ou as pinturas, dissolve-se na impossibilidade de estabelecer diferenças. Em outras palavras, a indistinção entre obra e reprodução radicaliza a indistinção espacial pela máxima proximidade com a máxima distância, concomitantemente (ou alternadamente?), em prol de uma duração que inclui e exclui a morte, e que, assim, inconstante, *diz* muito mais ao nosso “olhar de prostituta”: vemos as obras de arte como possíveis clientes e também como policiais; construímos o palco do espetáculo, só para olhar o pano de fundo em seguida.

Esse olhar não é mais o olhar do ônibus coletivo. Se ainda é o olhar de Bergson – isto é, o olhar pela memória – trata-se da memória de um museu que se dissolve em arquivo hiperamnésico e hiperamnésico; bem como, é o olhar histórico pela vasta agressão das imagens disponíveis, e o virar nervosamente o pescoço no panóptico. A tecnologia digital, claro, é o catalizador deste modo de ver inseguro, nervoso, que dissolve e reconstitui a aura a todo momento, em surto esquizofrênico.

É necessário compartilhar uma inquietação: o uso em demasia gastou um pouco a riqueza dos apontamentos de Benjamin. Aura junto com reprodutibilidade técnica, mais que conceitos-fetice, já soam jargão e concordância universal. Na literatura teórica mais recente, só a contraposição de Rancière, em um pé de página, parece realmente incômoda. Ele chamou atenção para um possível paralogismo entre “o esquema historicista da 'secularização do sagrado' e o esquema econômico da transformação do valor de uso em valor de troca”⁷⁷, o que implica numa forte crítica à conexão imediata entre técnica e desintegração da aura.

Essa crítica deve ser levada em consideração; principalmente se examinamos a perda ou a opacidade no isso-foi obra de arte. A emergência da fotografia digital (ou digitalização como no caso afresco de Mantegna em Pádua) não é somente um aperfeiçoamento, mas uma mudança de paradigma. Uma observação mais atenta da evolução da tecnologia digital de-

77 Rancière (2005, p.29).

monstra que a representação binária, mesmo sendo uma forma de representar que perde por princípio⁷⁸, importa menos que a limitação imposta pelo programa usado para criar essa representação. Há mais restrição que perda. Apesar do aumento exponencial das capacidades de armazenagem e processamento, recriando diariamente novos padrões ditos de “alta fidelidade”, nenhuma tecnologia parece sobrepujar a impressão de “passo-a-passo”, de algoritmo, na fotografia digital, bem como, no cinema – sobretudo o de animação – e na música digitais.

Um caso paralelo, mas muito diverso do afresco de Mantegna, é a *devolução* fac-similar do painel *Bodas de Canaã* de Paolo Veronese – pilhado pelas tropas napoleônicas e que se encontra hoje no Museu do Louvre – ao Refeitório Palladiano do mosteiro beneditino da ilha veneziana de San Giorgio Maggiore. Em 2006, a Factum Arte, que se apresenta como “oficina independente sediada em Madri e que trabalha com artistas contemporâneos e com a produção de fac-símiles que podem ser utilizados com propósitos de conservação”⁷⁹, recebeu da Fundação Giorgio Cini a incumbência de criar uma cópia fiel em escala 1:1 da obra, com requintes impressionantes como relevo e até mesmo danos causados no ato de pilhagem, e de instalá-la no lugar de origem, seguindo como referência uma gravura de época. O empreendimento foi saudado como “milagre da reprodução”, “reviravolta na arte” etc.

Algo parece estranho, entretanto, quando vemos a intervenção *The Wedding at Cana: a vision by Peter Greenaway* sobre o fac-símile, na 53ª Bienal de Veneza (il. 52). Trata-se da terceira intervenção do artista sobre fac-símiles na série *Nine Classical Paintings Revisited*, sendo as duas primeiras *Nightwatch in the Amsterdam Rijksmuseum* (2006) e *Da Vinci's Last Supper in Milan* (2008). A intenção dessa série não parece ser criticar os empreendimentos da Factum Arte, demonstrando as limitações dessas tentativas (anti-museológicas?) de reinserir as obras em seus contextos arquiteturais originais. E não há nas declarações de Greenaway qualquer menção direta ao problema da aura⁸⁰, algo que, sem dúvida, mereceria mais destaque. Não importando a intencionalidade, o que a intervenção nos permite ver é

78 Qualquer representação digital implica em *sampling*, que poderia ser traduzido por amostragem, isto é, a redução de um sinal contínuo em discreto. Cf. *Sampling...* (2009).

79 Factum Arte (2009, trad. nossa).

80 Cf. Peter Greenaway... (2009).



Ilustração 52: Peter Greenaway, *The Wedding at Cana: a vision by Peter Greenaway*, 2009.
Fonte: Smith (2009).

uma sobreposição diversa da que ocorre no afresco de Mantegna: tudo se passa como se não houvesse mais qualquer ruína, como se estivéssemos, graças a uma rematerialização digital, em presença da obra original. Mas algo sabota essa presença.

A questão é que muito ou quase tudo o que se escreveu sobre fotografia liga-se de alguma forma a uma relação energética mediada por um índice que exclui ou abafa o caráter icônico da imagem. Barthes chega a atribuir aos químicos sua invenção e logo depois afirma que:

De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm me atingir, a mim, que estou aqui; pouco importa a duração da transmissão; a foto do ser desaparecido vem me tocar como os raios retardados de uma estrela. Uma espécie de vínculo umbilical liga a meu olhar o corpo da coisa fotografada. (BARTHES, 1984, p. 121).

Esse mágico estar-junto com o isso-foi não deveria cessar na fotografia digital? Sem a relação entre objeto e sensibilização da chapa – que torna portátil (próximo) e temporal (passado) sua presença, delimitando assim o tema da decadência da aura – não deveriam se esta-

belecer novas relações entre memória e imagem fotográfica? Em suma, tal mudança radical na técnica não deveria impactar mortalmente a forma de se pensar a fotografia?

Couchot, por exemplo, discute a questão em termos de passagem da representação à simulação do real:

Enquanto para cada ponto da imagem ótica corresponde um ponto do objeto real, nenhum ponto de *qualquer objeto real preexistente* corresponde ao *pixel*. O *pixel* é a expressão visual, materializada na tela, de um cálculo efetuado pelo computador, conforme as instruções de um programa. Se alguma coisa preexiste ao pixel e à imagem é o programa, isto é, linguagem e números, e não mais o real. Eis porque a imagem numérica não representa mais o mundo real, ela o *simula*. Ela reconstrói, fragmento por fragmento, propondo dele uma visualização numérica que não mantém mais nenhuma relação direta com o real, nem física, nem energética. (COUCHOT, 2001, p. 42.)

O que sabota a presença das *Bodas no Refeitório Palladiano* é o fenômeno da aparência que se revela essência: isto é, diversamente da fotografia do afresco de Mantegna, a pintura parece estar ali e, por isso, sabemos que não está. Entretanto, aceitamos a simulação, a materialização programada, e com isso nos submetemos a uma presença distante; em outras palavras, aceitamos uma aura, mas uma *aura simulada*.

Mas nada disso seria perceptível sem a intervenção de Greenaway, pois a reprodução digital como simulação não é uma noção partilhada. No dia a dia, não há diferença concreta na forma de perceber a fotografia digital em relação à analógica. E se a foto digital não muda profundamente as implicações da fotografia, então devemos todos nos inquietar sim com a vinculação imediata entre tecnologia e decadência da aura. A reprodutibilidade fez uma aura específica (a do sagrado) desaparecer, mas seu desenvolvimento posterior acaba articulando novas auras – que sentimos sagradas, apesar de verdadeiramente seculares –, e novos valores – que sentimos de uso, mas que são de troca.

No projeto *A última foto*, Rosângela Rennó propõe a 43 fotógrafos que tirem a derradeira fotografia de câmeras mecânicas colecionadas ao longo de 15 anos, procurando com isso discutir a morte anunciada da fotografia analógica. No catálogo / documentação desse “adeus à fotografia”, vemos 43 imagens explicitamente reauratizadas pela composição da página onde cada fotografia aparece junto com o *ícone* e as informações técnicas da câmera que

a gerou e que foi lacrada (il. 53). É interessante notar como várias *últimas fotos* buscam refazer o efeito, descrito por Benjamin, típico do século XIX, da “aura” ocasionada pelos longos períodos de pose⁸¹; como se coubesse ao operador – nesse “canto do cisne” –, cumprir, paradoxalmente, o último desígnio do mecanismo: fazê-lo, finalmente, retribuir nosso olhar. O modelo escolhido por Rennó, o Cristo Redentor, obviamente contribuiu para a montagem – consciente ou não – desse clichê; que, nesse caso específico, parece demonstrar justamen-

te uma desconexão indicial já na fotografia analógica: se há alguma ligação umbilical nessas fotografias, não é com o referente, com o Cristo, mas com a máquina. Levantamos os olhos para o mecanismo, é ele que nos olha⁸², não Deus.

Nesse sentido, a pergunta essencial de Rennó – “Estariamos realmente vivendo a extinção da imagem icônico-indicial, da maneira como a conhecemos nos últimos 160 anos?”⁸³ – já está respondida nas próprias *últimas fotos*: a proposta de Barthes não tem mais força de paradigma; se ainda insistimos nela, trata-se de um acordo tácito, talvez um fingimento nosso; e seu desconhecimento pelos mais jovens, talvez possa ser alienação, mas é melhor traduzida como uma indiferença potencialmente reveladora, como atesta uma das respostas:

Peter Geimer: Na minha experiência como professor, os estudantes de hoje não entendem nossa preocupação com imagens analógicas e digitais. Para

81 Benjamin (1980, p. 52): “O que na daguerreotipia devia ser tido como desumano, diria mesmo mortal, era o olhar dirigido (além do mais longamente) ao aparelho, enquanto este acolhe a imagem do homem sem retribuir-lhe um olhar.”

82 Benjamin (1980, p. 53): “Quem é olhado ou e julga olhado levanta os olhos. Perceber a aura de uma coisa significa dotá-la de capacidade de olhar.”

83 Rennó & Cypriano (2006, p. 63).



Fotografia em papel de prata/gelatina (45x65cm) sobre Fuji Neopan Acros até 100

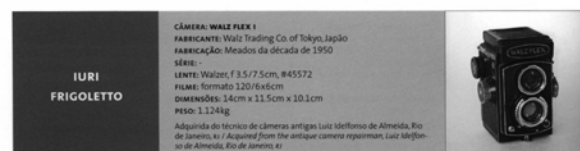


Ilustração 53: Rennó & Cypriano (2006, p. 38). Mostrando a última foto, por Iuri Frigoletto, da câmera Walz Flex I.

eles, essa diferença parece irrelevante, pois eles cresceram com a tecnologia digital. Talvez, toda a ideia de “traços” fotográficos e automáticos não faça sentido para eles. Não tenho ideia sobre que consequências isso terá. Mas me pergunto se eles olham para as imagens do passado sem ter nenhuma ideia de referencialidade. (RENNÓ & CYPRIANO, 2006, p. 72).

O que essa indiferença parece revelar é justamente a dissolução – pelo esgotamento – do paradoxo, analisado por Barthes em relação à fotografia jornalística e que parece servir bem à nossa análise da fotografia que duplica a obra de arte, entre imagem denotada e conotada:

O paradoxo fotográfico consistiria, então, na coexistência de duas mensagens: uma sem código (seria o análogo fotográfico) e a outra codificada (o que seria a “arte” ou o tratamento, ou a “escritura”, ou a retórica da fotografia); estruturalmente, o paradoxo não é, sem dúvida, a conjunção de uma mensagem conotada: aí está o estatuto provavelmente fatal de todas as comunicações de massa; é que a mensagem conotada (ou codificada) desenvolve-se, aqui, a partir de uma mensagem *sem código*. Esse paradoxo estrutural coincide com um paradoxo ético [...] (BARTHES, 1990, p. 14).

Depois do fim do fofolito, qualquer imagem impressa é codificada por definição: cada elo da cadeia produtiva da impressão é uma etapa de codificação. Basta escanear e imprimir, nada mais: 1) a imagem captada por um aparelho fotossensível causa pulsos elétricos que são convertidos por um programa em código binário (*raw*), esses dados brutos são então manipulados por outro programa que o faz caber em um formato específico (um padrão qualquer de arquivo de imagem: JPEG®, TIFF®, PNG etc.); 2) aquele formato é interpretado e decodificado para uma linguagem de impressora (Postscript®, EPS® etc.) que comandará os movimentos e a dosagem de tinta da cabeça de impressão.

O fim do fofolito significa o fim de qualquer *contato* (físico ou químico) entre original e cópia. Mesmo uma fotografia analógica torna-se automaticamente codificada no processo contemporâneo de impressão, e se ainda havia nela alguma continuidade, ela se perde – ao menos como definição. Nossa historietta da gravura finalmente termina: diferentemente do que ocorria na época analisada por Barthes, os procedimentos de conotação passam a fazer parte da estrutura fotográfica antes mesmo de começar a cadeia produtiva onde faremos nossa escolha, nosso processamento técnico, nosso enquadramento, nossa diagramação: tudo isso já ocorreu à nossa revelia, automaticamente como parte do processo de captura ou de

impressão. Estruturalmente, portanto, tanto “truncagem, pose, objetos”, que modificavam o próprio real, bem como “fotogenia, esteticismo, sintaxe”, que agregavam novas *matérias* a ele⁸⁴, passam a fazer parte do procedimento fotográfico em seu momento incondicional, enquanto mantêm-se ainda externos a ele num segundo momento condicional.

Mas não é a tecnologia quem opera a verdadeira dissolução do paradoxo. Ele ocorre, como dissemos, por esgotamento. Os procedimentos de conotação, segundo Barthes, “se beneficiam do prestígio da denotação: a fotografia permite ao fotógrafo evitar a preparação que ele impõe à cena que vai reproduzir”⁸⁵. Hoje entretanto, esse prestígio não existe mais: o corpo nu na revista masculina não é um corpo, nem tem qualquer ligação com um corpo; todo mundo sabe disso, ainda assim todo mundo aprecia. Isso não quer dizer que de repente todas as imagens se tornaram falsas: elas sempre foram culturalizadas. A grande diferença dos jovens, ou seja sua indiferença, é saber, sem necessidade de aporias, que

[...] a leitura da fotografia é, pois, sempre histórica; depende sempre do “saber” do leitor, tal como se fosse uma verdadeira língua, inteligível apenas para aqueles que aprenderam seus signos. (BARTHES, 1990, p. 22).

Se sua cultura os faz cultuar uma imagem, se lhes impõe ver tal imagem sob uma aura, a aura simulada, já sabem subliminarmente que essa aura – ela sim e não a imagem – é falsa, conseguindo assim usar como bem lhes convêm o grau mínimo de verdade que a imagem possui sob tantas camadas. A originalidade não é para eles – e não deveria ser para ninguém – um valor necessário para apreciação de uma obra de arte.

*

Com certo esforço de nossa parte, também podemos usar o grau mínimo de verdade das imagens contemporâneas. No caso do Projeto Mantegna, há óbvia intenção de restabelecer uma aura perdida, mas graças à fotografia dos Alinari, percebemos claramente o caráter substitutivo dessa aura. Justamente por isso as imagens do afresco de Mantegna restaurado (il. 54) provocam abjeção: é a impropriedade de colar original sobre cópia, colar isso-é (destruído) sobre isso-foi (intacto). Não há possibilidade de auto-engano, ocorre uma remateriali-

84 Cf. Barthes (1990, p. 15).

85 Barthes (1990, p. 16).

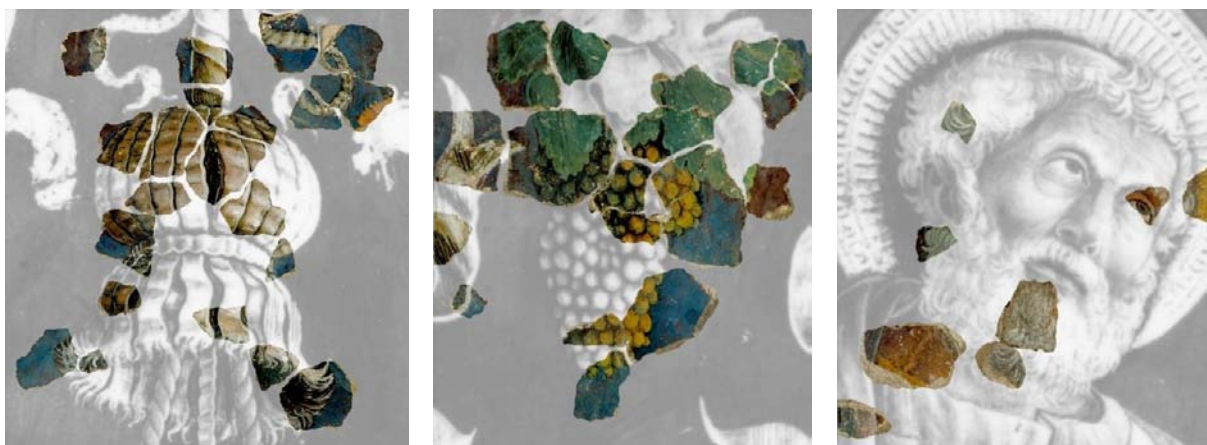


Ilustração 54: Mantegna, São Pedro (detalhes, após restauração).
 Fonte: Fonte: Toniolo (2006).

zação – mas não é a do holograma tangível ou a do tele-transporte da ficção científica – e a aura que recriamos não passa de um eco da tentativa de escapar à dupla substituição / duplo registro.

Como na máxima sobre a história, a aura só se repete como farsa, pois cada aura é uma nova aura. O museu, entretanto, insiste no falseamento dessa farsa, o que acaba nos impondo um dever: cultivar a dissolução da aura. Assim, a aura insubmissa ao poder⁸⁶ efetiva-se para nós, hoje, como uma *aura da anti-aura*.

Convencionou-se ser a dissolução da aura pela reprodução uma espécie de perda, algo negativo. Nossa decisão é que seja, ao invés, puro ganho – ou ao menos indistinção. Não há contradição, como aponta Didi-Huberman, no fato de o modernismo militante de Benjamin ser “substituído por uma espécie de *melancolia crítica* que vê o declínio da aura sob o ângulo de uma perda, de uma negatividade esquecedora na qual desaparece a beleza”⁸⁷. A aura é uma instância dialética, mas isso não significa ausência de partido. E a justificativa para nosso partido aqui está no ensaio de Benjamin sobre a história da fotografia:

Cada um de nós pode observar que uma imagem, uma escultura e principalmente um edifício são mais facilmente visíveis na fotografia que na realidade. A tentação é grande de atribuir a responsabilidade por esse fenômeno à decadência do gosto artístico ou ao fracasso dos nossos contemporâneos. Porém somos forçados a reconhecer que a concepção das grandes obras se modificou simultaneamente com o aperfeiçoamento das técnicas de reprodução. Não podemos agora vê-las como criações individuais; elas se transformaram em criações coletivas tão possantes que precisamos diminuí-las para que

86 Conceito proposto por Edson da Silva (2004). Cf. p. 84.

87 Didi-Huberman (1998, p. 154).

nos apoderemos delas. Em última instância, os métodos de reprodução mecânica constituem uma técnica de miniaturização e ajudam o homem a assegurar sobre as obras um grau de domínio sem o qual elas não mais poderiam ser utilizadas. (BENJAMIN, 1993, p. 104).

A fotografia do museu que só mostra um vazio a ser preenchido pelo catálogo e todas as comparações que derivamos dela nos indicam a *tecnologia* a ser usada para a criação de nossa aura da anti-aura: explicitar o catálogo como uma miniaturização abrangente do museu, objetivo primeiro do processo de registro, em consonância com a metáfora de McCollum – forma de introduzir na história – e, já que não existe mais originalidade fundamental, como continente material das obras. O catálogo, portanto, seria capaz de substituir não apenas a exposição, mas o museu como um todo, incluindo seu setor de conservação. Catalogar passa a ser também conservar, só que de maneira puramente intelectual. Em outras palavras, o catálogo transforma-se em um *backup* completo, exceto pela aura.

*

Esse *backup* não tem qualquer relação com a prática típica do século XVI de copiar obras da Antiguidade e que é retomada no século XXI nos fac-símiles da Factum Arte. Ele ultrapassa a miniaturização duchampiana e vai muito além das réplicas do Grande Vidro, muito discutidas nesse contexto. Ele não busca soluções para as contradições entre ruína e restauração, entre história e estética; ele as agudiza. Ele é abjeto como o resultado do Projeto Mantegna, não porque cola cacos em uma fotografia, mas porque os cola com saliva.

*

A constante ameaça de gravar *A fotografia do museu* neste texto do século XXI tem como última função fazer reconhecer na popularização dos clichês fotográficos vendidos a turistas não uma ressentida decadência geral do gosto, mas uma mudança profunda. Trata-se de uma inversão cuja potência libertadora melindra até mesmo aqueles que propugnaram entregar os museus ao povo. Vamos além do que disse Malraux – “a história da arte nos últimos cem anos, desde que escapa aos especialistas, é a história *do que é fotografável*”⁸⁸ – e acres-

88 Malraux (2000, p. 108).

centamos ao *punctum dolens*: a tendência de todas as imagens é fazer parte de um catálogo acessível universalmente.

*

E o texto? A ideia de que “o texto é uma mensagem parasita”⁸⁹ deve assumir um novo grau de radicalidade.

89 Barthes (1990, p. 20).

IV CATÁLOGOS E ARQUIVOS

Outra definição de catálogo

A maior tentação do demônio da definição hoje é seu evitamento. Absolutamente nada no mundo contemporâneo é fácil de definir e talvez a prudência exija que adotemos sempre a máxima da pornografia: não há como definir, mas seu reconhecimento é imediato. De certa forma foi assim que operamos com os catálogos até agora, visando justamente permitir atravessamentos – “perda da sincronia de ritmo de escola de samba” e também “passagem da tinta para o outro lado do papel”¹. É necessário entretanto alcançar uma definição mais estável que sedimente e reúna os diversos vetores que criamos, fazendo-os correr um pouco mais paralelos ao nosso objeto.

É sempre enfadonho começar pela parca informação que nos dá o dicionário, mas a diferença entre os dois principais dicionários brasileiros é um bom motivo para usá-los. Enquanto para o *Houaiss*, trata-se de uma lista relacional e ordenada –

1. lista, rol ou enumeração, ger. por ordem alfabética, de pessoa ou coisa [c. de fábrica] 2. BIBL lista ou fichário em que se relacionam, de maneira ordenada, os livros e documentos diversos de uma biblioteca. (CATÁLOGO in HOUAISS, 2001, p. 650).

– para o *Aurélio*, importa ser “lista descritiva, relação circunstanciada”². O “catálogo” do *Houaiss* remete a outro lugar abruptamente, mas o do *Aurélio* parece conter algo daquele lugar.

Adotando uma postura ingênua, decidiríamos que a segunda definição se aplica melhor aos catálogos de exposição, pois parece óbvio que nossos catálogos contemporâneos nada têm a ver com os fichários de biblioteca. Mas nossa discussão sobre as razões do catálogo³ já adiantou a complexidade dessa decisão, pois direcionou nossa atenção para duas palavras que devem necessariamente figurar em qualquer definição: “índice” e “ordem”, cujas acepções comuns ofuscam conceitos agudos e discussões éticas: “ordem” pode significar também comando e “índice” nos remete à analogia fotográfica que acabamos de dissolver, sem falar no *Index* de livros proibidos da Igreja Católica.

1 Atravessamento in Aulete (2009).

2 Catálogo in Aurélio (1983, p. 254).

3 Cf. *Os “valores do original” e suas razões no catálogo*, p. 107.

Talvez nos seja mais útil um verbete colhido de um trabalho artístico:

Catalogar: 1. Anotar e descrever itens de uma coleção durante a realização de inventário. Geralmente objetiva reforçar o registro de pertencimento e/ou fazer conhecer a guarda permanente ou provisória. O resultado geralmente assume forma de livro indexado. 2. Indexar. 3. Relacionar em forma de catálogo; lista específica de coisas da mesma natureza. 4. Organizar para formar um catálogo. 5. Separar e identificar um grupo de coisas. 6. Listar em ordem. (GLOSSÁRIO in MUSEUMUSEU, 2006, p. 8).

O objetivo do *Glossário*⁴, foi sondar, numa série de rápidas entrevistas, a compreensão mais imediata, espontânea, oralizada, de operações que se realizam no museu. “Guarda” é uma palavra dúbia até para o senso comum, introduzida⁵ nesse verbete com objetivos capciosos: dizer que o catálogo reforça e divulga a guarda, explicita a relação intrínseca entre catálogo e poder.

Essa, então, será a primeira parte de nossa definição: *o catálogo indexa e ordena a guarda*. Daí podemos derivar inúmeras enunciações: “traço ordenado do poder”, “inscrição que manda guardar”, “regra que organiza a sentinela” etc.

*

De modo geral, identificamos catálogos com códices, fazendo-os partilhar de uma cultura mais ampla, a do livro. Em muitos aspectos, catálogos podem ser livros, ou mais precisamente uma das figuras do livro, confinando também “a escrita, o modo de inscrição, de produção e de reprodução, a obra e a operação, o suporte, a economia do mercado ou da estocagem, o direito, a política, etc.”⁶. Mas é necessário estabelecer uma diferença: o que geralmente denominamos “livro” coincide com “obra” e é uma unidade “delimitada por um começo e um fim, uma totalidade, portanto, supostamente concebida e produzida, até mesmo assinada por um autor, um único autor identificável”⁷. Nosso catálogo de exposições *desvia-se* do livro e não pode ser considerado uma obra autônoma. Nesse sentido, excluiremos de nossa definição boa parte dos *catalogues raisonnés*, justamente porque se propõem como totalidade, e

4 Mabe Bethônico e colaboradores. Publicações na exposição *Subversiones Diárias*, MALBA, Buenos Aires, 2005, e 27^a Bienal de São Paulo, 2006.

5 Por mim, quando auxiliei Mabe Bethônico na elaboração desse trabalho.

6 Derrida (2004, p. 20).

7 Derrida (2004, p. 21).

também os catálogos publicados por grandes editoras; pois, mesmo quando “de exposição”, são produzidos e distribuídos de forma muito distinta.

Nosso catálogo é uma daquelas daquelas “criaturas de regiões fronteiriças”⁸ que habitam a biblioteca, quase um álbum de figurinhas. A biblioteconomia, inclusive, o define como “material especial”:

O Catálogo de Exposições de Arte, ou de Artistas Plásticos, é um material considerado especial, enviado, gratuitamente, ao público ligado à Arte e Cultura, instituições artísticas e culturais, autoridades etc., pelas Galerias de Arte ou Instituições afins, noticiando e convidando para a abertura e permanência de determinada mostra de obras de Arte, quer seja individual ou coletiva, abrangendo quaisquer das diversas técnicas utilizadas como: pintura, gravura, escultura, fotografia, tapeçaria etc.

Traz, no seu bojo, inúmeras e atualizadas informações sobre os artistas plásticos que dificilmente seriam encontradas, ao mesmo tempo, em outro tipo de documento [...] (SANTOS, 1992, p. 17).

Essa delimitação um tanto cartesiana tem a qualidade de indicar o quanto as formas de produção, distribuição e a economia do mercado se distinguem das do livro; isso se refletindo na forma diferenciada de estocagem. A necessidade de criar um sistema de indexação diferenciado (descrito por Santos na obra citada) que permita acesso às informações, não disponíveis em outros veículos, que se encontram dispersas no conjunto geral dos catálogos nos dá, então, a segunda parte de nossa definição: *o catálogo nunca é total*.

*

No nosso contexto, o que pesa não é tanto a recognoscibilidade do objeto, mas seu uso esperado, ou o caso de uso, como se diz no jargão da engenharia de software, isto é, o estabelecimento de um requisito a ser cumprido pelo sistema para atender determinada necessidade de um ator⁹. O formato corriqueiro para os catálogos de exposição – geralmente um encadernado de poucas páginas, com algum texto e fotografias de obras – delimita apenas um tipo e não serve para estabelecer qualquer distinção. Poderíamos, inclusive, enumerar toda uma tipologia dos formatos tradicionais – códice, brochura, grosso, fino, que ficam de pé sozinhos, que são moles e caem etc. – sem sequer diferenciá-los dos livros e ainda excluiríamos

8 Benjamin (1994, p. 234).

9 Cf. Caso... (2009).

os catálogos virtuais, na internet ou em CD-ROM. Em relação às mídias, inclusive, não deveríamos excluir nem mesmo a recitação se esta puder cumprir os requisitos que esperamos de um catálogo de exposição, o que é improvável, mas não impossível. Por outro lado, uso e conteúdo estão correlacionados, mas uma tipologia dos conteúdos revela-se insuficiente, principalmente em termos históricos, pois o conteúdo está também muito relacionado às formas que a tecnologia facilita para uma tiragem em geral limitada e de distribuição gratuita.

Dentre as publicações de arte, há dois tipos a que poderíamos chamar catálogos: os de exposição, que foram nosso interesse todo o tempo, e os *catalogues raisonnés*, que abordamos tangencialmente. Ambos são chamados catálogos pois contêm inventários mais ou menos organizados, mas não são documentos parasitas como, por exemplo, catálogos de biblioteca ou mesmo catálogos do acervo de um museu. Mesmo que consultemos neles um endereço, nossa intenção raramente é de buscar o referente, cuja ausência na referida localização, inclusive, não invalida a consulta. Não encontrar um livro na estante da biblioteca invalida boa parte de nossa consulta, a não ser que estejamos apenas realizando um levantamento bibliográfico. Podemos até consultar o catálogo do acervo de um museu sem visar seu referente; mas não encontrar uma obra no acervo implica uma série de procedimentos administrativos, podendo chegar até o inquérito policial.

Vejamos uma descrição de casos de uso, segundo os atores envolvidos:

1. Para o artista/escritor – um registro permanente de sua exposição.
2. Para a galeria – para os arquivos.
3. Para o mecenato – uma forma de álibi e um registro para os arquivos.
4. Publicidade – para informar ao público, à mídia e a outras galerias sobre as atividades ou progresso do artista.
5. Educacional – para informar o público sobre a exposição e fornecer informações do projeto para os estudantes.
6. Para contextualizar um grupo de mostras que ilustrem uma tese curatorial. (BROKER, 2000, trad. nossa.)¹⁰

Essa lista é parte do material publicitário para um curso denominado *Words, Words, Words – Writing Exhibition Catalogues*, e certamente nos convence da importância de se produzir catálogos de exposição. Mas o que é interessante nela é a forma como cada item aponta para o arquivamento.

¹⁰ No item 3, a palavra “*acquittal*” foi traduzida como “álibi”, com alguma má fé.

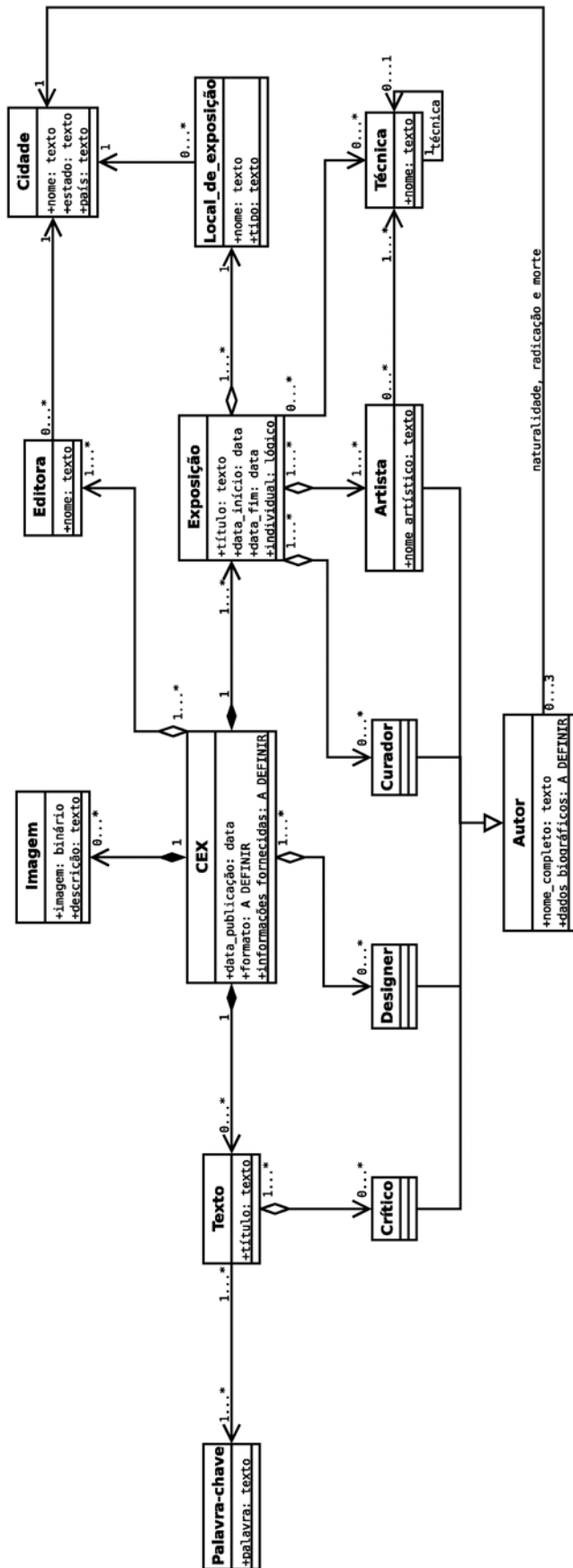


Ilustração 55: Hélio Nunes, CCEX, 2007
Diagrama UML.

Programa CCEX: diagrama UML simplificado das classes candidatas

- Legenda:
- ↳ herança: o objeto à esquerda herda atributos e operações do outro na ponta da seta.
 - direção do fluxo: o objeto na ponta da seta é criado ou atualizado pelo outro à esquerda.
 - ◆ composição: o objeto à esquerda está contido pelo outro que está na ponta da seta e será apagado junto com ele.
 - ◊ agregação: o objeto à esquerda está agregado no outro que está na ponta da seta, mas não é apagado junto com ele.

Imaginando o catálogo como miríade de dados que devem ser desmembrados para alimentar um programa de computador capaz de realizar cada um daqueles requisitos, podemos esboçar um diagrama funcional (il. 55) que é também um *diagrama* na acepção proposta por Foucault, isto é, máquina muda e cega que faz falar e ver¹¹. Seria redundante e cansativo descrever cada linha de contato: são relações de contingência, agregação ou derivação – deduzidas de agenciamentos, mas descoladas de sua realidade palpável. Todas possuem uma direção de fluxo coincidindo – invertida – ao vetor do poder. Mas a questão do diagrama não é saber em que direção aponta o poder, mas para onde não aponta. Nunca sabemos ao certo quem detém o poder, mas sempre sabemos quem não o tem. No diagrama funcional, há objetos que *compõem* outra coisa e há os que *se agregam a* outro: são relações de poder, mas não podemos inferir delas que os objetos hierarquicamente superiores são os que detém o poder. Por outro lado, a ausência de poder simplesmente salta à vista quando nomeamos.

É necessário dizer que não há atores nesse diagrama, todas essas caixas são *classes*, isto é, continentes abstratos: indivíduos, lugares, coisas não têm dimensão espacial. Até mesmo a linha que sai de *Autor*¹², nomeada “naturalidade, radicação e morte”, é um contato sem concretude.

Os atores estão fora do diagrama, olham para ele e, desse ponto, ativam o funcionamento da máquina, que doravante lhes é alheia. Em boa medida os atores também ignoram a máquina; só deduzem seu funcionamento pelas marcas que ela deixa. Essas marcas são concretas, deixadas nas classes que se atualizam – no autor que nasce, vive e morre, por exemplo – junto com o poder, que se atualiza no arquivo.

Eis a terceira parte de nossa definição: *o catálogo é o arquivo desse diagrama que traçamos: visto de dentro, em uma posição abstrata, é o que chamamos arquivo-lugar; visto de fora, segundo uma perspectiva de ator, é o que chamamos arquivo-estrato.*

11 Cf. Deleuze (2006, p. 44), já citado, cf. p. 54.

12 Destacaremos assim as classes do diagrama: inicial maiúscula, itálico.

O catálogo como arquivo-lugar

O catálogo é em si um lugar intermediário, assim como a câmara que ocupa na biblioteca. Na Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG – talvez por coincidência, não importa – estão em uma saleta hermética, acomodados em estantes de correr cujo mecanismo lembra muito um cofre (il. 56). Girar essas alavancas, colocar em movimento as estantes, abrir e fechar, bem como iluminar e obscurecer, essas operações práticas revestem-se de significado, pois o lugar onde as coisas são guardadas nos diz muito sobre elas.



Ilustração 56: Saleta de catálogos da EBA-UFMG.
Foto: Hélio Nunes.

Derrida, sobre a origem do arquivo:

Foi assim, nessa *domiciliação*, nessa obtenção consensual de domicílio, que os arquivos nasceram. A morada, este lugar onde se de-moravam, marca esta passagem institucional do privado ao público, o que não quer sempre dizer do secreto ao não-secreto. [...] Em tal estatuto, os documentos, que não são sempre escritos discursivos, não são guardados e classificados no arquivo senão em virtude de uma *topologia* privilegiada. Habitam este lugar particular, este lugar de escolha onde a lei e a singularidade se cruzam no *privilegio*. No cruzamento do topológico e do nomológico, do lugar e da lei, do suporte e da autoridade, uma cena de domiciliação torna-se, ao mesmo tempo, visível e invisível. (DERRIDA, 2001, p. 13, grifos do autor).

Soará estranho, mas essa noção arquivo-lugar não é muito útil para definir a saleta onde estão os catálogos; é melhor aplicada para indicar um ponto de vista relativo ao diagrama, justamente aquele que teríamos se pudéssemos nos transportar para dentro da máquina abstrata. O arquivo-lugar é obviamente um lugar concreto ou atual, mas só podemos analisá-lo no momento de sua fundação, no instante mesmo em que a inscrição se faz, encarnando

uma das classes abstratas daquele diagrama, habitando idealmente o espaço diagramático das fábricas de catálogo – esse nome pejorativo que viemos usando e que agora se define.

Vistos de dentro do diagrama, os catálogos são esse “*arkheion* grego: inicialmente uma casa, um domicílio, um endereço, a residência dos magistrados superiores, os *arcontes*, aqueles que comandavam”¹³. Os catálogos são em si uma habitação, bem como um suporte. Suportar – conter e agregar – é a razão de ser do catálogo de exposição mais facilmente verificável no diagrama, onde é a única classe que não é contida ou agregada por outra classe.

Todo arquivo depende da impressão em um suporte. Em vários aspectos, o catálogo é também uma impressão da exposição: marca, vestígio, reprodução, resultado de uma ação exterior (contato com uma superfície gravada), bem como – e talvez principalmente – o tipo de sensação vaga sobre algo. Principalmente emoção imprecisa porque assim é o arquivo:

“Arquivo” é somente uma *noção*, uma impressão associada a uma palavra e para a qual Freud e nós não temos nenhum conceito. Temos somente uma impressão, uma impressão que insiste através do sentimento instável de uma figura móbil, de um esquema ou de um processo in-finito ou indefinido. (DERRIDA, 2001, p. 43, grifos do autor).

Podemos dizer que o catálogo é um habitat com seus hábitos, e também uma reserva de documentos da exposição, que impressos (naqueles vários sentidos) apontam para o recalque. Não apenas o recalque cujo sintoma é aquela reclamação pela perda dos “valores do original” na reprodução, mas também o recalque do assassinio fotográfico das obras expostas¹⁴, bem como recalque da censura e do esquecimento, forçados ou não, propositais ou não, sempre sintomáticos.

Desde o ponto ideal¹⁵, o catálogo é uma forma de troca entre os arcontes que o habitam, que protegem e restringem, e têm “o direito e a competência hermenêuticos”¹⁶. Cada classe agregável¹⁷ é uma entidade pública, mas secreta: são especializações acadêmicas ou derivadas de um conhecimento acadêmico. Para constar no diagrama é necessário ter o direito e o privi-

13 Derrida (2001, p. 12, grifos do autor).

14 Adaptando Barthes (1984), remetendo aos fac-símiles, cf. *A aura e fac-símile*, p. 130.

15 Ou “ponto impróprio” da geometria, com ao menos uma coordenada infinita.

16 Derrida (2001, p. 12).

17 Cujas relação com o objeto hierarquicamente superior é de agregação e não de composição, do que se deduz um *ser* quando a classe é atualizada.

légio de frequentar o lugar que ele define, segundo o princípio nomo-topológico que governa e que geralmente é governo. Nesse sentido, *Artista* também é um arconte, mas os verdadeiros arcontes, o *Governo*, não aparecem no diagrama, tal como o vigia nunca aparece para quem está no panóptico, grau máximo das instituições disciplinares¹⁸.

Na base a e na finalidade do diagrama do catálogo está, portanto, alguma instituição¹⁹, que se vale de um dos recalques mais característicos da impressão para se fazer valer: o peso da máquina de arquivo... Eis que as expectativas da instituição são o que diferenciam o catálogo dos livros de arte: enquanto o que está no livro já é arte – o livro não artifica, no máximo consagra –, o que está no catálogo parece estar sendo autorizado como arte através de uma certificação institucional.

A rosca espana junto com a teoria institucional da arte, tão bem criticada por Wollheim: há sempre um prévio a se buscar em cada um dos postulados de que “uma pintura somente é uma obra de arte quando determinadas pessoas que ocupam certas posições socialmente identificadas – que a teoria chama de 'representantes do mundo da arte' – lhe outorgam esse status”²⁰. Dentre os prévios, um se destaca: lógica básica: quem autoriza tais representantes? As instituições deveriam legitimar a si próprias, para então validar seus catálogos, em um ciclo artificial no qual a exposição acaba sustentada por pilares que se revelam ilusórios. Tudo gira em falso, levando a uma só conclusão: as instituições que expõem arte têm, é mandatório, que funcionar como fábricas de catálogos.

Vale muito bem aqui a discussão de Derrida sobre a aporia de Freud, que pergunta se não “estaria mobilizando uma pesada máquina de arquivo (tipografia, impressão, tinta, papel) para registrar algo que, no fundo, não merece tanto”²¹. Freud se valeu dela para afirmar a irresistível pulsão de perda na economia psíquica; mas, ao mesmo tempo, responde afirmativamente à sua própria dúvida não perdendo o arquivo, isto é, mandando imprimir a própria

18 Cf. p. 51.

19 Alguns autores também são “instituições”, mas aqui nos referimos a instituições estrito senso, que contêm em si representantes.

20 Wollheim (2002, p. 14).

21 Derrida (2001, p. 18).

hesitação. Vale porque parece ser o arquivo da exposição, e a noção de que a produção deste é custosa, o que legitima a instituição, para que esta valide, então, a própria exposição que realiza e assim por diante. Eis o que é essencial censurar sobre o catálogo: a instituição nunca perde o arquivo – nem a oportunidade de arquivar.

Até agora, essa noção “instituição” foi abordada genericamente. Vale explicitar que os catálogos não operam da mesma forma nas instituições públicas, nas de mecenato (empresas privadas ditas “de interesse público”) e nas galerias (que vendem). Destas últimas, esperaríamos uma produção compulsiva de catálogos, como fazem os supermercados, mas isso não parece acontecer. A transcrição que se segue, de conversa com interlocutor bem informado sobre essa pesquisa e que preferiu o anonimato, revela muito nos momentos de hesitação (daí a coloquialidade):

As galerias no Brasil geralmente não têm catálogo, o que elas fazem são *folders*... coloridos, com três dobras, quatro... com convite... colocam imagens na internet... Geralmente as galerias daqui vão fazer isso [o catálogo] quando o artista ou o trabalho do artista validarão a galeria. Muitas vezes, quando é um artista que está começando, um artista menos famoso, a galeria não vai investir no catálogo porque não conseguirá com ele um retorno imediato. Muitas têm mais interesse na sua auto-promoção... na promoção delas mesmas através de artistas que já têm um renome, do que o inverso. Ao passo que as instituições [públicas]... é claro que acontece isso também... mas nelas você tem a publicação de artistas iniciantes ou que não têm um reconhecimento internacional, porque elas têm uma coisa de fazer caridade... para a arte, para o artista vale a pena...

E, de fato, quando alguma outra instituição ou galeria recebe aquele catálogo, fala... não... [sim...]: este artista foi [reconhecido]... tal instituição o abrigou. Então, eu acho que existe uma relação, que eu acho que é delicada, de poder entre... assim: do autor, da autoria, das instituições, enfim, museus, centros culturais etc. e das galerias, que é mais ou menos uma coisa imbricada... estão muito fundidas, entendeu? Então, por exemplo: quando você vai numa galeria que tem mais nome, vamos dizer, uma galeria que tem alcance internacional, vamos dizer, a Fortes Vilaça... Eu nem sei se a Fortes costuma produzir catálogos... em geral, não... O que eles usam hoje é a internet, porque, além da publicação do catálogo ser uma coisa muito dispendiosa, a galeria quer trabalhar com agilidade, fazer a coisa mais rápida possível e nada é mais rápido que a internet, por exemplo. Entendeu? Então para a galeria é muito mais vantajoso ter um site sempre atualizado... as fotos da exposição, ela pode mandar pra um colecionador de outro país, de outro Estado, que vai poder acessar não só aquilo que está em vista, mas aquilo que já foi ou que ainda vai vir, os artistas e seus currículos... ele vai mostrar todos os currículos de todos os artistas, as instituições onde eles expuseram... É para isso que serve o currículo, que é uma parte primordial dessa coisa do catálogo. Por exemplo, no meu catálogo tem um currículo resumido... Nem sei se tem... Não não tem, meu catálogo da CEMIG, que eu fiz... Mas as instituições da pesada fazem muita questão de ter sempre o currículo do artista, porque vai indicar todos os lugares... (ENTREVISTA A, 2007).

O primeiro aspecto da relação imbricada entre os diversos tipos de instituição é o patrimonialismo, essa confusão tão brasileira entre o público e o privado, e que é muito adequada à noção de arquivo. Cabe quase unicamente às instituições públicas criar o produto a ser explorado pelas galerias privadas, dando “caridosamente” ao artista um documento, uma ficha simbólica, um estatuto de prova, uma filiação a um lugar, um arquivo transmissível: o catálogo. O artista acolherá esse “seu” catálogo, que “ele fez”, em seu currículo (*vitae*) que conterà não sua vida ou sua produção, mas a redutora lista, ordenada pela data, dos lugares onde residem “os representantes do mundo das artes”, os arcontes que interpretaram e valoraram sua obra. Ele só passa a valer o investimento de uma galeria privada quando seu nome é chave de um índice significativo de catálogos²², quando pode ser notado na listagem alfabética, ultrapassando certo patamar qualitativo, mas também quantitativo.

Visto de dentro do diagrama, o currículo de artista adquire certo significado arcaico: percurso – não da ideia, não da vida, não da arte, mas movimento: fluxo agregativo de *Artista* paralelo ao fluxo agregativo *Local_de_exposição*, ambas formando uma conexão indireta e frágil, não hierárquica no diagrama, mas extremamente subordinada na vida real. Visto de fora, o currículo é a moeda do valor de arquivamento, totalização que a instituição faz para decidir pelo *imprima-se*.

O investimento privado nunca é uma iniciativa de risco: produzir catálogos é muito dispendioso; em geral, é melhor divulgar pela internet. Ora, a internet inaugurou, ao menos internamente, um agudo processo de dissolução da autoridade das instituições: além dos movimentos *copyleft*, basta mencionar que boa parte dos crimes digitais, por exemplo, são baseados na clonagem, no *fake* de *sites* acreditados. Mas o crédito e o descrédito das instituições de arte na rede ainda se baseiam nos mesmos prévios. Apesar de já perceberemos alguma mudança no processo geral de legitimação midiática, que gradativamente depende mais da “densidade do seu *casting*, que não é mais *broad*, mas *peered*”²³, não restam dúvidas de que o

²² Mais apropriadamente, uma chave para o arquivo-estrato.

²³ Menotti (2006). Tradução: a relevância é medida pela popularidade, que não se forma mais por ampla transmissão centralizada, mas por inúmeras transmissões interpessoais que se somam na chamada “difusão viral”.

mercado de arte ainda se fia na credibilidade palpável da galeria – até mesmo porque ele ainda é um mercado de objetos. A galeria precisa, então, estabelecer-se através de arquivos tangíveis e, para isso, precisa investir na economia do impresso. Eis que entendemos a verdadeira razão dos magníficos catálogos de artistas consagrados: eles dão numerosas instâncias de *Local_de_exposição* e, em troca, ganham mais um *Local_de_exposição*.

A medida da hipocrisia desse processo é igual ao seu peso de inevitabilidade. A aceitação tácita, as reticências, estão no âmago da cultura de catálogos: diante do trágico só resta seguir-vivendo e para isso é necessário sobretudo esquecer (não tanto sublimar).

Retomando o Freud que Derrida discute, descobriremos um paradoxo dentro do arquivo e que nos dá a última dimensão dos catálogos: a pulsão de morte – de agressão, de destruição –, que é muda, que não deixa arquivo de si mesma, que não gera só esquecimento, mas apagamento radical; pulsão sempre associada à repetição. E sabemos que “não há arquivo sem consignação [*consignar* reunindo os símbolos] em algum *lugar exterior* que assegure a possibilidade da memorização, da repetição, da reprodução ou da reimpressão”²⁴.

O artista, “o monstro incomparável”, o sujeito, consigna-se em um lugar exterior e lá se coloca diante da possibilidade de uma finitude radical, um esquecimento além do recalque. O diagrama do catálogo tende não só à ausência da obra, mas também à sua destruição potencial. Paradoxalmente, sua inevitabilidade tem dois motivos: primeiro tudo parece efêmero, depois há o medo, bastante humano, mas que se aprofunda, de que a finitude física ecoe no fim memorial. Queremos ser reconhecidos no devir e mesmo soando ridículo esse desejo, nenhuma vergonha amaina o terror que ele provoca: não existe coragem em arte. A finitude memorial nos faz buscar um arquivo que é hipomnésico por definição.

O grande problema desse paradoxo, o “mal de arquivo”, é que não há volta à origem viva daquilo que o arquivo perde. As pedras não falam, o sonho de Freud é sintomático:

É o instante quase estático com o qual Freud sonha: quando o sucesso mesmo de uma escavação deve assinalar o apagamento do arquivista: a *origem fala dela mesma*. O *arkhê* aparece a nu, sem arquivo. Ela se apresenta e comenta a si própria. “As pedras falam!” No presente. Anamnese sem hipomne-

24 Derrida (2001, p. 22, grifos do autor).

se! O arqueólogo conseguiu fazer com que o arquivo não sirva mais para nada. (DERRIDA, 2001, p. 120).

Nos apropriamos do “mal de arquivo” sem, claro, estendê-lo a todo alcance que lhe atribui Derrida: a solução final nazista e as perguntas se a psicologia é ou não uma ciência judia, e se é ou não uma ciência do arquivo; essas questões-limite não estão nos catálogos. Mantemos dele a ideia de que “o arquivo trabalha sempre *a priori* contra si mesmo”²⁵. Transpondo: o catálogo trabalha contra si justamente por ser exterior ao que desejamos que ele archive – os autores, as obras. Essas coisas se perdem no tipo de impressão que as deveria conservar: a reprodução e o texto. As questões que tratamos nos capítulos anteriores pipocam então: imagem-índice, imagem-crítica, texto-índice, texto-crítica: cada um desses elementos *duplo-substituídos / duplo-registrados*.

A adaptação desse paradoxo arquivístico aos catálogos cumpre toda sua função afetiva (e que me impõe um impulso contrário efetivo) na pintura para catálogos: entremeio estão o artista e o público, sujeitos que vão gradualmente desaparecendo em favor das fábricas de catálogo... Todos nós evitamos notar esse apagamento, incapacitados no limbo da inevitabilidade. É por isso que o artista diz “o catálogo que eu fiz”, se esquecendo²⁶ (porque todos sabemos) que, mesmo tendo composto cada um dos caracteres e editado cada uma das imagens, o fez desde outro lugar, cumprindo outra função, seguindo outro código, outro programa; melhor dizendo, obedecendo ao diagrama que o ignora e que é ignorado por ele.

25 Derrida (2001, p. 23).

26 Há aqui uma indecisão: esse esquecimento ocorre como recalque (*repression*) ou como repressão (*suppression*)? A repressão pode convir mais à exterioridade, a uma imposição do meio... Cf. Derrida (2001, p. 41-45).

O uso do arquivo / os arquivos da arte na era digital

“Arquivo” é uma das palavras mais utilizadas na arte contemporânea. Muito empregada, mas raramente definida em termos realmente aplicáveis aos trabalhos que a utilizam. Não existe uma noção teórica estável e partilhada do conceito de arquivo que possa ser aplicada sem hesitação à criação e crítica artísticas.

E mesmo o senso comum guarda inúmeras variantes: móvel de escritório; sala fechada; arquivo morto; “queima de arquivo”; a gaveta que “engaveta”; um conjunto definido de endereços na memória do computador; e até gíria. Mas o que significa, para o artista, trabalhar com arquivo? No dia a dia, a variedade do senso comum não é incapacitante: a secretária não terá dúvidas ao arquivar as pastas; o tempo fará seus arranjos para tornar um arquivo morto; a consciência do mandante não ficará pesada com a “queima de arquivo”; o burocrata não terá escrúpulos ao “engavetar” um projeto; o tecnófilo desligará o computador sem receio de “perder o arquivo”; o jovem entenderá “arquiva aí, hein!”.



Ilustração 57: Rosângela Rennó, *Bibliotheca*, 2003.

À esquerda, as vitrines vedadas. À direita, uma das fotografias dos álbuns lacrados. Fonte: imagem cedida pela artista.

Por mais que essas noções sejam interessantes para o artista, não são, claro, utilizadas por ele de forma literal. Os trabalhos de Rosângela Rennó, por exemplo, não se relacionam a

arquivos porque ela usa álbuns, prateleiras, gavetas, fichas. A instalação *Bibliotheca* (il. 57), por exemplo, desencadeada pelo gosto obsessivo por velhos álbuns de fotos, consiste em várias vitrines contendo álbuns e coleções de *slides* lacrados, selados sob um tampo onde os vemos reproduzidos em escala 1:1; um mapa que marca a procedência dos álbuns e identifica, pela cor, a cartografia das vitrines; um arquivo fichário com descrições dos álbuns; e uma foto de uma estante de livros, talvez a bibliografia do trabalho, *Restante* (il. 58).



Ilustração 58: Rosângela Rennó, *Bibliotheca (Restante)*, 2003.
Fotografia (frente e verso). Fonte: imagem cedida pela artista.

Rennó criou uma teia entre as diversas figuras de arquivamento, começando pelo fichário, passando pela taxonomia topográfica do mapa, terminando em uma estante. Mas essas figuras são apenas acessórias: o verdadeiro arquivo, isto é, a noção “arquivo”, está justamente nas vitrines que não são móveis de arquivamento, mas de exposição. A estante-imagem, de onde não podemos retirar nenhum livro, é a dica para tematizar nos álbuns lacrados e selados o paradoxo que Melendi docemente indica:

Se o álbum é, na maior parte das vezes, organizado cronologicamente, as narrativas quase nunca o são. Cada vez que alguém abre o álbum, o faz em busca de uma determinada imagem – o aniversário de quinze anos da menina, o batismo do menino, o casamento – e, depois, vai avançando à deriva segundo a evocação e as recordações. Pulam-se páginas, volta-se atrás. A história vai sendo contada lançando pontes entre os vazios e as falhas, as do álbum e as da memória, porque o álbum demonstra aquilo que já aconteceu,

reforça aquilo que está claro, repete o que todos sabem: que a viagem foi inesquecível, que o casamento foi luxuoso, que o menino é muito bonito, que a menina dança balé. A novela pessoal ou familiar que se inscreve nas páginas do álbum trabalha apenas com resíduos, fragmentos de paisagens e de acontecimentos, retratos desfocados que a grande maré da vida deixou sobre a praia. Todo o tempo perdido. (MELENDI in ROSÂNGELA RENNÓ..., 2003, p. 28).

Portanto, o interesse é o arquivo como instrumento de memória, por um lado, e como aparelho de esquecer, por outro. Vedar as vitrines e permitir acesso apenas à reprodução das capas dos álbuns lacrados “profana pela última vez o que já foi dessacralizado e, ao mesmo tempo, propõe uma discussão sobre o papel do museu na cultura de massas”²⁷. Disso depreendemos também que o uso de práticas arquivísticas pelos artistas é, em última análise, uma estratégia para abordar o paradoxo do “mal de arquivo” no espaço específico do museu.

Esses aspectos, entretanto, não são suficientes para definir a relação entre arte e arquivo. Eles não dão conta de que, implicitamente, todo artista trabalha com arquivos. Nossa intenção ao dividir artificialmente o conceito de arquivo em arquivo-lugar e arquivo-estrato foi perseguir a possibilidade de se definir a arte contemporânea sobretudo como uma arte que se relaciona de um modo novo com seu arquivo-estrato a partir da ampliação de seu arquivo-lugar, concretizada primeiro nos catálogos, depois na internet.

Dentre as diversas acepções de arquivo, finalmente, cumpre estocar a nossa: os arquivos do nosso título *são e não são* as salas empoeiradas abarrotadas de áridos documentos do conhecimento acadêmico. “São e não são”, uma adulteração da primeira frase²⁸ do texto *Archives of Modern Art*, onde Foster analisa a relação arquivística da arte moderna como uma intensificação da dialética entre reanimação e reificação da tradição.

No texto de Foster, a frase original estocou os termos de um discurso sobre os discursos possíveis. Ele discute o arquivo na acepção de Foucault: uma figura que participa do complexo poder-saber, sendo o lugar onde o poder se atualiza, onde define visualidades e enunciados. Trata-se de uma delimitação para discutir as relações arquivadas entre prática artística, museu de arte e história da arte, desde a aurora do Modernismo até a Segunda Guerra, se-

²⁷ Melendi in Rosângela Rennó... (2003, p. 29).

²⁸ Foster (2002, 65, trad. nossa, grifo nosso): “Os arquivos do título *não são* salas empoeiradas [...]”.

guindo quatro pares: Baudelaire e Manet, Valéry e Proust, Wölfflin e Warburg, Benjamin e Panofsky – cada um representando determinado estágio da dialética entre fragmentação e totalidade da arte. O próprio autor propõe substituir o último por Malraux, o que obviamente nos interessa mais aqui, já que em toda a dissertação buscamos aproximá-lo de Benjamin.

Em Foster, então, a palavra “arquivo” adquire um sentido muito específico: o que é possível conhecer. E tem um fundamento importante: é impossível saber o poder, pois poder e saber têm naturezas diferentes, apesar de se articularem entre si. Essa articulação é de suma importância pois “o conhecimento nunca remete a um sujeito que seria livre face a um diagrama de poder, mas este nunca é livre face aos saberes que o atualizam”²⁹. Melhor dizendo, o poder é uma relação que não podemos capturar, pois é exercido segundo um diagrama; mas nem mesmo o poder pode escapar aos saberes.

Como já vimos, não é possível determinar ao certo quem detém o poder, mas sempre temos certeza sobre quem não o possui, porque em algum momento ele se estratifica, se estabiliza, se atualiza em instituições – que não são sua fonte³⁰, mas tornam visível a direção de seu vetor. Essa característica faz do arquivo-estrato um arquivo “que não é nem afirmativo, nem crítico *per se*”³¹. Esse arquivo-estrato é o que nos permite verificar o poder, nomear aquela “voz sem lugar” e criticá-la. Eis a questão: ele não é crítico *per se*, pois necessita de um ator externo ao diagrama, que pode ser qualquer um daqueles que listamos antes: artista, crítico, curador, galeria, mecenas, publicitário, educador. Alguns desses atores aparecem no diagrama, têm vida dupla como classes abstratas. Notadamente o artista nos interessa como ator, mas fique claro o *Artista* nunca passa a ator: isto é, o indivíduo tangível cujo nome coincide com uma instância de *Artista* jamais conseguirá mudar o que já está inscrito nessa instância.

29 Deleuze (2006, p. 83).

30 “As instituições não são fontes ou essências, e não têm essência nem interioridade. São práticas, mecanismos operatórios que não explicam o poder, já que supõem as relações e se contentam em ‘fixá-las’ sob uma função reprodutora e não produtora” (DELEUZE, 2006, p. 83).

31 Foster (2002, p. 65).

Para o engajamento, o grande problema do arquivo-lugar é ser indissociável de um suporte para a inscrição. Como já vimos, Derrida analisa o conceito freudiano de arquivo e a psicanálise como arquivo; seu mote principal é a notícia da circuncisão de Freud, arquivada numa dedicatória do pai em uma bíblia: o suporte primevo é o corpo onde se inscreve a instituição e a tradição da lei; inscrição que põe em reserva antes uma aliança e depois um desastre. Não podemos fugir do desastre no arquivo-lugar, pois os verbos estão no passado: individualizou, marcou e afetou; nele a crítica já está inscrita. Nossa única possibilidade de engajamento é a criação de novos arquivos-lugares ou a destruição dos que já existem, nunca podemos modificá-los. Mesmo essas duas possibilidades de engajamento, entretanto, parecem impossíveis pois como já vimos, há o peso da inevitabilidade: precisamos de uma instituição para criar novos arquivos-lugares; e ela invariavelmente entrará nesse novo arquivamento.

Como atores, entretanto, podemos reordenar esse arquivo. Nesse momento é necessário reunir novamente o conceito: reordenar o arquivo-lugar é essencialmente fundar o arquivo-estrato; e, como somos autores, esse arquivo-estrato dará origem a novos arquivos-lugar.

A necessidade dessa reunião já deve estar clara após tanta dubiedade – em toda a dissertação apresentamos dialéticas ora contraditórias, ora sintéticas – no que se refere à construção do arquivo da arte com o recurso da reprodução fotográfica. Por um lado, os catálogos são o arquivamento da ficção museal (e das instituições de arte em geral), a partir de seu funcionamento como fábrica de catálogo, e marcam principalmente o esquecimento autoral – transformando os autores naquela classe abstrata, *Autor*. Mas por outro eles se comportam como instrumentos para a construção do “verdadeiro *medium* da pintura”, que para Baudelaire era a lembrança e que para nós se transformou na intelectualização da memória voluntária: ressurreição, metamorfose, comparação. A principal síntese é a noção de arte que se segue-vivendo, difusa e diminuída pela aceitação dupla substituição / duplo registro.

Está tudo estocado: nossa perspectiva é a reanimação pela reificação.

Quando vemos os catálogos desde fora do diagrama, tateando-os na consulta, no folhear, neste momento vivo, cada página é parte do arquivo que se estratifica. Só há no catálogo aquilo que deveria estar nele, nem mais, nem menos: o que é possível conhecer e uma “voz sem lugar”. Por um instante, entretanto, vemos e ouvimos com clareza uma obra; é ela, parece, é a pedra que fala sobre si, *em presença*: não há mediações. É um sonho, mas não é o como o de Freud... Mas esse momento é fugaz e o saber volta a se revestir de possibilidade.

Em outras palavras, sempre sabemos o saber, exceto por um vislumbre no qual o saber fala por si. É uma piscadela da alienação, talvez um bom esquecimento³², que nos convence sobre a presença de um Manet, o Manet que Cézanne viu, por exemplo (il. 20, p. 66). É um sonho, mas de olhos abertos, pois só quando sabemos o saber, precisamos fechar os olhos³³.

*

Mas um intelectual de esquerda ou meio de esquerda não gosta de alienação. É necessário que passemos à crítica do arquivo para sondar um abismo muito semelhante àquele que analisamos na foto de Louise Lawler (il. 50, p. 124), que explicitava um discurso emanando do espaço entre a moldura do quadro e sua legenda. Para explicitar uma coisa, é preciso antes de mais nada saber essa coisa: esse é o limite do poder que se estratifica e nós queremos explorá-lo.



Ilustração 59: Divulgação da exposição de Sandra Gamarra.
Galeria OMR, México DF. Fonte: mensagem pessoal.

32 Como o que bebemos nas águas do rio Lete antes da ressurreição. Cf. Weinrich (2001).

33 ... para ver. Cf. Didi-Huberman (1998).

Sandra Gamarra, por exemplo, parece buscar justamente a crise do arquivo, radicalizando seu diagrama, tornando-o impraticável. Segundo o material de divulgação de sua mais recente exposição (il. 59), ela “estabelece um novo gênero de biblioteca, onde os livros formam grupos de convivência/conveniência em um exercício de seleção natural”³⁴. O trabalho *Selección natural* é formado por livros reproduzidos em pintura e, portanto, ilegíveis ou lacrados. Com isso somos remetidos às questões da *Bibliotheca* de Rennó (il. 57), mas dessa vez o que a “grande maré da vida deixou sobre a praia” foram reproduções de obras de arte que, como o título nos informa, foram capazes de sobreviver à seleção dos arcontes. Uma dúvida surge: devemos dirigir nossa empatia para as obras não selecionadas, ou para as obras selecionadas e lacradas? Mesmo sabendo o saber, algo escapa à crítica.

Talvez o projeto *Museo de Arte Contemporáneo de Lima (Li-MAC)*, também de Gamarra demonstre melhor a possibilidade de crítica do arquivo. Ela cria pinturas a partir de catálogos e muitas vezes as intitula com o número da página original. *Pág. 179* (il. 60), por exemplo, baseia-se no trabalho de Vik Muniz com chocolate a partir de uma das famosas fotografias de Pollock por Namuth. Reconhecemos os trabalhos de Vik pelo constante recurso aos arquivos da arte, pela capacidade do artista de demonstrar nesses arquivos uma série de tensões entre virtualidade e atualização³⁵. Gamarra, radicaliza esse recurso, e ignora o índice



Ilustração 60: Sandra Gamarra, *Pág. 179*, 2006.
Óleo sobre tela, 195x162 cm. Fonte: Galeria Leme (2006).

“Vik Muniz” para extrair do arquivo um pedaço bruto: *Pág. 179* não é uma reprodução da

34 Estevez (2009, trad. nossa).

35 Grãos de prata → chocolate → “grãos de prata”, *pixelização* com pedaços de papel etc.

obra inscrita no arquivo sob a alcunha “Vik”, é justamente a página 179 arrancada de algum catálogo e transposta em pintura a óleo.

É importante mencionar que o *Li-MAC* é um museu definido sobretudo pela carência de espaços museológicos no Peru:

O *Li-MAC* se define assim [um museu de projetos e um projeto de museu] a partir de suas carências. Em um país onde as instituições culturais são escassas e onde as galerias e salas de arte substituem o trabalho do museu, é necessária uma *máscara* que agrupe todos estes esforços e, ao mesmo tempo, os projetos que não se realizam, os textos que não são publicados, as críticas que não são impressas. [...]

E se concretiza justamente nessa ausência, encontrando concretude na internet³⁶ sem ser virtual e dentro de outros museus sem tornar-se material estrito senso:

[...] Este museu pretende preencher o vazio institucional criado pelo trabalho que se realiza efetivamente em Lima. Não trabalha com a ausência do próprio museu, mas, pelo contrário, essa ausência mesmo é o que o impulsiona a existir e a se realizar livremente. Este tipo de museu não busca propor uma nova classe de museu, não quer ser nem um espaço virtual nem, muito menos, um museu *online*. Tão-pouco espera possuir realmente um espaço físico, ainda que, apesar disso, não deixe de ter um projeto arquitetônico. (GAMARRA in MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE LIMA, 2006, trad. nossa).

Nesse sentido, ele vai além da crítica institucional na utilização do espaço artificado³⁷, pois mesmo quando se estabelece como obra, mantém o seu espaço diagramático isolado, criando dentro do diagrama original outro diagrama, em abismo:

Se apropria do espaço das salas de exposição como qualquer obra, porém ao fazê-lo, e sem por isso deixar de ser um museu, se converte em objeto – se tematiza a si mesmo – e com isso exerce uma espécie de força gravitacional que arrasta todo o exterior ao interior destas salas: aqui estão as obras, porém nas obras há reproduções de outras obras (TRIVELLI in GALERIA LUCIA DE LA PUENTE, 2006, p. 8).

Cada página de um catálogo do *Li-MAC* nos mostra um degrau a mais: são reproduções fotográficas de reproduções pintadas a partir de reproduções fotografadas. Todo tempo, ouvimos Gamarra dizer: “O que vi no catálogo foi uma obra de arte fotografada em uma exposição que havia ocorrido e que está longe de mim; a obra não estava presente, não a vi, nem vou ver”. E com isso ela nos força a exacerbar a postura tautológica do “não há nada” diante do “vazio da tumba”.

36 Cf. Museo de Arte Contemporáneo de Lima (2006).

37 Cf. p. 123, *passim*.

Mas novamente algo escapa à crítica do arquivo? Por que ela pinta? Qual o objetivo dessa transposição se com isso seremos levados a dizer sobre as obras dela o mesmo que ela disse sobre a dos outros?

*

Repentinamente ouvimos no catálogo de Sandra Gamarra: 1) “Eis a obra!” e 2) “Eis a obra!” E pintar, então, faz sentido: 1) “Eis a página do catálogo!” e 2) (a) “Eis a obra de Vik Muniz”; (b) “Eis a foto de Namuth”; (c) “Eis a pintura de Pollock”.

*

Dessa vez percebemos que não é alienação. Trata-se de uma espécie de sonho seguido de choque de realidade, de susto ao acordar. Só acordamos, isto é, só impomos uma crítica nossa àquela já impressa no arquivo, só desfazemos o diagrama, porque antes havíamos concordado em sonhar uma completa substituição em relação ao catálogo.

De outra forma, porque consultaríamos o catálogo desde o início? Só para ler? A verdadeira alienação é não sonhar, é ver a pintura como fotografia e descartar o mínimo de verdade que há na reprodução e que é justamente sua capacidade de localizar a obra que reproduz na sucessão. No momento vivo, não é uma pedra que fala, mas todas as pedras desdobradas: é o nosso museu imaginário, aquele que imaginamos a partir do museu imaginário de imagens.

*

Imaginemos (estamos fora do diagrama, portanto) a sala de catálogos contendo todos os catálogos de todas as exposições já realizadas, em todo o mundo. E ela continuará recebendo catálogos. Como no sonho das bibliotecas nacionais, já guardará até mesmo o que está por vir. Fora dela, idealizando-a (estamos dentro do diagrama), talvez não exista lugar mais maravilhoso para o artista; um espaço onde estaremos em presença do todo, buscando estabelecer um sentido “Arte” através da comparação infinita de todos os registros de arte. Mas quando finalmente nos servidos dela, somos forçados a perceber o suporte. E quando ele é palpável, quando não pode ser sublimado, nos encontramos abandonados frente a um arquivo que,

ao contrário de reunir, fragmenta. Diante disso, desejosos, forçamos o esquecimento do suporte para lembrar dele logo a seguir; e depois esquecer de novo etc. Cabe a nós, nesse momento indefinido, pendular, reunir os fragmentos e reintegrar a “Arte” nós mesmos, colando-a com cuspe como propusemos diante do afresco de Mantegna³⁸.

Em um mundo de pura reificação, ainda é possível militar pela reanimação. Já esgotamos nossa argumentação para reunir Malraux e Benjamin, desfazendo as confusões da leitura adorniana, que desconsidera a positividade da difusão das imagens. Foster, infelizmente, lê os dois como contraditórios: “onde Benjamin viu uma ruptura definitiva do museu forçada pela reprodução mecânica, Malraux viu uma expansão infinita”³⁹. Ele não leva em conta nem a dualidade do texto de Malraux, nem Benjamin militante e melancólico.

A fé na difusão das imagens é justamente a possibilidade de a fragmentação da tradição, inicialmente destrutiva, tornar-se potencialmente construtiva. É a fé na possibilidade daquele momento vivo justamente porque é o momento da indefinição.

Foster historiciza o otimismo benjaminiano, limitando-o ao período pré-stalinista:

Mas com a supressão stalinista da vanguarda no início dos anos 1930, essa miragem já havia evaporado, e Benjamin nunca alcançou o outro lado da reificação. O que parecia iminente em seu “O Autor como Produtor” (1934) se tornou utópico apenas quatro anos depois em seu “Teses sobre a Filosofia da História”. (FOSTER, 2002, p. 75-76, trad. nossa).

Para nós, entretanto, a mudança de rumo benjaminiana é antes uma dialética não conciliatória que mantém, na crise justamente, a força do *despertar*.

Reatando os laços entre Benjamin e Malraux, resgatamos o museu imaginário como referencial crítico. Ele é essencial hoje pois a cada dia assistimos à concretização de um arquivo que se parece muito com o sonho de Malraux: a internet. Em seus primórdios, ela foi comemorada em discursos de inspiração humanista não muito distintos dos dele. Hoje, entretanto, o próprio desenvolvimento e difusão da rede demonstrou uma capacidade ímpar de fragmentar até mesmo as relações mais íntimas do ser humano.

38 Cf. p. 97.

39 Foster (2002, p. 78, trad. nossa). Cf. tb. Hollier (2000, p. 59): “Malraux não parece ter sido sensível a essa alternativa entre museu e cinema que é o núcleo do argumento de Benjamin”.

Daí inclusive a necessidade de um referencial crítico diferente das usuais comemorações e reclamações à moda “web 2.0”⁴⁰. A reedição de *Apocalípticos e integrados* para a internet não leva a lugar algum: os que defendem uma “tradição” da rede como ferramenta pedagógica, lembrando um antigo uso acadêmico, não notam que aquilo só deu certo naquele tempo porque poucos acadêmicos participavam efetivamente; por outro lado, os que defendem as redes ditas “sociais e colaborativas”, principalmente artistas digitais, não podem desconsiderar a estrutura de disciplinar por trás delas.

Jon Maddog Hall, principal expoente do movimento de software livre, não é “*mad dog*” à toa: “*To understand the concept, you should think of free as in free speech, not as in free beer*”⁴¹. Essa frase diferenciando no inglês “livre” de “gratuito” tornou-se essencial pois a gratuidade foi transformada em estratégia de venda, não só de programas de computador, mas de conhecimento em geral.

Na produção artística, um fenômeno importante é o de sites que incentivam a colaboração através do “sampleamento”, apropriando-se dos direitos de cada no produto no processo mesmo que permite essa recriação. Um exemplo é o site *deviantArt*⁴², em cujo menu lemos, nessa ordem, “*Deviations*”, “*Print shop*” e “*T-Shirts and gears*”. Vender serviços não é um problema imediato, a questão é que o site é gratuito, mas não é livre, como comprovamos na mensagem “©2009 *deviantArt*. All rights reserved” que encerra todas as suas páginas, inclusive as galerias dos artistas. A referência ao desvio e ampla possibilidade de reutilização das imagens que outros usuários enviam, bem como a presença de itens realmente interessantes no menu, como “*Critiques*”, “*Critiqueable*”, “*Collections*”, nos faz imaginar algo como uma reunião de pós-situacionistas, tal como lemos em alguns trechos de *Pós-produção*:

O desvio de obras preexistentes é comum hoje em dia, mas os artistas recorrem a ele não para “desvalorizar a obra de arte”, e sim para utilizá-la. Assim como as técnicas dadaístas foram usadas pelos surrealistas com uma finalidade construtiva, a arte atual manipula os procedimentos situacionistas sem pretender a abolição total da arte. (BOURRIAUD, 2009, p. 38).

40 Cf. Web 2.0 (2009).

41 GNU (2009).

42 <http://www.deviantart.com/>.

Obviamente não podemos filiar Bourriaud ao exemplo e mesmo que pudéssemos, tal exemplo por si não invalidaria seu achado. Mas colocando a noção de pós-produção em perspectiva, mais exatamente sob a perspectiva do arquivo, algo nos diz que o tom do autor é por demais festivo. Essa noção só se torna pertinente hoje graças ao hiperarquivo em formação e sua característica de supernova – ser hiperamnésico e hiperamnésico – que desaba em buraco negro.

Toda obra de arte é e sempre foi pós-produzível em algum grau, o que muda é o alargamento da prática até o ponto em que toda arte passa a ser vista como pós-produzida. Não se trata mais de recurso ao arquivo segundo os princípios de metamorfose e ressurreição, é propriamente a transformação de toda obra de arte em colagem virtual:

[...] os artistas atuais não compõem, mas *programam* formas: em vez de transfigurar um elemento bruto (a tela branca, a argila), eles utilizam o *dado*. [...] eles não consideram mais o campo artístico (e poderíamos acrescentar a televisão, o cinema e a literatura) como um museu com obras que devem ser citadas ou “superadas”, como pretendia a ideologia modernista do novo, mas sim como uma loja cheia de ferramentas para usar, estoques de dados para manipular, reordenar e lançar. (BOURRIAUD, 2009, p. 13).

A noção de pós-produção é uma proposta positiva de reanimação pela fragmentação e, nesse sentido, é muito adequada ao nosso partido. O problema é a forma como é amplamente praticada, sem intelectualização e sem crítica, forma que cotidianamente se demonstra incapaz de escapar ao diagrama do arquivo, justamente porque o *desvio* é apenas um pastiche de uma tentativa histórica de radicalização:

Hoje, os artistas praticam a pós-produção como uma operação neutra, de soma zero, ao passo que os situacionistas pretendiam corromper o valor da obra desviada, ou seja, investir contra o capital cultural. (BOURRIAUD, 2009, p. 38).

Podemos pensar no *neutro* da linguagem, no *neutro* da longa duração, a sucessão. Mas não existem tais coisas “operação neutra” e “soma zero”, pois qualquer pós-produção implica fragmentar e reintegrar. A fragmentação é basicamente um processo de busca e a internet inaugura um novo tipo de acesso que não é nem sequencial, nem aleatório, mas destrutivo. E a reintegração é um processo de reciclagem do arquivo, pois nada escapa do buraco negro.

Além disso, tal operação não pode ser neutra pois ao fragmentar e reintegrar coisas, fragmentamos e reintegramos a nós mesmos no arquivo: um processo inteiramente novo acessar o arquivo significa integrar-se a ele, entrar no seu espaço diagramático: de atores passamos a classe abstrata.

Um desvio de foco nos ajudará a demonstrar como isso ocorre.

*

Nunca foi tão fácil preparar aulas de história da arte, dado o número infinito de imagens disponíveis na internet. Até bem pouco tempo, o professor tinha que formar sua coleção de diapositivos ou tirando fotos ele mesmo (condição: ser um homem viajado), ou comprando coleções especiais, vendidas de maneira muito semelhante e tão custosas quanto as edições de coleções do século XIX, como a Anderson & Alinari⁴³. O professor de história da arte era como que definido por sua coleção, ela era seu cetro e ninguém mais senão o discípulo querido poderia herdá-la. A distância entre o professor de hoje e o de dez anos atrás é tão grande quanto a que separa, por exemplo, Wölfflin – escrevendo seus *Conceitos fundamentais* ao correr de um carretel de *slides* – de Vasari – compondo suas *Vite* no folhear de seu *Libro de' disegni*⁴⁴.

Retch relaciona a tendência de Wölfflin à abstração – sua noção de que mudanças progressivas e rupturas são formas extremas de uma mesma pulsão vital – com as coleções que formou para viabilizar sua atividade como professor e completa:

[...] e durante toda sua vida Wölfflin refletirá sobre o problema da mediatização da obra de arte pela gravura de reprodução, que utiliza frequentemente, assim como pela reprodução fotográfica e mesmo a projeção luminosa. (RECHT, 1996, p. 31, trad. nossa).

Guardadas as enormes diferenças, quando vemos as famosas fotografias de Malraux posando com seu museu imaginário (il. 61), primeiro na posição do magnífico orador que era, como se ministrasse um aula para as pedras que ouvem, depois refestelado-se como uma criança entre as pedras que falam; ao ver essas fotografias pensamos na imbricação de duas ne-

43 Cf. p. 97.

44 Cf. p. 116.



Ilustração 61: Malraux e seu museu imaginário.
Fonte: Grossmann (2004).

cessidades, que são justamente o museu imaginário: formar uma coleção de reproduções e pensar a história da arte como uma mesma tentativa. Essa operação “formar uma coleção” parece mesmo essencial para disparar uma pensamento que aponta no sentido da reanimação da tradição. Não só as fotos nos dizem isso, mas também Benjamin:

É decisivo na arte de colecionar que o objeto seja desligado de todas as suas funções primitivas, a fim de travar a relação mais íntima que se pode imaginar com aquilo que lhe é semelhante. Esta relação é diametralmente oposta à utilidade e situa-se sob a categoria singular da completude. O que é esta “completude” <?> É uma grandiosa tentativa de superar o caráter totalmente irracional de sua mera existência através da integração em um sistema histórico novo, criado especialmente para este fim: a coleção. [...]

Então nos perguntamos: o professor de história da arte hoje forma uma coleção? E se forma, é um verdadeiro colecionador?

[...] E para o verdadeiro colecionador, cada uma das coisas torna-se neste sistema uma enciclopédia de toda ciência da época, da paisagem, da indústria, do proprietário do qual provém. O mais profundo encantamento do colecionador consiste em inscrever a coisa particular em um círculo mágico no qual ela se imobiliza, enquanto a percorre um último estremeamento (o estremeamento de ser adquirida). (BENJAMIN, 2007, p. 239, [H 1a, 2]).

Há algum estremeamento nos objetos que “adquirimos” na internet?

À medida que mecanismos como Google®, Youtube® e Wikipédia se desenvolvem como centros unificadores, saímos definitivamente do “local dos serviços de informações e

investigações que ficam lá na luz mortiça das galerias do entressolho ao enalço do passado”, escapamos dos espaços que abrigam ofícios antiquados e que também dão aos atuais um ar obsoleto⁴⁵. A aula de história da arte ganha um quê de avanço tecnológico, suas imagens brilham, a luz é cinemática.

Mas sem dúvida não há qualquer estremecimento naquelas obras que se projetam para um ofuscante tempo presente. As imagens não parecem ter o mesmo poder de antes, pois não emana delas aquele “sistema historicamente novo” criado especialmente pelo professor para si mesmo e compartilhado com seus alunos tal como “no eterno desempacotamento de fotografias” por Proust⁴⁶.

Isso não é culpa do professor: os centros unificadores da internet impedem a formação de qualquer coleção: ele só encontrará aquilo que já foi procurado e encontrado. Pois o processo mesmo de buscar se transforma em momento de irrefreável consignação.

Nos primeiros anos de eclosão da web, costumávamos ler com frequência frases ingênuas como “Que lindo!”, seguidas de algum link para um site de arte criado por algum artista completamente desconhecido. Existia um gosto por esse tipo de descoberta e a sensação de que a qualidade do trabalho era o principal critério para sua difusão nas redes de hiperligações, nas relações entre os interessados em arte, através de seus sites e das listas de discussão. A qualidade gerava mais links e o cômputo destes, um grau de pertinência. Criar um site na internet e discutir entre pares era o bastante para garantir uma boa visibilidade.

A partir disso, estabeleceram-se as principais teorias para a elaboração de algoritmos de busca quase mediúnicos: os links mais requisitados são os mais pertinentes, numa lógica aparentemente democrática. Mas o desenvolvimento natural destes mecanismos acabou gerando uma distorção inesperada, mas óbvia em retrospecto: a lógica é *demográfica* e cria uma periferia muito pertinente, mas invisível, sufocada por sites centrais realmente idiotas, superficiais, mas muito conhecidos.

45 Benjamin (2007, p. 238, [H 1a, 1]).

46 Brassai (2005, p. 30).

Com isso, qualquer busca nos fragmenta e nos enfia no espaço diagramático do arquivo: de atores passamos a classe abstrata. Não há especificidade entre os milhões de usuários, todos passam a olhar para o arquivo sob o ponto ideal do diagrama: quando os diversos casos de uso se transformam em dados para um algoritmo que decide, então, qual é o melhor uso, não há mais caso de uso. Seguir uma pesquisa do Google® significa arquivar uma escolha que será computada e considerada mais válida para o próximo *Usuário*: é a individualização, um a um, em meio à multidão, é o panóptico em ação segundo a monetarização do valor de arquivo.

Nesse momento, o professor de história sofrerá um problema semelhante ao de Umberto Eco, que desistiu do verbete “Umberto Eco” na Wikipédia:

Mas, embora esse controle coletivo mantenha a acuidade do texto sobre Napoleão, será que fará o mesmo para um João da Silva? Para dar um exemplo, vamos observar o texto sobre uma pessoa que é um pouco mais conhecida do que João da Silva, porém menos famosa do que Napoleão – em outras palavras, eu mesmo. Há algum tempo eu corriji o texto sobre “Umberto Eco” porque ele continha informações falsas. Entre outras invenções, estava escrito que eu sou o mais velho de treze filhos. Isso é verdade no caso do meu pai, não no meu. Todas as vezes que a curiosidade me levou a checar o texto sobre mim, encontrei mais nonsense, então desisti. (ECO, 2009).

A dissolução das autoridades pelo uso e controle coletivo dos saberes, portanto, só afeta os indivíduos visíveis no diagrama, nunca chega aos vigias que estão no centro do panóptico.

Que fazer?

Certa feita, em uma das reuniões de grupo de pesquisa Estratégias da Arte na Era das Catástrofes⁴⁷, questionou-se sobre qual seria o lugar de Santiago Sierra em relação às duas posições pós-vanguardistas possíveis e opostas: resistência e “fim do jogo”⁴⁸. Sua crueza é tal que muitas vezes ele parece ser mesmo um *enfant gâté* do sistema, disfarçado de *terrible*. A questão é que seus trabalhos criam um paradoxo insolúvel entre engajamento político e exploração espetacularizada. Procurávamos uma imagem específica em que esse paradoxo é

47 Cf. Estratégias... (2007).

48 Foster (1996).

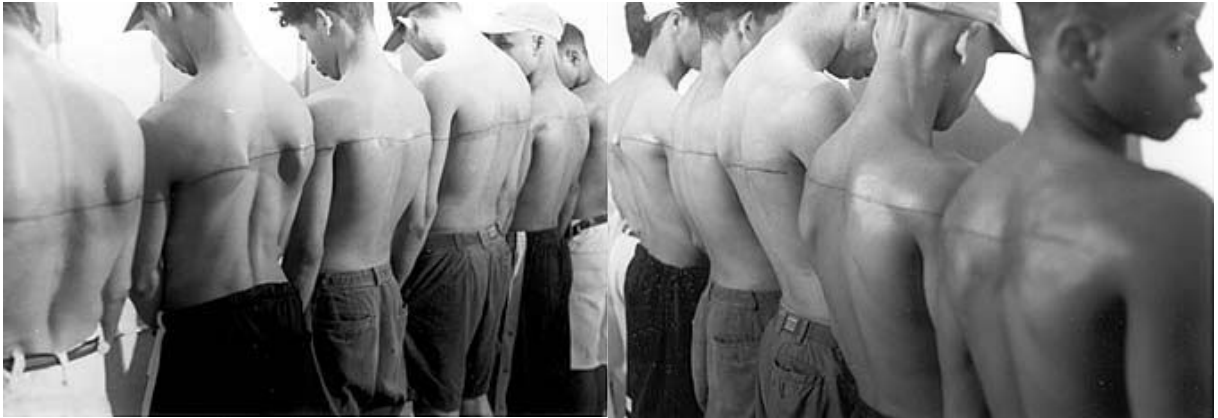


Ilustração 62: Santiago Sierra, *Línea de 250 cm Tatuada sobre 6 Personas Remuneradas*, 1999. Espacio Aglutinador. La Habana, Cuba. Fonte: Santiago Sierra (2009).

particularmente visível – *Línea de 250 cm Tatuada sobre 6 Personas Remuneradas* (il. 62) – e digitamos, então, no Google Images®: “Sierra tattooed line”.

A imagem aparece já na primeira página de resultados e até em duplicidade. A primeira questão de nota é que nenhuma delas leva ao site de Sierra; e nem mesmo a expressão “Santiago Sierra” resulta em imagens de seu site pessoal. Para encontrá-lo, é necessário recorrer à busca tradicional no Google®. A segunda questão – talvez a mais importante – é a forma como tal imagem extremamente crítica aparece em meio a uma miríade de lugares-comuns.

Impossível não relacionar a linha de Sierra às tatuagens dos campos de concentração e daí nos remetermos à memória-marca no corpo, que é a inscrição paradigmática de onde Derrida induz sua análise. Em Sierra, entretanto, não há nem aliança, nem necessariamente desastre. O paradoxo insolúvel está justamente na inutilidade, na superfluidade, até, dessa *impressão*. Em última instância, a tatuagem mesma é um arquivo da arte e Sierra é aquele que exerce o poder da consignação. Os homens enfileirados consignam, confiam, seus corpos a um vetor, uma linha, que os *consigna* em uma unidade que só existe localizada, e que só tem razão em si mesma.

Mas o que acontece quando estes homens são “teletransportados” para a internet e são catalogados, indexados? A imagem parece perder seu poder crítico, ela se *reúne*. Ela é re-consignada e com isso rompe-se qualquer possibilidade de vínculo umbilical entre aqueles cor-

pos e os nossos. A reificação atinge a imagem e os homens, sem deixar paradoxos ou dúvidas.

A imagem é *lisa*, intransponível e *suportável*.

Que fazer? A pergunta merece ser devolvida.

É necessário recuperar a dimensão dialética dessa nova forma de acessar o arquivo. O museu que imaginamos com as obras que temos *presentes* e que a reprodução faz ser inumeráveis, o museu descentralizado e disponível, que nos permite sonhar uma totalidade humanizadora... É essa aventura do museu imaginário, e não a “tradição” da internet, que devemos recuperar.

Talvez nem tanto pós-produção, mas *produção de novo*: a diminuição a se alcançar é justamente essa: permitir-se produzir, só.

V CONTEXTOS (ALGUNS MATERIAIS E MÉTODOS)

Artes visuais

O MUNDO MÁGICO DE MARC CHAGALL - O SONHO E A VIDA
Mais de 300 obras do pintor entre pinturas, guaches, esculturas e gravuras. A mostra integra as comemorações do Ano da França no Brasil.
Casa Fiat de Cultura (rua Jornalista Djaima Andrade, 1.250, Belvedere). De 3ª a 6ª, das 10h às 21h, sáb., dom., e feriados, das 14h às 21h. Até 4/10

RODIN, DO ATELÉ AO MUSEU
Ao todo, 22 esculturas, sendo 21 de bronze e uma de mármore, além de 195 fotografias originais do século XIX e do início do século XX. A mostra integra as comemorações do Ano da França no Brasil.
Casa Fiat de Cultura (rua Jornalista Djaima Andrade, 1.250, Belvedere). De 3ª a 6ª, das 10h às 21h, sáb., dom., e feriados, das 14h às 21h. Até 13/11

GUERRA DOS ENBOABRAS - 300 ANOS DEPOIS
Leia texto na página 19.

100 X FRANÇA
A mostra fotográfica leva aos visitantes um pouco da história da fotografia francesa desde sua origem (1839) até os dias atuais. A exposição também faz uma homenagem a uma das primeiras repórteres fotográficas, a francesa Jeanne Niéces (1921-2007). A mostra integra as comemorações do Ano da França no Brasil.
Galeria Genecco Murra do Palácio das Artes (av. Afonso Pena, 1.537, 21h, sáb., dom., e feriados, das 14h às 21h. Até 17/9

PAISAGENS NEURONAIS
As 70 fotografias da exposição demonstram a complexidade, mas também a beleza das microestruturas que compõem o sistema nervoso humano. As imagens acompanham textos criados por escritores, pintores e filósofos que ilustram a proximidade entre a ciência e a arte.
Espaço Mari Stella Tristão do Palácio das Artes (av. Afonso Pena, 1.537, centro, 3236-7400). 2ª, das 18h às 21h; 3ª a 6ª, das 9h30 às 21h; dom., das 16h às 21h. Até 7/9

AGNES FARKASVOLGYI
"Borboletas na Boca", reúne pinturas e acumulações de porcelanas e azulejos. São 15 pinturas divididas em quatro séries e uma grande tela intitulada "Mesa Posta para Borboletas na Boca".
AM Galeria de Arte (rua Cláudio Manoel 1555/loja 4, Funcionários, às 18h. Até 6/9

1.537, centro, 3236-7400). 2ª, das 18h às 21h; 3ª a 6ª, das 9h30 às 21h; dom., das 16h às 21h. Até 1/9

ADEL SOUKI
"Mil Moradas e Uma" abriga pequenos quadros de argila que servem como espaço para a recriação da intimidade e da casa dos participantes que confeccionaram os objetos, além de uma instalação sonora com as conversas espontâneas, os barulhos feitos pelos jovens durante o processo de criação, o que também colabora para construir a realidade das moradas.
Galeria Arlinda Corrêa Lima do Palácio das Artes (av. Afonso Pena, 1.537, centro, 3236-7400). 2ª, das 18h às 21h; 3ª a 6ª, das 9h30 às 21h; dom., das 16h às 21h. Até 26/8

OS 100 ANOS DE BOSMAN MAESTRO
A exposição "Notas de um jovem Maestro" apresenta acervo pessoal do compositor, cedidos pela família Bosmans. Documentos, partituras, fotos e diversos materiais do músico.
Foyer do Palácio das Artes (av. Afonso Pena, 1.537, centro, 3236-7400). 2ª, das 18h às 21h; 3ª a 6ª, das 9h30 às 21h; dom., das 16h às 21h. Até quarta-feira das 16h às 21h. Até quarta-feira das 16h às 21h. Até 30/8

TAPEÇARIAS FRANCESAS - PATRIMÔNIO E CRIAÇÃO
Vinte obras das manufaturas de tapeçarias Gobelin e Beauvais, pertencentes ao acervo do Museu do Mobilário Nacional, França. A mostra integra as comemorações do Ano da França no Brasil.
Museu de Arte e Ofícios (praça da Estação, s/nº, centro, 3248-8600). 3ª, 5ª e 6ª, das 12h às 19h; 4ª, das 12h às 21h; sáb., dom., e feriados, das 11h às 17h. Até 23/8

GABRIELA BRASILEIRO
Ao todo, dez pinturas, de grandes dimensões, compõem a mostra "Transfêrência, Transparencia e Vestígios". Sempre trazendo referência à figura feminina, as imagens dão a impressão de realidade, devido às grandes proporções que adquirem e aos detalhes minuciosos.
Galeria de Arte Copasa (rua Mar de Espanha, 525, Santo Antônio, 3250-1506). De 2ª a dom., das 8h às 18h. Até 6/9

3223-4209). De 2ª a 6ª, das 10h às 19h; sáb., das 10h às 13h30. Até 29/8

EXPOSIÇÃO PRAÇA DA LIBERDADE - DE CIRCUI TO CULTURAL - ARTE E CONHECIMENTO
Em um pavilhão de 70 metros de comprimento, os visitantes podem conhecer o novo complexo cultural que dará nova vida ao imponente conjunto arquitetônico da praça da Liberdade. O circuito cultural reunirá arte, ciência, cultura popular e entretenimento em museus, centros de memória, salas de exposição e de espetáculos, espaços para oficinas e cursos, além de cafeterias, restaurantes e lojas.
Centro da Alameda Traversia (praça da Liberdade). Diariamente, das 9h às 17h. Até 9/9

MÁRCIO SANTOS
Apresenta 15 obras em acrílica sobre tela, de grandes dimensões, na mostra "Transformação".
Agnus Dei Galeria de Arte (rua Santa Catarina, 1.155, Lourdes, 3294-2101). De 2ª a 6ª, das 9h às 18h; sáb., das 9h às 13h. Até 30/8

ENTRE SALÕES 1969 >> 2000
Mostra histórica das obras do acervo do Museu de Arte da Pampulha (MAP) Museu de Arte da Pampulha (av. Odeão Negreão de Lima, 16.585, Pampulha). De 2ª a dom., das 8h às 20h. Até domingo

EM MÊTO À PINTURA
Arthur Arnoid tem trabalhos que variam de retratos a reproduções do homem no espaço urbano. Leandro Figueiredo cria na pintura, no gravura e no desenho uma relação entre a escultura e a matéria, entre a realidade e a ficção.
Galeria de Arte do BDMG Cultural (rua da Bahia 1.600, Lourdes). De 2ª a 6ª, das 9h às 18h. Até 28/8

REPRODUÇÃO DE OBRAS-PRIMAS
A mostra "Pós-impressionismo e as Origens da Pintura Moderna" abriga

Artes visuais

VIRGINIA FERREIRA
Leia texto nesta página.

MARCO PAULO ROLLA E MARINA SALENE
Os artistas expõem em diferentes ambientes da galeria, esculturas, pinturas, objetos, obras em cerâmica, dentre outros.
Rhys Mendes Gallery (av. Canadá, 203, Jardim Canadá, 3291-6445). De 2ª a 6ª, das 11h às 18h; sáb., das 11h às 16h. Até 31/8

ALECIO DE ANDRADE
Imagens realizadas pelo fotógrafo como trabalho particular ou sob encomenda para veículos como "Manchele", "Elle", "Newsweek" e a agência Magnum, da qual Alecio foi membro associado entre 1970 e 1976. O público também poderá conferir um poema de Carlos Drummond de Andrade, um depoimento do pianista Alfred Brendel, cartões-postais de Henri Cartier-Bresson e uma carta de Julio Cortázar, tudo endereçado ou dedicado ao fotógrafo.
Instituto Moreira Salles (av. Afonso Pena, 737, centro, 3213-7900). De 3ª a 6ª, das 13h às 19h; sáb., dom., das 13h às 18h. Até 30/8

ENTRE SALÕES 1969 >> 2000
Mostra histórica das obras do acervo do Museu de Arte da Pampulha (MAP) Museu de Arte da Pampulha (av. Odeão Negreão de Lima, 16.585, Pampulha). De 2ª a dom., das 8h às 20h. Até domingo

EM MÊTO À PINTURA
Arthur Arnoid tem trabalhos que variam de retratos a reproduções do homem no espaço urbano. Leandro Figueiredo cria na pintura, no gravura e no desenho uma relação entre a escultura e a matéria, entre a realidade e a ficção.
Galeria de Arte do BDMG Cultural (rua da Bahia 1.600, Lourdes). De 2ª a 6ª, das 9h às 18h. Até 28/8

REPRODUÇÃO DE OBRAS-PRIMAS
A mostra "Pós-impressionismo e as Origens da Pintura Moderna" abriga

40 reproduções fotográficas, com verbetes explicativos, de obras de renomados artistas como Van Gogh, Gauguin, Paul Cézanne, e outros.
Galeria de Arte de Sesc/IMG (rua Tupinambá, 956, 1º andar, 3279-1462). De 2ª a 6ª, das 12h30 às 18h30. Último dia

BRÁULIO BITTENKOURT
O artista apresenta pinturas na exposição "Saída ao Sol".
Padre Marinho, 60, 1ª andar, Efigênia, 3241-7181. De 3ª a dom., das 9h às 21h. Até domingo

THALMA
Pinturas e esculturas.
Pequena Galeria do Teatro da Cidade (rua da Bahia, 1.341, Lourdes, 3273-1050). De 2ª a 5ª, das 14h às 19h; 6ª, sáb., e dom., das 16h às 21h. Até 2/8

ERA UMA VEZ... CHARLES PERRAULT
Exposição literária. A mostra integra as comemorações do Ano da França no Brasil.
Biblioteca Pública Estadual Luiz de Bessa (praça da Liberdade, 21, centro). De 2ª a 6ª, das 8h às 20h; sáb., das 8h às 12h. Até 5/9

JÚLIO ALVES
Na exposição "No Princípio Era a Figura", o artista plástico apresenta pinturas e desenhos.
Biblioteca Pública Estadual Luiz de Bessa - Anexo Professor Francisco Iglesias (rua da Bahia, 1.889, Funcionários). De 2ª a 6ª, das 8h às 20h; sáb., das 8h às 13h. Até 30/8

INHOTIM
Grande acervo de arte contemporânea brasileira e internacional.
Bumadinho, a 60 km de BH, acesso pelo km 500 do BR-381. 5ª e 6ª, das 9h30 às 16h30; sáb., dom., e feriados, das 9h30 às 17h30. R\$ 15 (inteira) e R\$ 7 (meia). Estudantes identificados e maiores de 60 anos pagam meia. Crianças de até cinco anos não pagam. Informações: 3227-0001

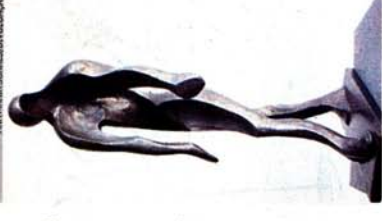


Ilustração 63: Fim de Semana (2009, p. 20-21).

Chagal, Rodin, [...] *Entre salões 1969 >> 2000* com os catálogos do MAP, [...] uma exposição de reproduções de obras-primas, [...] Inhotim: difícil saber o que é mais verdadeiro, os dioramas ou as pinturas.

Visibilidade na periferia: contexto artístico de Belo Horizonte

[Originalmente publicado como NUNES, Hélio Alvarenga. Visibilidade na periferia, **Papel das Artes**, n. 8, Rio de Janeiro, set. 2008, p. 8-9.]



Ilustração 64: Paulo Nazareth, 2008.

À esquerda, galinhas d'angola no Palácio das Artes: A gente pisava na bosta das galinhas do Paulo e depois levava a sujeira para a exposição do acervo Roberto Marinho, que ocorria nas galerias adjacentes. À direita, "Louco ou sábio, continua andando com seu embornal carregado de objetos misteriosos." (Piti)

O panorama artístico brasileiro continua polarizado, apesar das inúmeras iniciativas que têm como proposta abarcar a multiplicidade de manifestações de nosso país-continente. O recém lançado catálogo do Projéteis Funarte traz, dentre 23 projetos, nove do Rio de Janeiro e três de São Paulo, dando a impressão de existir uma espécie de sistema de quotas para artistas de outros estados. E, apesar da ênfase no mapeamento nacional e do esforço por divulgar o programa em 19 capitais, muito provavelmente ocorrerá o mesmo com o Projeto Rumos, pensando talvez mais para São Paulo.

O problema de grande parte dessas iniciativas, incapazes de despolarizar efetivamente, não é tanto o sistema de quotas, mas o fato de que "nacionalizar" parece significar apenas levar os artistas da periferia para o centro. O Projéteis realizou cinco exposições, todas no Rio. E o Rumos provavelmente só realizará uma em São Paulo, apesar de o edital prever a possibilidade de itinerância. As tentativas de dar visibilidade à diversidade nacional continuam seguindo uma lógica polarizada.

Como moro em Minas, não foi sem razão, portanto, que a primeira proposta da editora Cleusa Maria para o tema desse artigo fosse contar sobre os artistas que vivem e trabalham aqui, ainda sem a visibilidade que seus trabalhos merecem. É sem dúvida um tema de vital importância. As duas escolas de arte de Belo Horizonte formam aproximadamente 60 profissionais por ano. Nem todos atuarão como artistas. E só uma ínfima parcela terá alguma visibilidade

nacional ou internacional. Muitos entre os invisíveis têm bons trabalhos, sem dúvida. Mas hoje é difícil para mim escrever sobre eles, pois venho notando uma mudança significativa no panorama mineiro.

Belo Horizonte ainda é uma periferia artística, mas muita coisa está mudando. Há pouco mais de dois anos, quando propus minha pesquisa para o mestrado, esbocei um quadro sombrio sobre a carência das instituições daqui. Diagnosticava tantos problemas de visibilidade, a ponto de propor ser o catálogo de exposição, o *souvenir*, mais importante que a exposição em si. O que me interessava na época era a impossibilidade de um contato mais duradouro com a produção contemporânea; não só mineira, mas nacional e internacional. Minha preocupação era a formação dos jovens artistas mineiros, que só podiam ver arte no catálogo ou no livro, e como esse olhar de segunda-mão afetava suas poéticas.

Inhotim ainda não era uma realidade tão palpável e dinâmica como é hoje, responsável por um salto de qualidade surpreendente, principalmente, entre os estudantes de arte que lá trabalham como monitores. Eu tinha a impressão de se tratar de uma extravagância que logo iria desaparecer; no que, ainda bem, me enganei redondamente, já que continua expandindo sua coleção e sua importância, com os dois novos e sensacionais pavilhões: o de Adriana Varejão e o de Doris Salcedo.

Por isso, na época, boa parte de minhas preocupações se voltaram para a inadequação do Museu de Arte da Pampulha (MAP), que, tendo sido projetado para ser um cassino, não podia mostrar seu acervo. Mas hoje percebo que justamente esse problema foi uma das causas da virada mais importante de Belo Horizonte nos últimos anos, a Bolsa Pampulha. Agora em sua terceira edição, ela reformulou o modelo deformado dos salões em uma residência artística que não só deu grande visibilidade para os artistas mineiros contemplados, mas estabeleceu Belo Horizonte como um centro de formação e convivência para artistas de outros estados, inclusive os centrais. Morar em BH pode vir a ser uma boa alternativa para o jovem artista em busca da tão desejada visibilidade nacional e internacional.

Outra instituição importantíssima, o Palácio das Artes, por mérito próprio, mas no mesmo vetor, reestruturou seu setor de artes plásticas, substituindo um sistema exclusivo de convites e propostas, para o qual era necessário ter um certo cacife, por concorrência aberta (para a metade das exposições, ao menos), tornando-se assim mais democrático e acessível aos jovens artistas e à produção contemporânea.

Até mesmo o Museu Mineiro, que era uma instituição apagada e anacrônica, cristalizada em torno de uma exposição permanente de obras barrocas e de algumas pinturas modernistas

pouco importantes, tem promovido iniciativas para acolher nossa produção contemporânea, na forma de intervenções e instalações.

Talvez seja temerário afirmar isso, mas depois de quase 40 anos, ocorre hoje em Belo Horizonte uma efervescência artística tão notável quanto a histórica manifestação *Do Corpo à Terra*, que ocorreu em 1970, no Parque Municipal, ao lado do Palácio das Artes. Há hoje um *boom* de boas exposições e muitas outras ações interessantes, demonstrando que as melhores iniciativas de despolarização vêm justamente da periferia.

O aumento da participação de artistas residentes em Minas nas bienais e nas exposições de vulto, nacionais e internacionais, parece resultar dessa nova força que adquire hoje o contexto artístico mineiro e suas instituições.

E isso continuará. Novos artistas, como Paulo Nazareth, que ilustra o artigo, estão sendo formados nessa efervescência. Sua participação na edição passada da Bolsa Pampulha, para onde levou sofás velhos e onde vendeu “bosta de artista emergente”, sua exposição recente no Palácio das Artes, onde criou galinhas d'angola, e a quase simultânea intervenção no projeto Mesa de Queijos do Museu Mineiro, para onde levou uma cabra para dar leite, renderam ao Paulo uma visibilidade sem igual; mas não só. Seu trabalho, quase impossível de categorizar, mas que orbita a crítica institucional, tem se tornado cada vez mais contundente e maduro, algo que seria impossível na Belo Horizonte de alguns anos, de instituições cambaleantes, quase invisíveis e cristalizadas em torno dos “artistas mineiros de renome”.

Museu de Arte da Pampulha

Absorber el espíritu de resistencia

[Originalmente publicado como NUNES, Hélio Alvarenga. Absorber el espíritu de resistencia. *A-Desk*, n. 25, Barcelona, 7 abr. 2008.]

El Museo de Arte da Pampulha en Belo Horizonte programaba la exposición *Neovanguardas*, que revisaba el trabajo de artistas que renovaron el panorama artístico en la ciudad y Brasil desde una posición crítica, radical y comprometida. Al mismo tiempo hacía públicas las bases para la tercera edición de la Bolsa Pampulha, ayudas y residencias para artistas. En esta ocasión con la intención de que los artistas seleccionados realicen intervenciones o sus exposiciones fuera de las puertas del museo. También en los sesenta los artistas presentes en *Neovanguardas* decidieron salir del museo y ocupar el espacio público, aunque en aquel caso como muestra de compromiso y por propia voluntad.

Contextualizar la exposición *Neovanguardas*, que ha tenido lugar en el Museo de Arte da Pampulha (MAP), no es tarea fácil. Por lo menos hay dos escenarios muy distintos en juego: la efervescencia crítica que Belo Horizonte detentó en la década de los sesenta, en el auge de la dictadura militar (1964-1985), y el momento actual que rescata ese momento específico.

Alcanzada finalmente la normalidad democrática, Brasil se encuentra en un momento tristemente marcado por la domesticación y la integración más o menos tácita de los artistas y críticos en un modelo hegemónico e internacional del arte.

En los últimos años, Belo Horizonte ha recuperado importancia en el panorama artístico nacional gracias a los cambios en sus dos instituciones principales: MAP y el Palácio das Artes. Ambas se han vuelto mucho más accesibles a los artistas jóvenes, más democráticas y, principalmente, más activas y comprometidas con el arte contemporáneo. La Bolsa Pampulha, por ejemplo, puesta en marcha en 2003-2004, ahora en su tercera edición, sustituyó el modelo decadente y deformado de los salones de arte por un proyecto de residencia artística que ha reestructurado el panorama local, destacando la formación y la convivencia donde antes sólo había el monopolio de grupúsculos que mantenían indiferenciadas las esferas de lo público y lo privado.

El resultado es una especie de esquizofrenia: artistas y críticos se sienten impelidos a atacar a la institucionalización, a arrancar el circuito artístico de la docilidad en la que se encuentra; pero que ven dentro de un cuadro positivo de cambios en las mismas instituciones que los estarían domando. Brasil no tuvo *welfare state*; pasamos de la dictadura al neoliberalismo periférico y sólo ahora comenzamos a combatir nuestros problemas estructurales, desde la po-

breza a la democratización, pasando por el incentivo a las artes. Al menos en Belo Horizonte hay un sentimiento de esperanza en el papel catalizador asumido por las instituciones públicas. Incluso propuestas fundamentalmente independientes, como Kaza Vazia, parecen deber algo a este clima de renovación cuyos efectos vienen del MAP y del Palácio.

Entonces, ¿con qué ojos podemos retomar los marcos históricos abordados por la exposición *Neovanguardas? Vanguarda Brasileira* (1966), *Processo Territórios* (1969) y *Do Corpo à Terra* (1970) fueron momentos de radicalización contra la institución-arte en un contexto concreto: la cuestión era confundir arte y vida, en una época de constante atentado a la vida por el régimen de excepción. Ir contra la domesticación, salir del museo y de su periferia, hacer arte salvaje, nómada y guerrillero; era lo que proponía, en 1970, el crítico Frederico Moraes, cuyos textos dan cuerpo y alma al catálogo de la exposición de 2008.

En una de sus cartas leemos, con la melancolía de una época que no vivimos: “Lo mejor del Palácio das Artes es el Parque Municipal, a su entorno. Mejor que la sala de exposiciones de la Reitoria es aquel vacío de tierra, alrededor. Mejor que el Museo da Pampulha es la montaña que está próxima”. Presentimos inmediatamente que aquella necesidad de estar “enteramente en el lado exterior de los museos, galerías, de todo y de cualquier lugar sagrado” continúa siendo imperativa aún hoy. Pero es justamente eso lo que la tesis curatorial del MAP propone a los artistas de la edición actual de la Bolsa Pampulha. Un museo que comisiona arte fuera del museo debería sonar extraño, pero no; y es eso lo que espera del MAP quien ha acompañado la línea curatorial iniciada en 2001.

Ya constaba en el editorial de la selección para la Bolsa Pampulha de este año: “realizar 10 acciones expositivas individuales [...] en espacios públicos en la ciudad de Belo Horizonte, definidos por el comisario del MAP con la aprobación de la Fundação Municipal de Cultura.” Aquella necesidad de salir fuera, que era imperativa para la libertad en las décadas de los sesenta y setenta, aparece hoy como imposición institucional. Hay rumores de que esta decisión es resultado de presiones de la “vieja escuela” que no ve con buenos ojos a los jóvenes artistas ocupando el “espacio noble” del museo. Pero, incluso así, –¡aquí está la esquizofrenia!– esta propuesta es sumamente importante no sólo para la institución, también para el escenario artístico de la ciudad y el país, en la medida que mantiene avanzado un proceso que nos es muy benéfico: el fortalecimiento del museo como agente catalizador y difusor de la producción contemporánea (de la mejor escuela).

No sólo mantener, sino radicalizar el camino abierto hoy por el MAP (y también por el Palácio) es esencial para nuestra propia supervivencia artística en una periferia de la periferia. Pero, esto no quiere decir que debemos someternos a una total integración. Cabe a los artis-

tas subvertir las instituciones en su propio proceso de su fortalecimiento. Hoy, en Belo Horizonte, y tal vez en Brasil, salir fuera implica también entrar, ocupar y producir.

Debemos volver nuestra mirada hacia las Neovanguardas, buscando absorber su espírito de resistencia, de acción zigzagueante –y al mismo tiempo punzante!– debajo del hocico del régimen de excepción. Si, por un lado, nuestras instituciones, a grosso modo, representan un sistema hegemónico e internacional del arte; por otro, dentro de ellas hay un territorio minado de paradojas, llenas de posibilidades, preparadas para la guerrilla. Nos toca coger el Manual Técnico de Municiones Químicas de una de las vitrinas de la exposición para hacer saltar las granadas, como hizo Décio Noviello en el Parque Municipal en 1970; pero esta vez deberíamos usarlas en la sala noble del MAP y el la Galeria Guignard del Palácio das Artes.

2009-05-25 MAP reabre olhando para dentro

[Anotação em meu “diário de bordo”: http://www.dedalu.art.br/diario/2009-05-25_MAP_reabre_olhando_para_dentro.]

A imagem não tem nada a ver com o Museu de Arte da Pampulha. Procurei na internet por “umbigo” e, dentre belos e horripilantes, encontrei o Lula apontando para o umbigo, ou melhor, para o machucado feito por uma bala de borracha perto do umbigo. Nossa conversa é sobre “olhar para o próprio umbigo” e talvez perto dele também tenha um machucado... Não poderia deixar passar essa foto, está aí, respeitosamente e com admiração, o umbigo do Presidente: é por isso que eu gosto dele: seus gestos



Ilustração 65: Nada a ver com o MAP: o umbigo do Lula.

são diretos, quase ingênuos, e por isso tão abertos a re-significações. Mas voltando ao assunto do MAP:

Li hoje uma notícia dúbia: boa pois o Museu de Arte da Pampulha vai retomar as atividades depois da estranha (para não dizer mais...) saída da Priscila Freire (cf. 2009-04-04¹ e 2009-

1 <http://www.dedalu.art.br/diario/2009-04-04>.

04-05²); mas talvez não tão boa pois a exposição que abre dia 6 próximo será sobre as 26 edições do Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte.

O que causou minha dúvida foi essa frase de Sérgio Rodrigo Reis, autor da coluna *Visuais* (Estado de Minas, Caderno de Cultura, 25 mai. 2009, p. 5): “Nos últimos anos, a opção vinha sendo por uma temática contemporânea das exposições”. O verbo no passado me preocupou muito. Será que essa exposição demonstra uma vontade de retomar o modelo do Salão, extinguindo a Bolsa Pampulha? Ou pior, será que indica a intenção de direcionar o Museu para um rumo “histórico”, privilegiando os nomes já consagrados, isto é, tornando o MAP um museu modernista?

Entre 2001 e 2004, Adriano Pedrosa e Rodrigo Moura, respectivamente curador e curador assistente que virou curador em 2003, implementaram uma série de mudanças na política de colecionismo do Museu. Até então, a maior parte das obras entravam no MAP via “prêmio de aquisição”, nas diversas edições do Salão, desde 1930. O fato é que o MAP nunca tinha comprado nenhuma obra, tendo acumulado um acervo que espelhava o Salão e a vontade dos doadores; o que pode até ser interessante para a própria história do Museu, de seu Salão e das relações com a *sociedade* belo-horizontina, mas insuficiente para que seu acervo se tornasse significativo além da restrita área de influência do Salão e além do gosto dos colecionadores mineiros.

Vik Muniz foi a primeira aquisição do MAP, em 2002, que continuou comprando, recebendo contrapartidas e transferindo obras de outros museus de forma ativa até pelo menos agosto de 2008, quando, já sob curadoria de Marconi Drummond (que voltou agora), foi realizada a exposição *Procedente >> MAP: novas aquisições*, com Alexandre da Cunha, Ana Maria Tavares, Cristiano Rennó, Damian Ortega, Débora Bolsoni (BP, 2005, ie. 28^o Salão), Fernanda Gomes, Gedley Braga, Gilvan Samico, Isaura Pena, Jac Leirner, Laura Belém (BP, 2004, ie. 27^o Salão), Mabe Bethônico (com obra inédita no MAP), Marilá Dardot (BP, 2004, ie. 27^o Salão), Mary Vieira (com obra inédita no MAP), Márcia Xavier, Máximo Soalheiro, Nuno Ramos, Patrícia Leite, Regina Silveira (com obra inédita no MAP), Rivane Neuenschwander, Roberto Bethônico, Rodrigo Andrade, Rosângela Rennó, Sandra Cinto, Sonia Labouriau, Sônia Lins e Valeska Soares. Além dessas aquisições, não tenho notícia de outras... Vou conferir depois.

Como assinalado, três artistas participantes da Bolsa Pampulha tiveram suas obras adquiridas pelo Museu, não como premiação, mas por terem sido consideradas importantes para o acervo. A diferença não é sutil, bem como não é sutil a diferença entre Bolsa Pampulha e o Salão. As três edições da Bolsa Pampulha foram oficialmente as 27^a, 28^a e 29^a edições do Sa-

lão Nacional de Arte de Belo Horizonte, mas o modelo do salão de arte foi descartado em prol de uma residência artística de um ano, na qual os artistas contaram com a orientação de nomes importantes da arte brasileira. Oportunamente, vale dar uma lida no artigo *A (im)pertinência dos salões*³, em que Paula Alzugaray relata um debate com Adriano Pedrosa, ainda na onda da Bolsa Pampulha.

Todos estes artistas, acredito, expuseram no Museu, mas ao menos três obras adquiridas eram inéditas no MAP. Isso demonstra uma certa continuidade entre história do Museu e aquisição, mas também uma importante maleabilidade. O que importa a um acervo não é necessariamente o que foi exposto na instituição que o abriga, mas o que é relevante para a coleção dessa instituição. Isso é ainda mais importante para o MAP, cujas características físicas geralmente tornam fúteis as tentativas de montar uma exposição tradicional. Em 2008-09-09⁴, por exemplo, escrevi sobre a briga dos tapumes com a arquitetura na exposição de Adriana Varejão, o que considere um retrocesso.

Era um retrocesso pois a maior mudança do MAP na virada do milênio foi privilegiar obras que dialogassem com o edifício projetado por Niemeyer nos anos 1940 para ser um cassino. Tratava-se de um duplo movimento: por um lado, acatava-se a invencível arquitetura, mas por outro, criava-se um diferencial em relação aos outros museus do país: as peculiaridades do espaço demandariam exposições verdadeiramente específicas. Específicas mesmo: o Salão Nobre é inclemente e não perdoa *site-specific*s portáteis, transportáveis, isto é, falsos *site-specific*s.

Um caso recente foi a exposição de Angela Detanico e Rafael Lain, em maio de 2008. As obras que estavam no Salão Nobre pareciam deslocadas e sem relação entre si – o que não parece ter sido intencional pois em outros espaços há um discurso homogêneo entre as obras. *Um dado tempo*, por exemplo, foi criado especificamente para o MAP, mas ficaria melhor em uma galeria tradicional, a não ser que a intenção tenha sido criar uma obra diluída, algo muito diferente do que apreendemos pela fotografia mostrada no simpático site da dupla. O objeto ficou perdido no teto como se fosse algo sem relação com *Um dado lugar*, que estava, por sua vez, perdido no piso.

Uma das questões centrais da Bolsa Pampulha foi preparar os jovens artistas para lidar com esse espaço indômito onde só há uma parede (no Mezanino): a proposta era substituir a metáfora do “cubo branco” pela “caixa de jóias”, substituindo também o portfolio pela convivência cúmplice, doméstica, visando, como disse Adriano Pedrosa, uma “personalização do museu” pelo contato estreito do artista com a instituição. Um museu que só tem uma parede não

3 Alzugaray (2006).

4 <http://www.dedalu.art.br/diario/2008-09-09>.

aceita portfolio, isto é, porta-fólio, folhas de papel... A metáfora da “caixa de jóias” parece bem apropriada: só aceita coisas pessoais.⁵

Não sei se a exposição programada tem a intenção de preparar o retorno do modelo de salão, com seus portfolios e prêmios de aquisição. Para mim seria um grande erro, não só para o Museu, mas também para os artistas daqui e de fora que vêm para cá. O Museu perderia sua especificidade, reduziria a alguns dias a duração de sua influência, e restringiria novamente seu acervo a um *desabrochar* que raramente é coerente com o verdadeiro impulso colecionista de um museu importante. Os artistas, todos, não só os jovens, perderiam com o fim da convivência e da troca, bem como com o retorno de uma *mineiridade* que só deu mais ou menos certo na música... Isso sem falar no público, para quem ir à Pampulha vinha deixando de ser longe demais. Para ver um acervo estabelecido de arte contemporânea, teremos que voltar a viajar? Ao menos a viagem não será tão longa mais: Inhotim. (Bom, tem também o Palácio, mas não é sua função ter um acervo...) Mas porque não ter dois, três, dez museus com acervo de arte contemporânea?

Espero que o marco da exposição, o 26º Salão, seja apenas uma coincidência (as três aquisições da Bolsa Pampulha foram mostradas muito recentemente) ou um erro de comunicação com o jornalista. Espero mesmo que não seja uma pressão dos antigos contemplados para voltar com exclusividade ao Museu. Espero que não seja mais uma ameaça à Bolsa Pampulha e ao MAP como referência em arte contemporânea. Espero... que todos os meus medos sejam injustificados. Confio.

Sei que será uma ótima oportunidade para confrontar os catálogos dos Salões com as obras do acervo tão pouco visto. Olhar para dentro é bom: o Museu de Arte da Pampulha tem muitos espelhos que desviam nosso olhar para fora.

2009-05-29 MAP reabre 2

Na postagem anterior, *2009-05-25 MAP reabre olhando para dentro*, não resisti e coloquei o umbigo do Lula, que não tem nada a ver com o Museu de Arte da Pampulha. Dessa vez, procurei na internet por “salão de arte”, tencionando encontrar alguma imagem daqueles salões



Ilustração 66: Nada a ver com o MAP: um salão de Lingerie.

5 Cf. Museu de Arte da Pampulha (2004).

do século XIX. Novamente não resisti. O Google Images® está virando um garimpo surrealista! Mas voltando ao assunto:

Uma atualização: conversei rapidamente com o Marcelo Drummond, irmão do Marconi do MAP, e perguntei se a nova exposição apontava para um retorno dos salões. Gostei muito da resposta enérgica: “Que coisa mais reacionária!”

Então a dúvida foi dirimida: a exposição é um corte histórico, cujo objetivo, inclusive, é confrontar as experiências do antigo Salão com a Bolsa Pampulha.

Talvez já seja possível falar em um padrão pendular no MAP: exposição de arte contemporânea e, em seguida, exposição do acervo. Alguns dizem que estas últimas são para “tapar buracos” na programação, em períodos de pouca verba... Mas isso não importa. Um museu, para ser museu, deve ter acervo – acredito, divergindo das concepções mais em voga hoje – e deve expô-lo. E, preferencialmente, de forma permanente. Talvez o projetado e ansiado anexo venha cumprir essa função que considero essencial no Museu.

Não conheço todo o acervo do Museu da Pampulha, mas os *relances* que tive dele não me agradaram muito... Fora as novas aquisições e algumas obras realmente pertinentes, muito do que vi ou já é ou está prestes a se tornar anacrônico.

Isso para não dizer pior. Em 2005-07-04⁶, ocasião da exposição *Acervo Espelhado*, Paulo Schmidt e José Alberto Nemer escolheram – Nemer com picardia explícita, Schmidt, com alguma seriedade impossível de se levar a sério – uma pintura de Winston Churchill. Isso mesmo: o MAP tem em seu acervo uma pintura feita pelo Primeiro Ministro da Inglaterra durante a 2ª Guerra. Por que, diabos, o MAP tem uma pintura feita por Churchill?! Essa é a primeira pergunta de Nemer que concluí, no folheto mais ácido que recolhi no MAP:

E daí? Deixar como está para ver como é que fica. Ou então, se divertir com a ironia pragmática de um colecionador americano que, acostumado com a agilidade dos museus de seu país, sugeriu ao conhecer o MAP, sua história e suas dificuldades, que o prédio voltasse a ser cassino ou bingo, cuja renda sustentaria um museu como todos gostariam.

Essa exposição que abre dia 6 próximo mostrando o acervo adquirido em 26 edições do Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte será mais um teste para o acervo em si que uma historicização dos salões. Esclarecida a dúvida sobre a Bolsa Pampulha, resta a prova do acervo: o MAP tem o acervo que desejamos?

Um museu sempre contemporâneo (isto é, cronicamente sincrônico) não significa “sem acervo”; o grande lance é fazer com que a guarda reflita a arte contemporânea pelo constante movimento. Um museu hoje sincrônico não deve se tornar anacrônico amanhã; isto é, seu acervo

6 <http://www.dedalu.art.br/diario/2005-07-04>.

não pode ser definido pela pura acumulação: uma obra que hoje merece estar no acervo, deve estar nele; se amanhã tal obra perder sua significação contemporânea, ou seja, se não é nem contemporânea nem influência para a contemporaneidade, deve passar a outro acervo, de tipo histórico, em outro museu, ou ser vendida.

O grande problema é que o MAP não tem independência para gerir seu acervo. Na verdade, não tem independência alguma. E nisso poderíamos voltar ainda ao problema da saída da Priscila Freire: a questão não é se ela merecia ou não permanecer no cargo; o problema foi a forma da substituição, incluindo, sem vexa alguma, o MAP no cabide-de-empregos políticos da Prefeitura... Ora, um museu precisa de uma equipe estável e capacitada, o que inclui sua diretoria. Sendo assim, tal equipe poderá formular uma filosofia igualmente estável e fundamentada de acervo, merecedora da independência necessária à gerência de um museu de arte.

A última avaliação daquela pintura do Churchill ficou entre US\$ 35 e 40 mil. Seria um ótimo aporte financeiro, que poderia ser revertido na compra de uma obra realmente importante. Mas a decisão de venda não cabe ao Museu, é da Câmara dos Vereadores. É temerário no Brasil flexibilizar a gerência de quantias vultosas, mas submeter o acervo do Museu a voto no legislativo parece demais. O controle público sobre o MAP deveria ter outra forma, mais filosófica que pontual; e a gerência do Museu deveria ser pautada pela confiança em uma equipe de profissionais de museu e de artes. A substituição da Priscila pelo duvidosamente qualificado “gestor” indicado pelo Prefeito só torna mais distante o acervo que desejamos para o MAP.

Perguntas abortadas para Marconi Drummond, curador do MAP, sobre a exposição *Entre Salões 1969 >>2000*

[Marconi Drummond se disponibilizou inúmeras vezes para a realização dessa entrevista, ao que peço desculpas pelo aborto e agradeço muito. Ela não foi realizada pois as perguntas acabaram se tornando espaços autorais autônomos, donde tornaram-se mais contundentes sem resposta.]

1) A delimitação histórica da exposição *Entre Salões* indica o ano 2000 como um marco. Como você avalia as mudanças no MAP desde 2001 até sua entrada como curador em 2007? A seu ver, quais foram os sucessos e problemas da nova política de aquisições, da Bolsa Pam-pulha e do programa de exposições que pretendeu privilegiar mais o *site-specific* como forma de lidar com as idiossincrasias do edifício?

2) O ano de 1969 também foi um marco, com a criação do Salão Nacional de Arte Contemporânea para substituir o antigo Salão Municipal de Belas-Artes. Desde então, um dos critérios mais importantes informados pelas diversas comissões julgadoras foi o que Clarival Valadares chamou, no catálogo do IV Salão (1972-1973), de “sentimento de contemporaneidade”. O que *Entre Salões* mostra hoje é o que poderíamos chamar do alto modernismo brasileiro que “se tornou significativo para o olhar contemporâneo”, como atestado no prospecto da exposição. Uma das vocações do MAP seria se tornar um museu modernista? Ou, pelo contrário, há como manter um eterno “sentimento de contemporaneidade”? Como?

3) Sob sua curadoria, essa é a segunda exposição histórica de vulto usando o acervo de obras e documentos do Museu; a primeira foi *Neovanguardas*. Entre elas, ocorreu *Procedente » MAP: novas aquisições*, também sobre o acervo. Diante das dificuldades impostas pelo edifício, houve época em que se propôs o MAP como um “museu sem acervo”; mas em seu projeto curatorial justamente o acervo parece readquirir papel importante. Qual seria esse papel naquela vocação do MAP, discutida na pergunta anterior?

4) Em 2005, por ocasião da exposição *Acervo Espelhado*, vários artistas foram convidados a escolher obras do acervo do MAP. Paulo Schmidt e José Alberto Nemer selecionaram, ambos, uma obra do pintor Winston Churchill. Na ocasião, todos nos perguntamos porque o MAP teria uma pintura feita por Churchill. E, diante das demais escolhas, tivemos a impressão de um acervo extremamente frágil e pouco expressivo... Poderíamos pensar *Entre Salões* como um novo teste para a pertinência da coleção do MAP? O crivo proposto, a “significância contemporânea”, excluiu a maior parte do acervo, ou apenas uma pequena parte? Diante disso, você poderia detalhar a política de aquisições em vigência e aquela que, para você, seria a ideal?

5) A política de aquisições em salões teve a qualidade de refletir materialmente, isto é, com as obras mesmas, uma parte importante da história da arte de Minas Gerais e brasileira. É, entretanto, uma qualidade contestável pois é possível argumentar que a função de um acervo museal não é o arquivamento de eventos localizados. *Entre Salões* parece discutir justamente o limite entre coleção e arquivo ao transferir o centro de documentação para a exposição. Esse limite tende a se dissolver no MAP hoje? Se há dissolução, como ela se reflete na política de acervo? Há também uma política arquivística definida? Poderia descrevê-la?

6) No prospecto da exposição você e Márcio Sampaio propõem a *Sala de Depoimentos* como um estímulo à “discussão acerca da importância e da adequação do modelo Salão de Arte no contexto cultural de Belo Horizonte”; e o texto termina mencionando “arte em sua significa-

ção mais profunda” e “entrelinhas dos Salões de Arte”. Não há outra forma de perguntar: o que há nas entrelinhas desse texto? O modelo Salão de Arte deveria ser retomado?

7) Sob sua curadoria, além das exposições de cunho histórico, houve também Regina Silveira, Solange Pessoa, Cao Guimarães e Adriana Varejão – artistas já consagrados ou que atuam há vários anos; bem como o grupo Chelva Ferro e a dupla Angela Detanico e Rafael Lain – que já alcançaram sucesso, mas que, poderíamos dizer, ainda estão em meio de carreira. Originalmente, seu projeto para a Bolsa Pampulha 2008 não previa exposição dentro do Museu e isso causou certo alvoroço entre os contemplados... Na ocasião, os “jovens artistas” se sentiram preteridos; eles desejavam expor dentro do museu e temiam perder espaço para os “artistas consagrados”. Diferentemente do que ocorria há alguns anos, os “jovens artistas” parecem não só aceitar, eles desejam com fervor a institucionalização e a musealização. Qual sua opinião sobre isso? Qual o papel do MAP no fomento à produção emergente e qual será seu espaço no programa de exposições vindouro?

8) Retomando o marco de 1969, em que foi criado um salão nacional substituindo o municipal. Apesar de todos os esforços em 40 anos, só muito recentemente Belo Horizonte tem demonstrado alguma capacidade, ainda pouca, para se tornar um polo de atração. Sempre formamos grandes artistas, mas invariavelmente eles emigram para conseguir visibilidade. Para você, o MAP deveria ter esse papel, isto é, criar visibilidade para a produção emergente aqui mesmo?

9) Em 2004, no *Seminário Políticas Institucionais, Práticas Curatoriais*, promovido pelo MAP, Ivo Mesquita pareceu discordar do programa de exposições então vigente no Museu ao declarar que

O museu não pode ser legitimado apenas pela incorporação das práticas artísticas contemporâneas. A arte tem que apontar para sua própria genealogia, de modo a materializar qualquer sentido que ela tenha. Uma das tarefas mais nobres do museu é exatamente a de garantir a presença da arte, assegurar a visibilidade das obras que já foram feitas. (SEMINÁRIO..., 2005, p. 59)

Você concorda com Ivo? Há muito se fala da expansão do MAP, quais são os planos para a criação de uma exposição permanente?

10) Retomando a questão do documento. O catálogo da exposição *Neovanguardas* apresenta uma série importante de fontes primárias, incluindo projetos, negociações e relatórios. Com isso destacou-se o caráter processual daquelas experiências, dissolvendo inclusive a noção de acervo como um conjunto de objetos. Um caso exemplar é a obra *Territórios*, conservada na forma de um caixote lacrado, e que só se completa imaginada com o auxílio das fotografias, cartas e depoimentos publicados no catálogo. Com a *Sala de Depoimentos* na presente expo-

sição, poderíamos falar numa tendência para um acervo de acontecimentos documentados e não só de objetos colecionados?

11) Em minha pesquisa sobre catálogos de exposição você se destaca como o *designer* dos melhores catálogos de Belo Horizonte. Quando vejo um projeto bem cuidado, atrativo, diferenciado, sei que é seu (e/ou de seu irmão Marcelo). Você poderia contar um pouco de sua experiência nessa área? [Seria outra entrevista, não é? Mas... Meu interesse agora é especialmente pelas negociações com os artistas e instituições.] Como essa experiência influencia seu trabalho atual de curadoria?

12) Conversamos muito rapidamente na abertura da exposição *Entre Salões* sobre a precariedade dos catálogos – é notável, por exemplo, a pobreza do catálogo do IV Salão e a tentativa de melhorar esse aspecto no salão seguinte. Além da precariedade, o que você destacaria nos catálogos expostos?

13) Historicamente, o MAP não produziu tantos catálogos quanto outras instituições, mesmo as de Belo Horizonte. E, aparentemente, *Neovanguardas* é o primeiro catálogo de uma exposição do acervo, em vários anos. O que ocorreu? Simplesmente falta de recursos ou houve decisões do tipo “tal exposição não é importante o suficiente para que se imprima um catálogo”?

14) Há algum plano para um catálogo geral do acervo? Ao menos na web?

MAP *

É Paulo, foi esse asterisco que não leva a lugar algum que me convenceu a adotar você como meu artista contemporâneo preferido.

Procuro até hoje seu complemento no pé de página desse panfleto. Esse grafema descomposto é a imagem que faz de minha pesquisa um texto parasita.

Foi por tê-lo descoberto enquanto pensava o quanto seria estranho *ilustrar* o meu mestrado, que abortei qualquer tentativa: tornou-se ideia fixa que o catálogo resultante desse asterisco seria minha exposição.

Pena eu não ter tido dinheiro para imprimir-lo na quantidade que queria para fazer do seu catálogo que você verdadeiramente fez na sua exposição, o meu catálogo, que eu fiz, da minha exposição.

**CATÁLOGO [NAZARETH P/ O MAP *]
DE ARTISTAS PARA A POSTERIDADE**

PAULO NAZARETH-ARTECONTEMPORÂNEA/LTDA & PNAZARETH EDIÇÕES/LTDA por meio deste e outros meios, torna público, para conhecimento dos interessados, que estão abertas as inscrições para o catálogo de artistas para a posteridade, que consiste em :

Catálogo de artistas contemporâneos de diferentes categorias e estilos: popular, tradicional, primitivista, naif, moderno, pós-moderno, contemporâneo, de Vanguarda e/ou outros.
Aberto a artistas de todo o Brasil, sem limites de idade.

Para entrar para o catálogo o artista deve encaminhar os seguintes dados/documentos: Currículo resumido, pequena biografia, imagem pela qual deseja ser representado no catálogo (fotografia, impresso ou fotocópia).

As inscrições para a catalogação são gratuitas e não há ficha de inscrição, os documentos devem ser enviados pelos correios, entre os dias 17/03 e 22/04 para o seguinte endereço:

CATÁLOGO [NAZARETH P/ O MAP] DE ARTISTAS PARA A POSTERIDADE
Museu de Arte da Pampulha, Av. Otacílio Negrão de Lima, nº 16585
Bairro Santa Amélia CEP.:31365450_ Belo Horizonte_ MG/ Brasil

O Catálogo estará a disposição de :
Curadores, críticos, pesquisadores e historiadores da arte.

Maiores informações no endereço:
[//artecontemporanealtda.blogspot.com](http://artecontemporanealtda.blogspot.com)

P.NAZARETH EDIÇÕES/LTDA BELO HORIZONTE fev/abril 2007

projeto bolsa pampulha 2005/2006



Ilustração 67: Paulo Nazareth, *Catálogo [Nazareth p/ o MAP] de artistas para a posteridade*, 2007.

Panfleto, impresso. Fonte: imagem cedida pelo artista.

SAMIR LUCAS

Nome: Samir Lucas Novais Lopes
 Samir Lucas Novais Lopes 24 anos
 Artista Plástico contemporâneo
 Vive e trabalha em Belo Horizonte - Minas Gerais
 Idade: 24 anos

o Artista Plástico Contemporâneo

Vive e trabalha em Belo Horizonte - M




Pequena Samira Aquarela

CAMILA NIQUELINA

Nome: Camila Niquelina
 Camila Niquelina idade não informada
 Nome: Camila Niquelina
 Artista sem categoria definida
 Nome Artístico: Camila Niquelina
 cidade de origem Belo Horizonte
 Idade: x
 Vive e trabalha em Belo Horizonte - MG
 Categoria indefinida
 Vive e trabalha em Belo Horizonte
 CIDADE de origem: Belo Horizonte




CRISTINA AGUIAR

Cristina Gomes Aguiar - Belo horizonte
 R.Professor almeida cunha 320 Ap 202 São Luiz Pampulha BH/MG

Categoria : outros padrões

CAMILA MICHELINE

Camila Micheline - Belo horizonte

Categoria : outros padrões


Vive e trabalha em Belo Horizonte

BETE ROSE

Elizabete Rose Costa Alves - Belo horizonte

Categoria : outros padrões

Vive e trabalha em Belo Horizonte



XXXXXXXX00

Não identificado

Categoria : não informada

Vive e trabalha em Belo Horizonte

RONAM HORTA

Ronam Horta - Belo horizonte

Artista Popular, Moderno, Conceitual, Contemporâneo, vanguarda

Cirurgião plástico

Vive e trabalha em Belo Horizonte

Deseja conhecer a face de Deus para reproduzi-la no rosto de algum paciente.



TEO AMARAL

weliton Monteiro Amaral - Para de Minas/MG

Categoria : não informada

Vive e trabalha em Belo Horizonte

MARCEL DIOGO

Cmarcel Martins da Serra Diogo - Belo horizonte

Categoria : não tem

Vive em Contagem e trabalha em Belo Horizonte

XXXXXXXXXX

Anônimo

Categoria : popular, moderno, contemporâneo, Vanguarda e outros

Vive e trabalha em Belo Horizonte

Ilustração 68: Paulo Nazareth, *Catálogo [Nazareth p/o MAP] de artistas para a posteridade*, 2007. Livro de artista (páginas centrais e fôlio aberto das p. 5 e 8), impresso. Fonte: imagem cedida pelo artista.

Inhotim

2008-06-14

[Anotação em meu “diário de bordo”: <http://www.dedalu.art.br/diario/2008-06-14>.]

Fui ao Inhotim, inicialmente para participar do Seminário Cildo Meireles e principalmente para ver a palestra de Paulo Herkenhoff. Mas não resisti e fui percorrer o museu. Em qualquer outro lugar, teria ouvido Herkenhoff com toda atenção que ele merece... Ali, entretanto, aquilo parecia um contra-senso.

Antes, no carro, fomos Laís Myrrha, Léo Dutra e eu conversando com Jorge Menna Barreto, que ia pela primeira vez. O Léo encontrou um “atalho” que nos permitiu conversar muito antes de chegar. Falávamos sobre como é espantoso, quase indescritível. A transição de Brumadinho a Inhotim é como um curso relâmpago sobre distribuição de renda no Brasil. E Brumadinho não é assim tão pobre.

Mas como bem disse o Léo, ao menos Bernardo Paz não está colecionando Ferraris (carros). A concentração de renda é gritante, mas por que não temos direito a um museu como esse?

O que mais choca, acho, é o jardim, que costumo descrever como *ut pictura poesis*, um Lorrain redivivo. Não fosse ele, ou se ele fosse como o do cemitério Bosque da Esperança, talvez não houvesse essa sensação ruim de traição às minhas convicções socialistas. Mas isso passou logo, como aconteceu todas as outras vezes que fui lá. E como, acho, ocorrerá nas que virão.

Ao chegar, me dirigi, resoluto, ignorando tudo o mais, direto para *Neither*, de Doris Salcedo. Mas é impossível ignorar o jardim, o “entorno”, como dizemos no jargão. E isso foi determinante na minha relação com a obra. Eu já havia visto fotografias e descrições, e tinha criado a expectativa de uma obra angustiante e opressiva. Entra-se e, depois de um curto corredor em L, vê-se somente uma grande galeria branca com grades incrustadas nas paredes, saindo e voltando a entrar em alguns cantos, como se fosse necessário demonstrar o que é aquilo que a parede engole.

Andei de um lado a outro, ouvindo meus passos e tentando desconhecer a presença da monitora. (Nunca estamos sozinhos em Inhotim, o que às vezes é inquietante, mas geralmente muito útil: todos são bem instruídos e respondem prontamente a qualquer pergunta, até mesmo às mais abstratas). Me senti muito desconfortável com a companhia. Como se ela estivesse impedindo a satisfação de minhas expectativas. Fui tomado de certa irritação, desisti da solidão e finalmente falei à presença que procurava não estar presente: “— É menos opres-

sivo do que eu esperava. Talvez seja esse teto, assim tão iluminado, com amplas...” “— Clara-boias”, emendou a moça, continuando: “— A opressividade é uma das questões... Na montagem anterior, o teto era mais ou menos assim, talvez as claraboias não fossem tão amplas, ou o espaço, não sei, menor ou maior... Mas a opressividade não é a única questão.” Ela se referia, acredito, ao paradoxo “cubo branco” versus campos de concentração. Me despedi, o mais cortês que pude, tentando esconder a cólera contida e que parecia já transpirar. Parei no corredor e tentei ler o parágrafo curatorial. A moça saiu, mas não respirei aliviado, e nem sequer tentei voltar. Anotei: “intervenção na arquitetura, relação com o “cubo branco”, campos de concentração”. Saí.

O jardim (*ut pictura poesis*, Lorrain redivivo, Poussin, talvez) também me irritou: “— Que merda essa figueira! Que idiota essa plaqueta, *Ficus carica!*” Uma família feliz se afastou um pouco alarmada. Sentei ao sol e anotei: “... tem uma espécie de retrogosto que só percebemos quando voltamos para o jardim.” Tive vontade de voltar ao pavilhão e pedir desculpas, mas preferi tomar um café e comer um pão-de-queijo olhando os patos e a penugem branca ao redor do pescoço de um deles, talvez um macho.

Pela primeira vez achei realmente ridículo pintar paisagens.

Entrei na Galeria Mata e fiquei brincando com chapéus (ou coisas de vestir) de Laura Lima. Jivago Salles apareceu do nada, com uma matalotagem de dar gosto e uma câmera fotográfica de quase meio metro. Deviam ser lentes, tripés etc. Conversando com o típico fotógrafo, nem pensei em pedir-lhe que tirasse uma fotografia minha com um chapéu daqueles. Provavelmente não deixariam... “— Como está, o que anda fazendo”, conversávamos. “— Ela podia ter experimentado outros materiais, não acha?” Estava pensando na Lygia Clark. Despedi e me mandei.

Fui parar perto da palestra sobre o Cildo, pisando em cacos de vidro e rodeado de cercas — farpadas, de prender galinhas, de circundar quintais, de ser feliz, de prender, de fazer mal. Dois peixinhos, um em cada aquário; os aquários espelhados, assim como as cercas. Tudo tinha um duplo, exceto a bola de papel crepom no centro de *Através*. Herkenhoff estava ali do lado falando sobre a formação ética do artista — perdi uma palestra importante. No seminário, Lynn Zelevansky mostrou uma montagem de *Através* no Palácio de Cristal, em Madrid. Na volta, no carro, Laís falava sobre a Modernidade, sobre as *Passagens* de Benjamin: o Palácio de Cristal quebrou e pisamos nos cacos de vidro, pensei ou fui levado a pensar.

Entrei no Desvio para Vermelho só para ver se as paredes eram vermelhas como me lembrava. Eram brancas como nas fotografias. Perguntei ao monitor e ele tentou explicar porque minha memória estava me enganando. Fiquei olhando os quadros vermelhos dos outros artis-

tas. Confirmei Rosângela Rennó com o moço e depois com o panfleto que ele me deu. *Desvio* é um museu vermelho num museu verde. Tinha medo de escuro na infância e me lembrei disso enquanto me aproximava da pia que fica no fundo da instalação. O moço me deu um baita susto, sorrimos. Meus pais sempre falavam de deficiência vitamínica nesses contextos de adaptação ao escuro... “— Tenho que comer cenouras”, disse. O moço concordou. Os pais dele também deviam falar sobre escuro e vitaminas.

Fui ver as bolas de *Glove Trotter* só por descargo. Não me tocam.

Adriana Varejão. O pavilhão é um espetáculo arquitetônico. Um mausoléu, um Taj Mahal de cimento lustrado até parecer mármore. Perguntei o nome do arquiteto, mas esqueci. Um casal tirava fotografias aproveitando o espelho d’água. Será que pensavam na história de amor indiana? Não quis incomodá-los e saltei o primeiro trabalho. Entrei. Três andares.

No térreo, obras que já conhecia por fotografia e que se comportaram como eu esperava. “— Dá vontade de entrar”, disse, revendo, na série Saunas, cores que julgava ser de Alan Fontes (Alan, pára de procurar seu nome no Google). A parede recheada com carne, *Linda do Rosário*, é mais impressionante na obra de Sandra Gamarra, que a reproduz em pintura a partir de um catálogo. Toquei e senti uma certa maciez e porosidade de espuma sintética. Pareceu quentinha. Eu estava com frio. Tive vontade de ter à mão o termômetro de *Porquê Não Espirrar Rose Sélavy*, de Duchamp.



Ilustração 69: Adriana Varejão, *Celacanto Provoca Maremoto*, 2004 – 2008.

Óleo e gesso sobre tela, 110×110 cm cada, 184 peças. Foto: Vicente de Mello. Fonte: Inhotim (2009).

No segundo andar, uma surpresa. *Celacanto Provoca Maremoto*: “... referência à maneira desordenada e casual com a qual são repostos os azulejos quebrados dos antigos painéis barrocos.” Mas os azulejos-pinturas em gesso são enormes! Ampliações *ad absurdum*, um metro ou mais cada um. Uma sala de azulejos enormes nos faz ficar pequenos. O trincado típico do tempo, que, na escala real, tem a espessura de um fio de cabelo, faria desaparecer facilmente um dedo. Pensei no *Museu Imaginário* de Malraux e como ele discute a aproximação entre artes maiores e artes ditas menores. Ampliação e redução fotográficas. A moedinha colocada na mesma escala que o frontispício, a arte “menor” e *menor* (tamanho e importância) fazendo frente à arte “maior” e *maior*. Imaginei como essa obra sairia na fotografia, sem uma referência humana. O piso, de um branco brilhante, tira nossa referência.

No terceiro andar, azulejos de pássaros. Um convite para olhar, de novo, o jardim? Não segui o fluxo e voltei para o térreo. *Panacea Phantastica*, também feito de azulejos, não me interessou muito. Arte maior na menor não me pareceu uma boa ideia naquele momento. Queria manter na memória o trabalho *Celacanto*...

Fui embora cansado e sonhei com sexo durante a noite. Tinha dado uma olhada nas fotografias de Larry Clark antes de sair do museu e lido um capítulo de *Putas Assassinas* de Roberto Bolaño antes de dormir.

No tempo de matar

“É uma banalidade verificar que a arte nasce funerária, e renasce apenas morre, sob o aguilhão da morte”, diz Debray, que, entretanto, não se furta à demonstração: *simulacrum*: espectro; *imago*: máscara mortuária; figura: fantasma; para os gregos, viver é ver; ídolo: “O *eidolon* arcaico designa a alma do morto que sai do cadáver sob a forma de uma sombra”. E a sombra é o duplo. Signo: pedra tumular; representar: mortalha no caixão vazio. “Queda dos corpos, ascensão dos duplos”, em suma⁷.

Resulta banal também que a fotografia se relacione ao luto. Mas a fotografia não é, a princípio, arte: a vendedora de peixes “recusa-se a extinguir-se na 'arte'” porque viveu ali, percebeu Benjamin⁸, antes do luto de Barthes⁹, que, por sua vez, encontra a essência da mãe em um implacável isso-foi: real, está vivo, mas foi, está morto. Mãe essencialmente sombra: penso na mãe por quem Dedalus não rezou, a mãe cujas tripas estarão à mostra na mesa de dissecação, onde a morte é coisa animal¹⁰. A mesma mãe que instrumenta Didi-Huberman para in-

7 Debray (1994, p. 22-24).

8 Benjamin (1993, p. 93).

9 Barthes (1984).

10 Joyce (1980).

introduzir a inelutável cisão do ver¹¹. E penso em mães que disparam a máquina contra seus filhos. Um momento de alegria familiar: eu mesmo, vestido em uniforme novo, jogando futebol. Assassínios talvez mais comoventes que *O Miliciano em seu Momento de Morte*, de Robert Capa, ou os diversos outros tiros fotogênicos abundantes no século XX.

Fotogenia fede morte. A máquina fotográfica mata devido à sua capacidade de colocar em atraso a realidade. Formas distintas, mas ainda a mesma morte em suspenso: o baleado, o momento familiar, o morto. Isso para nós já é tranquilo. O fato de a morte ser fotogênica, entretanto, não é.

Consultemos nossa relação com a morte. Barthes, tateando uma possível fotografia subversiva, constata com precisão: “Em um primeiro tempo, a Fotografia, para surpreender, fotografa o notável; mas logo, por uma inversão conhecida, ela decreta notável aquilo que ela fotografa. O 'não importa o quê' se torna então o ponto mais sofisticado do valor”¹². A questão que se coloca, então, é saber se a morte é fotogênica porque surpreendente ou o inverso. E ainda: seria a morte fotografada, em algum aspecto, subversiva?

Tais perguntas só podem ser feitas no mundo contemporâneo. A morte hoje é infelizmente trivial: ela aparece mais como fato diverso¹³ que como notícia. Talvez por isso pareçam tão óbvias para nós as asserções sobre morte e imagem, morte e fotografia. A morte não parece ser mais “a primeira experiência metafísica do animal humano, indissolivelmente estética e religiosa”¹⁴. Diante dela e de sua imagem fotográfica tendemos a ver somente o túmulo vazio, sem a contrapartida da ressurreição. Não há cisão do visível: não há a morte-luz sobre a qual o pintor faz encarnar a vida. Nessa perspectiva, com algum desembaraço, somos levados a descartar a fotografia como arte.

Mas eis que nos esbofeteia Andres Serrano com suas fotografias de corpos e fluidos corporais. É arte! Arte feita com o pior real em atraso: o abjeto! A obra, cuja intenção é moralmente discutível, encontraria respaldo como herdeira da fotografia mortuária do século XIX. Mas não é. Ela deixa a fotografia para entrar na arte justamente por não se filiar àquela tradição tão próxima. A história da fotografia é pequena mas muito *tempo* separa Serrano dos fotógrafos áureos, da “época de Hill e Cameron, de Hugo e Nadar”, o apogeu da fotografia, segundo Benjamin¹⁵. Há duas guerras mundiais, o holocausto, a bomba atômica. A poesia ainda é possível? Um século prenhe de casos limite, de horrores inarquiváveis (e de arquivos do mal) que

11 Didi-Huberman (1998).

12 Barthes (1984, p. 57).

13 É mais usado no jargão jornalístico o estrangeirismo *fait divers*.

14 Debray (1994, p. 29).

15 Benjamin (1993, p. 91).

nos fazem inclusive questionar a possibilidade de representação. Há entre eles as fotografias de Auschwitz: até então, buscava-se alguma racionalidade, mesmo na barbárie.

Se no tempo de Nadar ainda existia alguma possibilidade de intentar um *entre* positivismo e metafísica, se ainda existia a possibilidade de pensar a fotografia como magia do “objeto material tornado *inteligível*”, tudo isso se dissolve: a luz não é mais “passarela entre o mundo das impressões sensíveis e o mundo do espírito”¹⁶, ambos se tornaram ininteligíveis, não há mais duplo, não há mais sentido: o que a luz nos traz é a morte; ver é morrer.

A fotografia por si deixa de convidar à lembrança e passa a exigir o recalque. Hoje, incitar a amante a cuspir no retrato do pai morto, como fez a senhorita Vinteuil de Proust, não é mais sadismo, porque em nosso mundo o mal é natural:

Uma sádica como ela é um artista do mal, coisa que uma criatura inteiramente má não poderia ser, pois o mal não seria exterior a ela, antes lhe pareceria muito natural, não chegando mesmo a distinguir-se de sua pessoa; e a virtude, a memória dos mortos, a ternura filial, como não lhes guarda culto, não sentiria nenhum prazer sacrílego em profaná-las. (PROUST, 1987, p. 161).

Ora. A ingenuidade de fazer aderir cinzas (a decomposição seca) a uma chapa exposta para criar “um retrato inteiramente composto pela pessoa que ele representa”¹⁷ seria para nós hoje uma oportunidade de arte, seria talvez uma obra filiada à herança duchampiana, ao espermatozoide de *Paisage Fautif*, ao corpo feito com o real de *Étant Donnés*. Maria Martins era a nossa senhora dos desejos; Duchamp era sacrílego: mas não sádico. O sadismo não tem mais serventia no nosso mundo; já não cabe mais nele.

E, fora do mundo, entra no museu, esse lugar que tira do invisível e devolve ao invisível. “Estranho ciclo dos habitats da memória. Do mesmo modo que as sepulturas foram os museus das civilizações sem museus, assim também nossos museus são, talvez, os túmulos característicos das civilizações que já não sabem edificar túmulos”¹⁸. Impossível ajuizar o que é a reconstrução histórica da fotografia como arte, operada pelos museus contemporâneos. Krauss derruba cada um dos mecanismos que levaram à artificação dos *prints* do XIX¹⁹. Cabe, entretanto, dizer que museus fazem isso mesmo: profanam um culto para estruturar outro. Dentro deles, importa pouco se as vistas não são paisagens, se as fotografias não refletem o espaço de exposição (a parede), se as imagens compõem meros catálogos topográficos e se são, por isso, sem artista. É isso que o museu faz: ele ordena (começo e fim) e ordena (manda) matar.

16 Krauss (2002, p. 26-28).

17 Scharf apud Krauss (2002, p. 29).

18 Debray (1994, p. 22).

19 Krauss (2002, p. 40-59).

Mas o assassinato museológico não é da mesma natureza que o assassinato fotográfico. Isso porque a morte fotografada nunca será subversiva dentro do museu. A forma de matar dele é criar uma versão. Larry Clark no Inhotim... O museu é a placa alertando sobre o conteúdo potencialmente ofensivo! O museu é o arrazoado: “desde que me tornei fotógrafo, eu sempre quis voltar aos anos... sempre desejei ter uma câmera quando era um garoto trepando no banco de trás”²⁰.



Ilustração 70: Hélio Nunes, (*Reprise d'*)A fotografia do museu (*Larry Clark no Inhotim*), 2006. Fotografia digital.

As fotografias de Portbou

Desci mais [...] Um tiro parecia quase ter aberto um buraco na lâmina [...] vândalos, ali também. [Um tiro no] monumento que não era uma exaltação à memória de quem morrera na cidade lá embaixo: um monumento que parecia um prolongamento daquela morte: nenhuma metáfora naquele monumento: metonímia, antes: o monumento *pegado* à morte de Walter Benjamin, um monumento que era a morte de Walter Benjamin, que era o prolongamento direto, físico, da sua morte. (COELHO, 2006, p. 21-22).

Fotografar o subterrâneo. É exatamente isso o que Teixeira Coelho faz em Portbou. O texto encanta pelas fotografias que o acompanham. Não são meras ilustrações, mas um outro *transporte* para o monumento e para o acontecimento-tiro. Nem é preciso ressaltar a imanência de ruína anterior ao vandalismo. O que parece interessante é justamente a pertinência desse vandalismo.

Uma sequência de fotografias: 1) um declive avança enfático sobre o mar e um escolho – quase um cubo – obscurece nossa visão apesar de ocupar menos de 1/6 da fotografia; 2) uma pedra cuja base parece derreter e escorrer em ângulo ocupa quase a totalidade da foto, tampando uma construção que, apesar de bem visível, não se distingue; 3) em um plano intermediário

20 Tradução anotada de uma carta de Clark exposta no Inhotim.

rio da fotografia, uma barreira grossa e iluminada divide o mar liso e a terra fragmentada e emaranhada – no meio da barreira, uma passagem desce; 4 e 5) a luz entra de um retângulo indiscernível em um espaço que se conclui subterrâneo apenas pela posição elevada da clareza; 6) estamos em uma trincheira; porém no lugar do céu vemos o mar – tudo é liso exceto a origem da luminosidade; 7) acaba o mistério, desfaz-se qualquer mágica: temos o monumento, tocamos nele; 8) a origem da pedra, sem poesia e 9) a pedra, o projétil, o tiro, exibida como uma evidência forense: tem o tamanho da palma da mão que a segura... é pontuda e antropomorfizada. Daí, algumas imagens se repetem; já não têm a mesma força.

Esse *filme* aparece como uma metáfora para alguns dilemas do museu. Foi necessário descer, proceder uma endoscopia, exaurir o mistério, esvaziar de significado a sepultura. Não havia, enfim, qualquer pertinência naquele tiro porque do exame só havia sobrado “uma aridez sem apelo, sem conteúdo [...] Volumes que decididamente não indicavam outra coisa senão eles mesmos. Que decididamente renunciavam a toda ficção de um tempo que os modificaria, os abriria ou preencheria”²¹.

Novamente as duas atitudes de evitamento do vazio, mas em sequência. Há um corte e as coisas não são mais como eram. É um corte liso, abrupto, radical. Isso, claro, nos remete ao “momento em que a materialidade do objeto torna-se preponderante na operação técnica”²², ao *début* da conservação como ciência: é o que mais espanta no trabalho braçal dentro do museu: lidar com a obra como se fosse um corpo, por mais que ainda exista certa emulação da magia que cerca o objeto.

Impossível não reconhecer nas decisões limite que o conservador deve tomar grande semelhança com a inelutável cisão do ver. Na origem do museu está o objeto que “oferecido ao deus e recebido por ele segundo os ritos torna-se *hieron* ou *sacrum* e participa da majestade e intangibilidade dos deuses”²³. Na contemporaneidade, os valores histórico, estético e monetário normalmente substituem o sagrado, mas continuam conferindo ao objeto a mesma intangibilidade e invisibilidade. Apesar disso, o que se pretende é conservar sua estrutura material e para isso é necessário buscar a maior objetividade possível frente às obras de arte. Eis o abismo! É necessário tocar o intangível e fazer visível o invisível justamente para preservar o que é intangível e invisível. É o esvaziamento do vazio – isto é, o recalque (lógico e não histórico, fique claro) em relação àquilo que viria preencher o vácuo.

Nesse sentido, *A fotografia do museu* aparece também como um sintoma daquilo que é necessariamente reprimido no museu. Todos os elementos que marcam a passagem para o es-

21 Didi-Huberman (1998, p. 50).

22 Froner (2001).

23 Froner (2001).

petáculo, que transformam o quadro para a contemplação, que demonstram ser ele não um objeto, mas coisa que exige uma teoria própria²⁴; tudo aquilo que nos permitiria *ler* o quadro nos faz estar-junto no isso-foi do museu, nos permite *ler* o museu e idealizar um outro de pura potencialidade, onde o subterrâneo – que é *studium* e por isso nos *punge* – emerja e deixe legível, não como dicotomias, mas dialéticas: ruína e restauração, história e estética.

24 Marin (2000).

Palácio das Artes



Ilustração 71: Catálogos de exposições no Palácio das Artes, Belo Horizonte, editados em 2006.
Foto: Hélio Nunes.

My Collection



Ilustração 72: Trabalhos de Gláucio Caldeira.
À esquerda, página do catálogo mostrando detalhe de *Adriana, Senise e eu*, 2006, acrílica sobre tela, 92x92 cm. À direita, *Senise e eu*, 2006, acrílica sobre tela, 184x206 cm. Fonte: Gláucio Caldeira (2009).

Capa. A medida das áreas é igual ao semi-produto entre as medidas da altura e da soma da base. Uma diferença de aproximadamente 5 cm^2 entre as áreas dos dois trapézios arbitrários, ambos de cor laranja, variando, talvez, o magenta em 25%, 50 no CMYK do computador – ordenador, como se diz em Portugal. Qual a razão destes dois trapézios na capa de *My Collection*²⁵, catálogo da exposição de Gláucio Caldeira? O que é trapezoidal na coleção? Há trapézios em *Senise e eu*, há em *Adriana, Senise e eu*?

Contra-capa. A soma das duas áreas anteriores difere em pouco mais de 19 cm^2 em relação a esse trapézio branco cuja base é a metade da base do fólio, donde um arbitrário ângulo de 13°

25 Palácio das Artes (nov. 2006).

sobe cortando um vazio, branco de papel, que define à esquerda página onde se lê “My Collection etc.” e à direita, onde se “lê” *Senise e eu* e, por dedução, *Warhol e eu* $\times 3^2$, $\times 2$, vezes... E dois fantasmas, espectadores (Olhos?) ou expectadores (eternos expectantes de algo que não ocorrerá, pois fixado no passado?) No passado dessa exposição permeada por *Fulanos e eu* que, entretanto, tem na capa algo depois de “eu” (depois, ordem): dois trapézios, três, com o da contra-capa, demarcando um título que nada tem a ver com qualquer subjetividade – ou pelo menos não com essa subjetividade específica.

De onde vêm esses trapézios? Qual a relação deles com *My Collection*? – perguntaria um ingênuo historiador se, tal como todos os historiadores, se visse obrigado a trabalhar com esse raro exemplar do documento da arte do início do século XXI. Eis que um outro catálogo, de outra exposição²⁶ lhe é dado a conhecer: os mesmos 5 cm², 19 cm², 13°. O mesmo posicionamento geral dos elementos. Eis, entretanto, uma surpresa: diferentes programador visual e projeto gráfico. Em cada um, também, diferentes fotografos. Porém tudo é semelhante: os mesmos vazios, de mesma dimensão, cor e volume (e daí, ângulos, bases etc.) dedicados a discursos plásticos e escritos variados, à diversas vozes (de artista?) cabíveis.



Ilustração 73: Catálogos da il. 71 abertos nas páginas centrais.
Foto: Hélio Nunes.

Página 2. “Colagem/montagem alegórica”, começa o texto. Eis a História, segundo Benjamin²⁷ – e justamente naquela dimensão que carrega consigo a morte do *intentio*. O lugar para explicar e produzir novas imagens, dizia, é o texto, o discurso, a língua, em suma. A História na forma com maior possibilidade de produzir imagens dialéticas, por seu valor de crítica, de crise, por apresentar um objeto no lugar de outro, e pelo seu valor desfigurativo. Uma dialética, entretanto, que não se dissolve em síntese reconciliatória – não é hegeliana: se mantém

26 Palácio das Artes (jul. 2006), por exemplo. No Palácio das Artes, todos os catálogos das exposições selecionadas por concorrência (ou seja, da metade de suas exposições) têm o mesmo leiaute geral, variando apenas de um ano para outro.

27 Benjamin (1993, p.222, passim).

aberta e inquieta. “Colagem/montagem alegórica”, o início do texto do catálogo, é agora entendido, em si, como uma alegoria, não como um princípio (origem e decisão) da poética do artista.

Equação etimológica: “Alegoria: *allos* = outro + *agoreuei* = falar. Falar através do outro”, a continuação do texto. Equações são formas de reduzir, no mínimo espaço possível, na acepção mais original possível, primeira. E também são substituições: o partilhado pelo dicionarizado; e também o contrário: o eu pelo nós-dicionário: expressão de concordância, leitura do bestiário medieval, repartilha, língua comum, negação de Babel, crença divina no poder do Verbo, resignação à limitação do saber humano, ou da limitação humana de saber. O que nos faz crer isso: um tipo de insegurança? Um começo? Um exergo – “que estoca por antecipação e pré-arquiva um léxico que, a partir daí, deverá fazer a lei e dar a ordem contentando-se em nomear o problema, isto é, o tema”²⁸ – em suma?

E o texto continua, é importante citá-lo:

A imagem alegórica é imagem apropriada, recodificada, contra-apropriada: o alegorista não inventa imagens, mas as confisca. Ao confiscar uma imagem já existente, sem fazer nenhuma concessão às noções convencionais de criatividade artística e sem construir um estilo próprio, essas apropriações tornam mais transparentes as operações ideológicas dos discursos históricos específicos nos quais estão inseridas e, por isso, questionam toda ilusão de representação. Criar uma coleção de obras alegóricas, feitas somente de apropriações, é uma tentativa de limpar ao máximo toda subjetividade, para permitir que o resultado seja a expressão de uma tendência cultural coletiva. (PALÁCIO DAS ARTES, nov. 2006).

Não entendamos este discurso de catálogo como sempre somos levados a entender:

Num caso, rejeitam-se as palavras quando são portadoras de incontestáveis efeitos de “recognoscibilidade”; no outro, apela-se às palavras para que subjuguem todo efeito de “legibilidade”. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 184, pé de página).

Entendamos como uma tentativa de fazer entrar a língua no tempo da imagem²⁹. Qual imagem? Essa é a questão. Se há uma relação dialética (dilaceração, distância, mas também passagem) entre o texto e as imagens no catálogo; se há, ainda, novas imagens, elas nos remetem mais ao catálogo em si e, especificamente, aos trapézios. A questão é que o texto do artista nesse catálogo específico faz a vez da voz de um curador, no sentido daquele que ordena e organiza segundo critérios institucionais. Digo “faz a vez” tanto porque ocupa o lugar de um possível texto de curador, quando porque diz as operações e transformações – confisco, apro-

28 Derrida (2001, p. 17).

29 Tomando o sentido que Didi-Huberman (1998, p. 183) usa para os textos de Tony Smith: “[...] não são de maneira alguma tentativas de oferecer uma legitimação histórica ou uma leitura iconológica das esculturas mesmas [...] não estão aí para clarificar 'influências' ou 'fontes' estilísticas, mas para indicar, sem explicitá-la como tal, a *conflagração* temporal em obra, ainda ilegível”.

priação, ideologias específicas, expressão de uma tendência cultural – que a própria instituição realizou sobre sua obra. *My Collection* espetacularizada pelo/no Palácio das Artes sofre os mesmos deslocamentos que Gláucio Caldeira realizou para formá-la.

Eis, portanto, os mesmos trapézios em outras (todas) capas; eis que também definem em outras (todas) contra-capas o mesmo espaço, que se revela “como um espaço que possui certas ‘identidades espaciais’”³⁰, como propunham os artistas de outra exposição, *Escala 1:1*. As identidades que em uma exposição dão vazão a poéticas de lugar-específico, são, em todas as exposições, mais que identidades: constrangimentos. O lugar tipográfico – onde se define a verdade por posição (assinatura, selo) – pertence inteiramente à instituição. Isso já nos dá uma dica do que, afinal, realmente é representado pelo catálogo.

Cabe agora uma ressalva. A ironia tem por objetivo provar um ponto que, de forma alguma, investe contra os artistas ou seu trabalho – eles estão aqui próximos de mim, como estavam os conservadores, como está tudo nessa anamnese que agora se concentra em um objeto particular. O que faço aqui é a análise de um desdobramento da exposição, seu catálogo, que, eis o ponto, representa mais a instituição que qualquer outra coisa. A razão de usar *My Collection* como cobaia é justamente sua riqueza como obra que busca tencionar vários limites que, entretanto, são reforçados em sua reapresentação. Em outras palavras, *My Collection* é escolhida justamente porque a verdadeira apropriação é da coleção pelo catálogo e não das obras, agora longínquas, por *My Collection*. Espero que *A fotografia do museu* ainda esteja repercutindo em vibrato.

A partir dessa tese sobre um objeto singular opero uma indução sobre os catálogos em geral (tenho total consciência da arbitrariedade e insuficiência desse processo), buscando, a partir da noção de que o catálogo é uma espécie de representação da exposição, discutir o papel do sujeito em algumas de suas camadas.

A primeira complicação ao se tratar da representação no catálogo de exposição é o fato de poderem existir ao menos dois referentes: a exposição e a obra exposta. Desta deriva um segundo problema: as obras, em si, são (ou podem ser) representações. O mesmo pode ocorrer com algumas exposições, notadamente as ditas temáticas. O que se tem, portanto, é um vetor (sequência com direção definida) de representações que são, por sua vez, hora substituições, hora transcrições. No caso específico de *My Collection*, a espécie de apropriação efetuada – “nesse caso um estilo pessoal” – agrega alguns itens a este vetor. Itens compostos, isso é importante. Convenciona-se que todo catálogo de exposição possui autoria (individual ou coletiva); ou melhor, autorias, se contarmos todos os sujeitos colaboradores. No caso da coleção, essa autoria é, necessariamente, partilhada, como nos alerta os títulos do tipo *Fulano(s) e eu*.

30 Palácio das Artes (jul 2006).

O fato de “eu” aparecer por último pode ser uma questão de polidez, mas provavelmente traduz o conflito de um colecionador que se afirma autor; entre o desejo de demonstrar sua posse sobre as obras e a necessidade de partilhá-las (e ser, assim, só assim, artista). O “eu” adquire aí, portanto, toda a forma de sintoma. Há uma necessidade de esquecimento, de vir depois, de demonstrar a alegoria a que se propõe. Isso, entretanto, apenas adiciona complexidade a algo que, na verdade, ocorre em todos os catálogos.

Mais um problema ao se tratar do catálogo como representação de algo é a relação dele com a memória. Trata-se de uma memória para arquivo, do que se deduz ser memória a ser esquecida – em geral – e a ser lembrada especificamente pelos arcontes, aqueles que comandam e que têm monopólio de sua interpretação. Isso se traduz no fato de o catálogo ser uma espécie de ficha simbólica a ser intercambiada entre instituições: “Anexar catálogos de exposições anteriores” – item essencial em qualquer regulamento para salões. Acontece, entretanto, que como memória a ser esquecida, pode adquirir toda a força do despertar: passa a valer a necessidade de se esquecer o sonho (nesse caso, a exposição) e ser chamado à interpretação, já como destroço. O despertar pode ser um instrumento poderoso de conhecimento, que mantém a dialética e evita as duas atitudes de horror ao vazio da tumba. É isso que nos impede de, por exemplo, reivindicar o fim dos catálogos – como chegou a ser sugerido após uma de minhas declarações sobre o assunto. E, da mesma forma, é o que nos remete àquele possível ganho relacionado à dissolução da aura.

Impossível, então, não pensar de novo no museu imaginário e não tentar relacioná-lo ao catálogo *My Collection* e à(s) obra(s). Para Benjamin, citando de novo, as obras de arte se transformaram “em criações coletivas tão possantes que precisamos diminuí-las para que nos apoderemos delas”. E é neste sentido que opera o museu de Malraux: ao reordenar tudo pelo viés da fotografia, deixa a autoria de lado para visar comparações anacrônicas e distantes. Em *My Collection* – em qualquer coleção, diria Benjamin³¹ –, por outro lado, tudo é reordenado em função do colecionador; mas, ainda assim, Gláucio Caldeira, artista, sustenta haver subjetivização em sua(s) obra(s), e usando uma justificativa da mesma ordem: “uma montagem alegórica toma um conteúdo específico – nesse caso um estilo pessoal – fazendo com que esse, ao ser apropriado, perca a força de sua história e se transforme em um significante vazio, que é usado por 'colonização'”³². A diferença entre Caldeira e Malraux e Benjamin seria o fato daquele não reproduzir, mas sim recriar? Se atentarmos para sua preocupação com o estilo, estabeleceremos até intuitivamente uma relação com Malraux. Daí resulta que a diferença real está nos diferentes processos de apropriação. Cabe perguntar, portanto: essa colonização, que

31 Benjamin (1994, p 227, passim).

32 Palácio das Artes (nov. 2006).

exige uma *tabula rasa*, um certo tipo de esvaziamento e um subsequente posicionamento frente ao vazio, não é apenas uma ilusão? Não é a mesma posição tautológica, de que nos alerta Didi-Huberman?

Isso se torna claro quando *My Collection* entra para o museu imaginário – isto é, quando se torna catálogo – e é, ela mesma, primeiro reordenada segundo fotografias e, depois, segundo ordens institucionais. No catálogo, ela se revela totalmente sem sujeito, sem voz portanto. Qualquer obra em catálogo descola-se irremediavelmente de si; isto é, catalogada, ela passa a formar um outro discurso anterior e posterior, mas nunca simultâneo ao seu. Ela passa a ser formante de uma linguagem puramente intransitiva e auto-referente. Eis porque o catálogo (e não a arte, claro, estou fazendo um paralelo) só interessa aos arcontes:

[...] se a arte tem uma finalidade em si, se sua qualidade depende tão-só de sua estruturação interna, a qual não tem satisfações a dar ao mundo, nem há de se preocupar com o efeito que cause, i.e., se é absolutamente auto-referente, se, por conseguinte, é uma técnica que não mostra as vantagens das técnicas pragmáticas, como pode interessar a um número considerável se não estiver apoiada ou conjugada a outro tipo de experiência, de algum modo pragmática? Do contrário, como se haveria de justificar o interesse que, apesar de tudo, provoca? O impasse para o qual contribuem as teorias contrárias à mimesis parte de considerarem a obra de arte em sua imanência, quando, em si mesmas, como 'finalidade sem fim', ela não provocaria o interesse senão dos já interessados. Os quais, dado o auto-encerramento da obra de arte, são poucos, em princípio. (COSTA LIMA, 2000, p. 51-52).

Eis que podemos aceitar no catálogo – atenção a isso: só no catálogo! – as afirmações que Costa Lima faz em relação à teoria francesa da arte³³. No catálogo, parece haver justificativa para afirmar que o antagonismo entre mundo e ser de linguagem – o chamado pensamento do Fora – guarda o básico do mito, sem admitir contestação. No catálogo, as imagens e textos têm que se comportar como Fora, mas invertido; isto é, têm que deixar de se referir às obras e à exposição para se tornarem obras e exposição em dobra, mas invertida. Assim como a palavra na literatura perde sua função comum – “pão” não indica o pão feito com trigo, que comemos, mas sim o outro do pão, todos os pães e nenhum em particular –, a imagem e o texto no catálogo referem-se ao outro da obra, da exposição, a todas e a nenhuma em particular, mas segundo uma perspectiva invertida³⁴.

Só assim a voz do criador pode ser silenciada. Mais que tornar a obra independente da intencionalidade autoral, o que se faz é torná-la desconectada do mundo onde tal intenção se formou, encerrá-la numa outra espécie de cubo branco, que se torna, por extensão, a sua única justificativa. O que ocorre no catálogo é negar-se como representação da exposição e das obras (que estão no mundo! e deixarão de estar), justamente para que ocorra (em outro movimento, claro) o que Costa Lima alerta:

33 Costa Lima (2000, p. 248-253).

34 Está complexo demais: é o ponto de vista interno ao diagrama. Cf. 149, passim.

[...] converte aquilo de que se fala – o quadro ou poema – em um sujeito que, mudo, legitima o que dele diga alguém dotado de voz, inteligência, persuasão e [...] legitimação institucional. Alguém pois que, já sem se designar como sujeito, volta à posição do legislador, do constituidor de normas, que o pensamento crítico kantiano parecera haver destronado do campo das artes. (COSTA LIMA, 2000, p. 156).

[Ao contrário de Costa Lima, considero o Fora um bom lugar quando o assunto é arte.]

Na arte que se converte em catálogo ocorre, portanto, um segundo movimento tipicamente histórico, de entrada na história como parte de uma representação dominante de arte. Nesse sentido, o catálogo é apenas uma modernização do museu: no lugar da sucessão de obras, coloca-se a sucessão de instituições.

Essa afirmação aparentemente nefasta guarda, entretanto, uma boa dose de otimismo. Daí ter mencionado acima a possível dimensão de despertar que o catálogo pode ter. Daí também ter mencionado a possibilidade da decadência da aura ser, na verdade, ganho. Aquela dualidade não contraditória que Didi-Huberman via no modernismo militante de Benjamin retorna agora: a aura é uma instância dialética. É o mesmo que proponho ser o catálogo, ao menos em potência, justamente porque é hoje o aparelho que mais joga com a(s) aura(s) – histórica, de culto etc. Não há dúvidas de que ele afasta – o sujeito e, conseqüentemente, o interesse – e gera recalques; mas ao mesmo tempo aproxima – miniaturiza e torna acessível – e dá possibilidades de aclarar as razões do recalque. Ele é jogo que deve ser radicalizado, para nos permitir – a nós, pacientes neuróticos cuja arte está cada dia mais atrelada – ir além do simples sublimar a realidade. Esse além, claro, envolve transgredir o catálogo, subvertendo-o contra a instituição que o arquiva, transformando-o em um verdadeiro instrumento de publicação (e vulgarização) da voz autoral, da obra e da exposição. Colocar o catálogo em Dionísio – estou pensando em Nietzsche, na re-presença mágica da divindade, e no princípio freudiano do prazer –: eis uma possível palavra de ordem.

Fronteiras

Diálogo com o catálogo



Ilustração 74: Eugênio Pacelli, intervenção de em catálogo de exposição.
Durante oficina de Juan Carlos Romero sobre livros de artista, em jul. 2008. Foto: Hélio Nunes.

2009-09-24 Diálogo pelo catálogo

[Anotação em meu “diário de bordo”: http://www.dedalu.art.br/diario/2009-09-24_Diálogo_pelo_catálogo.]

De: Hélio Nunes / **Assunto:** Catálogo-obra, catalobra, obremcatálogo / **Para:** Marcelino Peixoto

Olá Marcelino,

Obrigado! Recebi ontem seu catálogo e brinquei bastante com as várias possibilidades de remontagem sobre o cartaz, usando a sobrecapa como objeto tridimensional (ou um prisma triangular, ou um paralelepípedo aberto) e também como um plano adicional cobrindo algumas lacunas brancas de papel.

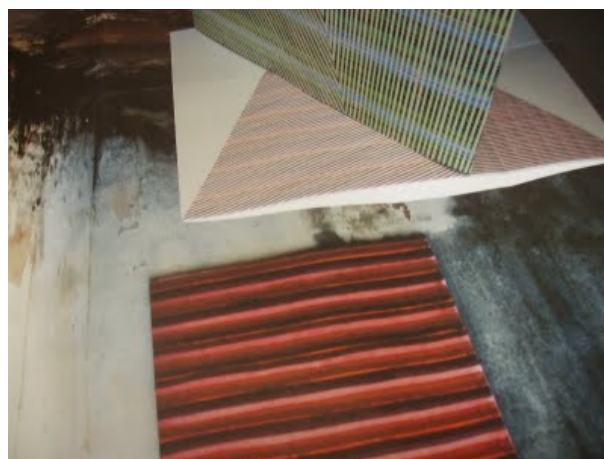


Ilustração 75: Diálogo pelo catálogo.
Sem título (*Ação de tornar visível as seis faces de um cubo*) de Marcelino Peixoto. Foto: Hélio Nunes.

É engraçado como uma coisa tão simples quanto uma sobrecapa que fica de pé sozinha influencia tanto numa noção que me é muito cara, que é a de ter-reproduzido, isso é, fantasiar possuir a obra tocando sua reprodução.

Poderíamos pegar esse cartaz, emoldurar e colocar na parede. A moldura teria um papel de passagem semelhante ao arcaico: antes ela representava a passagem do ateliê ao espetáculo, agora, seria da reprodução para a obra rediviva. Mas sentimos logo a artificialidade disso, tal como nesse “Vicent” (escrito com letras douradas) aqui na minha frente, numa moldurinha azul; moldurinha igual à de outro Vicent, um pouco diferente, mas igual à do Picasso, que, por sua vez, é um pouco diferente, mas também igual à do Bosch etc.: no final, a moldura e a verticalidade da parede acabam atrapalhando o ter-reproduzido, as obras vão remorrendo, ficam distantes e se vão.

Então esse cartaz, saído da plataforma de uma impressora, fica melhor como plataforma ele mesmo, horizontal, desdobrado no chão de tacos parecido com o chão que aparece na fotografia de *sem título (Ação de transferir 714 fitas adesivas pintadas em aquarela)* que ele traz. Ele se torna uma superfície receptiva a qualquer artefato crítico que me ocorra, e transmite essa crítica – em atraso, mas transmite – para a obra que, nesse ter-reproduzido, se torna aderente às minhas manipulações.

Pois manipular a reprodução assim, aproveitando a gramatura, dobrando melhor, invertendo a dobra, alisando, é uma forma de reavaliar a obra, é uma pós-produção crítica.

O que essas fotos mostram, acho, é essa oportunidade que só o ter-reproduzido dá. Numa desfaço o caráter de demonstração de *sem título (Ação de tornar visível as seis faces de um cubo)*, noutra o *sem título (Díptico)* vira um tríptico. E mais tentativas, outras novas críticas, me aproximando mais e mais da obra. E assim fazendo sinto melhor a presença da obra; presença em atraso, mas presença.

De: Marcelino Peixoto / **Assunto:** Re: Catálogo-obra, catalobra, obremcatálogo / **Para:** Hélio Nunes

Suas boas novas imagens me pegam em trabalho. Um papel grande horizontalizado de gramatura 400 e uma linha espessa de Malva. Abro, após esta escrita, outro papel a receber o deslizamento da tua escuta. Vou experimentar multiplicar esta imagem. Além dos despojos-obras de Transferência, recebi quinhentos outros catalobras desses. E, por um descuido dos cuidados, não tem data.

De: Hélio Nunes / **Assunto:** Re: Catálogo-obra, catalobra, obremcatálogo / **Para:** Marcelino Peixoto

Não tem data: é intemporal.

Bryce na Bienal do Catálogo



Ilustração 76: Hélio Nunes, *Depois de Fernando Bryce*, 2008.
Fotografia digital (instalação *Visión de La Pintura Occidental*, 28ª Bienal de São Paulo).

Vision de la pintura occidental documenta a existência de um discurso que poderia ser descrito como uma versão vulgar e expurgatória do discurso de André Malraux sobre o *musée imaginaire* (museu imaginário), cuja existência se deve à fotografia e à imprensa. A grande maioria do público peruano não conhecia os originais e por isso (...) de certo modo a obra de arte não perdia sua aura, como revelou e analisou Walter Benjamin. (VILLACORTA, 2008).

REFERÊNCIAS

- ADAM, Hans Christian (ed.). **Atget's Paris**. Köln: Taschen, 2001.
- ALZUGARAY, Paula. A (im)pertinência dos salões. **Trópico**, São Paulo, 15 jan. 2004. Disponível em: <<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/1898,1.shl>>. Acesso em: 22 nov. 2006.
- ANDREOTTI, Libero. Play-Tactics of the “Internationale Situationniste”. **October**, Cambridge, v.91, Win. 2000, p. 36-58, 2000.
- ANTÍNIOO. In: WIKIPÉDIA. [S.l.]: Wikimedia Foundation, 2009. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Antínoo>>. Acesso em: 3 abr. 2009.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- AULETE, Francisco J. Caldas; VALENTE, Antonio Lopes dos Santos. **Idicionário Aulete**. Rio de Janeiro: Lexikon, 2009. Disponível em: <<http://aulete.uol.com.br>>. Acesso em: 10 out. 2009.
- AURÉLIO, Buarque de Hollanda Ferreira (org.) **Pequeno dicionário brasileiro da língua portuguesa**. 11ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. **Imagem e moda**. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Inéditos, 3).
- BARTHES, Roland. **Novos ensaios críticos: seguidos de O grau zero da escritura**. São Paulo: Cultrix, 1993.
- BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. (Ensaios críticos, 3).
- BASÍLICA DE SÃO PEDRO. In: WIKIPÉDIA. [S.l.]: Wikimedia Foundation, 2009. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Basílica_de_São_Pedro>. Acesso em: 7 out. 2009.
- BASILICA DI SANTA CROCE, Lecce. In: WIKIPEDIA. [S.l.]: Wikimedia Foundation, 2009. Disponível em: <[http://it.wikipedia.org/wiki/Basilica_di_Santa_Croce_\(Lecce\)](http://it.wikipedia.org/wiki/Basilica_di_Santa_Croce_(Lecce))>. Acesso em: 15 out. 2009.
- BAUDELAIRE, Charles. **Le Salon de 1846**. [S.l.]: Litteratura.com, 2003. Disponível em: <http://baudelaire.litteratura.com/ressources/pdf/oeu_13.pdf>. Acesso em: 14 ago. 2008.
- BAUDELAIRE, Charles. **Lettres: 1841-1866**. Paris: Société du Mercure de France, 1906. Edição fac-similar disponível em <<http://gallica2.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96352b>>. Acesso em: 6 abr. 2009.
- BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

- BAZIN, Germain. **Barroco e rococó**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BAZIN, Germain. **História da História da Arte: de Vasari a nossos dias**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 5ed. São Paulo: Brasiliense, 1993. (Obras escolhidas, 1).
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.
- BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. 4ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, 2).
- BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: BENJAMIN, W; HORKHEIMER, M.; ADORNO, T.W.; HABERMAS, J. **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril, 1980. p. 29-56. (Os pensadores).
- BENNETT, Tony. The exhibitionary complex In: GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce W.; NAIRNE, Sandy (Eds.). **Thinking about exhibitions**. London: Routledge, 1996, p. 81-112.
- BETTY RYMER GALLERY. **The Consistency of Shadows: exhibition catalogs as autonomous works of art**. Chicago: The School of the Art Institute of Chicago, 2003. Catálogo de exposição, 21 Feb. - 11 Apr. 2003. Curador: BÖHME, Annedorothee.
- BLOCK, Marc. **Introdução à História**. 5ed. [Lisboa:] Europa-América: [1984?].
- BLUM, Pamela Z. **Early Gothic Saint-Denis: restorations and survivals**. Berkeley: University of California Press, 1992. Disponível em: <<http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft5h4nb330/>>. Acesso em: 5 mai. 2009.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BRASSAÏ. **Proust e a fotografia**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005.
- BROKER, David. **Exhibition catalogues: a guide**. Tewantin: Noosa Regional Galery, 2000. Disponível em: <http://www.magsq.com.au/_dbase_upl/Exhibition_Catalogues.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2007.
- CAMPANY, David. (ed.) **Art and Photography**. New York: Phaison, 2003.
- CASA NOVA, Vera; GLENADEL, Paula (org.). **Viver com Barthes**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.
- CASO de uso. In: WIKIPÉDIA. [S.l.]: Wikimedia Foundation, 2009. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Caso_de_uso>. Acesso em: 26 mai. 2009.
- CENNINI, Cennino. **El libro de arte**. Madrid: AKAL, 1988.
- COELHO, Teixeira. **História natural da ditadura**. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- COKE, Van Deren. **The painter and the photograph: from Delacroix to Warhol**. Albuquerque: University of New Mexico, 1964.
- COSTA LIMA, Luiz. **Mímesis: desafio ao pensamento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

- COSTA, Delcir da. **Regina e Delcir da Costa**. Belo Horizonte: C/Arte, 2009. Apresentado por: SILVA, Fernando Pedro da; RIBEIRO, Marília Andrés.
- COUCHOT, Edmond. Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração. In: PARENTE, André (org.). **Imagem-máquina**: a Era das tecnologias do virtual. 3ed. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2001. p. 37-48.
- CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DANFORTH, Jonathan. **The Daguerreotype**: contemporary work by Jonathan Danforth. [S.l.], 2006. Disponível em: <<http://www.shinyphotos.com/>>. Acesso em: 3 out. 2009.
- DANIEL BUREN: art contemporain. [S.l.: s.n., 2004?]. Disponível em: <<http://www.danielburen.com>>. Acesso em: 1 mar. 2009.
- DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem**. Petrópolis: Vozes, 1994.
- DELEUZE, Gilles. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DERRIDA, Jacques. **Papel-Máquina**. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- DILLON, George L. **David Teniers and the Cabinet of Archduke Leopold William**. Washington: University of Washington, 1999. Disponível em: <<http://courses.washington.edu/englhtml/engl569/berger/teniers/teniersmap.html>>. Acesso em: 2 jan. 2008.
- DUARTE, Rodrigo. **Teoria crítica da indústria cultural**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- DURET-ROBERT, François. La dictature des cataloguistes. **Connaissance des Arts**, n. 448, p. 131-143, jun. 1989.
- ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. 5ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- ECO, Umberto. **Como se faz uma tese**. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- ECO, Umberto. Os arquivos sobre Eco no mundo virtual. **UOL Notícias, NYT**, São Paulo, 5 out. 2009. Disponível em: <<http://noticias.uol.com.br/blogs-colunas/colunas-do-new-york-times/umberto-eco/2009/10/05/ult7202u8.jhtm>>. Acesso em: 10 out. 2009.
- ECO, Umberto. **Viagem na irrealidade cotidiana**. 9ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- ED RUSCHA: catalogue raisonné. [S.l.: s.n.], 2009. Disponível em: <<http://www.edruscha.com/>>. Acesso em: 1 mar. 2009.
- ÉDOUARD MANET. In: WIKIPÉDIA. [S.l.]: Wikimedia Foundation, 2009. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Édouard_Manet>. Acesso em: 4 abr. 2009.
- ENTREVISTA A. Belo Horizonte, 7 maio 2007, 3'55". Gravação digital. (O entrevistado preferiu o anonimato).
- ESTEVEZ, RUTH. **Selección natural**: Sandra Gamarra. México: OMR Galeria, 2009. Disponível em: <<http://www.cooleremail.net/users/omrgaleria/library1.doc>>. Acesso em 10 nov. 2009.

- ESTRATÉGIAS da arte na era das catástrofes. Belo Horizonte: UFMG, 2007. Disponível em: <<http://www.eba.ufmg.br/grupo>>. Acesso em: 25 dez. 2007. Grupo coordenado por: MELENDI, Maria Angélica.
- FACTUM ARTE. Madrid, 2009. Disponível em: <<http://www.factum-arte.com>>. Acesso em: 5 set. 2009.
- FALGUIÈRES, Patricia. Les raisons du catalogue. **Le Cahiers du Musée National d'Art Moderne**, Paris, n. 56-57, p. 5-19, été-aut. 1996.
- FIM DE SEMANA. **O Tempo**, Belo Horizonte, 14 ago. 2009. Encarte.
- FOSTER, Hal. **Design and crime**: and other diatribes. London: Verso, 2002.
- FOSTER, Hal. **Recodificação**: arte, espetáculo, política cultural. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. 8ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FOUCAULT, Michel. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. 2ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. 35ed. Petrópolis: Vozes, 2008.
- FRANCA, Patrícia. **O catálogo**: arquivos, leituras históricas e documentos artísticos. 2006. No prelo. Cópia eletrônica fornecida pela autora.
- FRONER, Yacy Ara. **Os domínios da memória**: um estudo sobre a construção do pensamento preservacionista nos campi da museologia, arqueologia e ciência da conservação. 2001. Tese (Doutorado em História Econômica) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001. Cópia eletrônica fornecida pela autora, em separatas, com paginação irregular.
- GALERIA LEME. **Sandra Gamarra**: aquisições brasileiras. São Paulo, 2006. Disponível em: <http://www.galerialeme.com/exposicoes_textos.php?lang=por&id=68>. Acesso em: 15 jan. 2007. Catálogo da exposição *Aquisições Brasileiras*, realizada entre 29 nov. 2006 e 13 jan. 2007.
- GALERIA LUCIA DE LA PUENTE. **Museo de Arte Contemporâneo de Lima**: nuevas adquisiciones. Lima, 2006. Catálogo de exposição, 13 sept. 2006 a 14 oct. 2006. Apresentado por: TRIVELLI, Carlo.
- GEWERTZ, Ken. Is democracy merry? Joseph Beuys, George Maciunas, and Fluxus interrogate modernity. **Harvard University Gazette**, Cambridge, 8 Mar. 2007. Disponível em: <<http://www.news.harvard.edu/gazette/2007/03.08/16-fluxus.html>>. Acesso em: 1 abr. 2009.
- GLÁUCIO CALDEIRA. Belo Horizonte, 2009. Disponível em: <<http://www.glaucioaldeira.com.br/>>. Acesso em: 5 nov. 2009.
- GNU. **The Free Software Definition**. [S.l.], 2009. Disponível em: <<http://www.gnu.org/philosophy/free-sw.html>>. Acesso em 13 nov. 2009.
- GOBETZ, Wally. Galeria de wallyg. In: FLICKR. [S.l.]: Yahoo!, 2007. Disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/wallyg/>>. Acesso em: abr. 2009.

- GOLDSTEIN, Marcela. Allan McCollum na Luciana Brito Galeria. **Contemporânea Magazine**, [S.l.], 19 jul. 2009. Disponível em: <<http://contemporaneamagazine.wordpress.com/2009/07/19/allan-mccollum-na-luciana-brito-galeria/>>. Acesso em: 23 ago. 2009.
- GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. 16ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- GONZÁLEZ FLORES, Laura. **Fotografía y Pintura: ¿dos medios diferentes?** Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- GROSSMANN, Martin. O Museu de Arte hoje. **Forum permanente**: museus de arte, São Paulo, 14 abr. 2004. Disponível em: <http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.painel/artigos/o_museu_hoje>. Acesso em: 10 nov. 2006.
- GRUPO GRIMM. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural, São Paulo, 2005. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=marcos_texto&cd_verbete=333>. Acesso em: 26 mai. 2009.
- HOLLIER, Denis. On Paper. In: DAVIDSON, Cynthia C. (ed.). **Anymore**. Cambridge: MIT, 2000. p. 58-61.
- HOME, Stewart. **Assalto à cultura**: utopia subversão guerrilha na (anti)arte do século XX. São Paulo: Conrad, 1999.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles (org.). **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- HP. Tintas Vivera. [S.l.], 2009. Disponível em: <<http://www.hp.com/latam/br/lar/vivera/index.html>>. Acesso em: 26 mai. 2009.
- IBM COMPOSER. [S.l.: s.n., 2004?]. Disponível em: <<http://ibmcomposer.org/>>. Acesso em: 26 mai. 2009.
- JESUS, José Barreto. **Carybé & Verger**: gente da Bahia. Salvador: Fundação Pierre Verger, 2008.
- JOYCE, James. **Ulisses**. Tradução Antônio Houaiss. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- KALIFOWITZ, Steven. First's friday @ Guggenheim. **Popular thoughts on my mind**, [S.l.], 2 Jun. 2007. Disponível em: <<http://www.kalifowitz.com/2007/06/first-fridays-guggenheim.html>>. Acesso em: 7 abr. 2009.
- KAZA VAZIA galeria itinerante. [Belo Horizonte], 2009. Disponível em: <<http://www.kazavazia.blogspot.com/>>. Acesso em: 23 abr. 2009.
- KOLBOWSKI, Silvia. **Enlarged from the catalogue**: the United States of America, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1987. New York: Postmasters Gallery, 1987. Livro de artista.
- KRAUSS, Rosalind E. **O fotográfico**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- KRAUSS, Rosalind E. Postmodernism's Museum Without Walls. In: GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce W.; NAIRNE, Sandy (Eds.). **Thinking about exhibitions**. London: Routledge, 1996, p. 341-348.
- KRÉN, Emil; MARX, Daniel (ed.). **Web gallery of art**: image collection, virtual museum, searchable database of European fine arts (1100-1850). Budapest: [s.n.], 2004. Disponível em: <<http://www.wga.hu/index.html>>. Acesso em: 7 abr. 2009.

- KUNSTMUSEUM BASEL. Basel, 2009. Disponível em: <<http://www.kunstmuseumbasel.ch/>>. Acesso em: 20 out. 2009.
- LATOURE, Bruno [colaboração de HERMANT, Émilie]. Redes que a razão desconhece: laboratórios, bibliotecas, coleções. In: BARATIN, Marc; JACOB, Christian (org.). **O poder das bibliotecas: a memória dos livros no Ocidente**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000. p. 21-44.
- LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do Fora: Blanchot, Foucault e Deleuze**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- MALRAUX, André. **Le musée imaginaire**. Genève: Albert Skira, 1949. (Psychologie de l'art, 1).
- MALRAUX, André. **O museu imaginário**. Lisboa: Ed. 70, 2000. Baseada em ed. rev. ampl. de 1963.
- MARIN, Louis. **Sublime Poussin**. São Paulo: Edusp, 2000.
- MARSHALL, Richard D. **Ed Ruscha**. London: Phaidon, 2003.
- MARTÍ, Silas. A praga do curadorismo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 24 set. 2009. Ilustrada, p. e1.
- MARX, Ursula et al. (org.). **Walter Benjamin's Archive: images, texts, signs**. London: Verso, 2007.
- MAYER, Ralph. **Manual do artista**. 2ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- McCOLUM, Alan. **The Registration of an Artwork**. [S.l.: s.n.], 1999. Disponível em: <<http://home.att.net/~allanmcnyc/moma.freeweb.html>>. Acesso em: 15 fev. 2006.
- McSHINE, Kynaston. **The museum as muse: artists reflect**. New York: Museum of Modern Art, 1999.
- MEMÓRIA VIVA. **O Cruzeiro**. [S.l.], 1998. Disponível em: <<http://www.memoriaviva.com.br/ocruzeiro/>>. Acesso em: 15 out. 2008.
- MENOTTI, Gabriel. Objets Propagés. **Net art: perspectivas criativas e críticas**, São Paulo, 22 abr. 2006. Disponível em: <<http://netart.incubadora.fapesp.br/portal/Members/menotti/rants/objets>>. Acesso em: 25 abr. 2006.
- MEREWETHER, Charles (ed.). **The archive**. London: Whitechapel; Cambridge: MIT, 2006.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- METROPOLITAN MUSEUM. **Thomas Struth**. New York, 2003. Disponível em: <http://www.metmuseum.org/special/Thomas_Struth/struth_images.htm>. Acesso em 4 mar. 2009.
- MILLER, Stephen. Robert Rauschenberg, 82, protean collage artist. **The New York Sun**, New York, 14 May 2008. Disponível em: <<http://www.nysun.com/news/obituaries/robert-rauschenberg-82-protean-collage-artist>>. Acesso em: 2 abr. 2009.
- MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE LIMA. Lima, 2004. Disponível em: <<http://www.li-mac.org>>. Acesso em: 10 dez. 2006. Obra de: GAMARRA, Sandra.

- MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. **Catálogo geral das obras**. São Paulo, 1973.
- MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA. **Bolsa Pampulha 2003-2004**: 27º Salão Nacional de Arte de Belo Horizonte. Belo Horizonte, 2004. Evento organizado por: MOURA, Rodrigo.
- MUSEU DE ARTE MODERNA (São Paulo). **Do figurativismo ao abstracionismo**. São Paulo, 1949. Catálogo de exposição, 1949.
- MUSEUM OF FINE ARTS (Boston). **Collection**. Boston, 2009. Disponível em: <<http://www.mfa.org/collections/index.asp>>. Acesso em: 18 mai. 2009.
- MUSEUM OF MODERN ART (New York). **Collection**. New York, 2009. Disponível em: <<http://www.moma.org/explore/collection/index>>. Acesso em: 1 mar. 2009.
- MUSEUMUSEU, São Paulo, v. 1, n. 1, out. 2006. Obra de: BETHÔNICO, Mabe; 27ª Bienal de São Paulo.
- MYRRHA, Laís. **Sobre as possibilidades da impermanência**: fotografia e monumento . 2007. Dissertação (mestrado em Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes , Belo Horizonte, 2007.
- NATIONAL GALLERY OF ART (USA). **Collection**. Washington, 2009. Disponível em: <<http://www.nga.gov/collection/index.shtm>>. Acesso em: 19 jun. 2009.
- O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**: a ideologia do espaço na arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- OCTOBER portfolio one. **October**, v. 66, Aut. 1993, p. 55-67, 1993.
- ONE and three chairs. In: WIKIPEDIA. [S.l.]: Wikimedia Foundation, 2009. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/One_and_Three_Chairs>. Acesso em: 20 out. 2009.
- PALÁCIO DAS ARTES. **Artur Barrio na coleção Regina e Delcir da Costa**. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2000. Catálogo de exposição, Palácio das Artes, Galeria Genesco Murta e Galeria Arlinda Corrêa Lima, 14 dez. 1999 a 2 fev. 2000. Apresentado por: MOTTA, Morgan da.
- PALÁCIO DAS ARTES. **Escala 1:1**. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2006. Catálogo de exposição coletiva de Amanda Sette, Brígida Campbell; Flávia Carvalho e outros, Palácio das Artes, Espaço Mari'Stella Tristão, 25 jun. a 16 jul. 2006.
- PALÁCIO DAS ARTES. **Mário Silésio, pintura/desenho**. Belo Horizonte: Fundação Palácio das Artes, 1977. Catálogo da exposição Retrospectiva de Mário Silésio, pintura e desenho, 1947/1977, Palácio das Artes, Grande Galeria do Palácio das Artes, ago. set. 1977. Apresentado por: ALVEZ, J. Guimarães; SAMPAIO, Márcio.
- PALÁCIO DAS ARTES. **My Collection**: novas aquisições. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado: 2006. Catálogo de exposição individual de Gláucio Caldeira, Palácio das Artes, Espaço Mari'Stella Tristão, 18 out. a 7 nov. 2006.
- PALÁCIO DAS ARTES. **Sobre o deslocamento de coisas e gente**. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2008. Catálogo de exposição individual de Paulo Nazareth, Palácio das Artes, Espaço Mari'Stella Tristão, 10 a 29 jun. 2008. Apresentado por: MELENDI, Maria Angélica.
- PATRÍCIA THOMPSON photography. [Rio de Janeiro; New York], 2009. Disponível em: <<http://patriciathompson.com.br/>>. Acesso em: 4 mar. 2009.

- PAUL CÉZANNE. In: WIKIPÉDIA. [S.l.]: Wikimedia Foundation, 2009. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Cezanne>>. Acesso em: 4 abr. 2009.
- PAULO NAZARETH arte contemporânea Ltda. [Belo Horizonte], 2007. Disponível em: <<http://artecontemporanealtda.blogspot.com/>>. Acesso em: 23 abr. 2009.
- PEREC, Georges. **A coleção particular**: seguido de A viagem de inverno. 2ed. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- PETER GREENAWAY: the official site. [S.l.], 2009. Disponível em: <<http://www.petergreenaway.info/>>. Acesso em: 5 set. 2009.
- PROUST, Marcel. **À sombra das raparigas em flor**. Tradução Mário Quintana. 3ed. rev. ampl. São Paulo: Globo, 2006. (Em busca do tempo perdido, 2).
- PROUST, Marcel. **No caminho de Swann**. Tradução Mário Quintana. 11ed. Rio de Janeiro: Globo, 1987. (Em busca do tempo perdido, 1).
- RABELLO, Luísa; BETHÔNICO, Mabe Machado. **Museologia e poética**: a instituição como composição. Belo Horizonte: UFMG, 2005. Disponível em: <<http://www.eba.ufmg.br/museologia/>>. Acesso em: 9 out. 2009. Desenvolvimento e revisão: NUNES, Hélio Alvarenga.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- RECHT, Roland. La mise em ordre: note sur l'histoire du catalogue. **Le Cahiers du Musée National d'Art Moderne**, Paris, n. 56-57, p. 21-36, été-aut. 1996.
- RENNÓ, Rosângela; CYPRIANO, Fabio (org.). **A última foto**. [São Paulo]: Galeria Vermelho, 2006.
- ROBERT MAPPLETHORPE FOUNDATION. New York, 2007. Disponível em: <<http://www.mapplethorpe.org/>>. Acesso em 1 mai. 2009.
- ROSÂNGELA RENNÓ: o arquivo universal e outros arquivos. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- RUSCHA, Edward. Concerning various small fires: Edward Ruscha discusses his perplexing publications. **Artforum**, Los Angeles, v.3. n.5, p. 24-25, 1965. Entrevista concedida a COPLANS, John.
- SAMIR LUCAS. [Belo Horizonte], 2009. Disponível em: <<http://samirlucas.blogspot.com/>>. Acesso em: 15 nov. 2009.
- SAMPLING: signal processing. In: WIKIPEDIA. [S.l.]: Wikimedia Foundation, 2009. Disponível em: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Sampling_\(signal_processing\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Sampling_(signal_processing))>. Acesso em: 20 set. 2009.
- SANTIAGO SIERRA. [S.l.], 2009. Disponível em: <<http://www.santiago-sierra.com/>>. Acesso em: 5 nov. 2009.
- SANTO, Iran do Espírito. Exposição como arte. **Forum permanente**: museus de arte, São Paulo, 5 jan. 2007. Pub. orig.: mar. 2005. Disponível em: <http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.painel/critica/exp_arte_iran>. Acesso em: 1 abril 2006.
- SANTOS, Rosita Alice Carvalho dos. **Indexação de catálogos de exposições de artistas**: sistema desdobrado. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1992.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O local da diferença**: ensaios sobre a memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Ed. 34, 2005.

- SEMINÁRIO políticas institucionais, práticas curatoriais. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2005. Evento organizado por MOURA, Rodrigo.
- SILVA, Edson Rosa da. A fotografia e a arte: ainda o diálogo entre André Malraux e Walter Benjamin. In: COUTINHO, Eduardo; BEHAR, Lisa Block de; RODRIGUES, Sara Viola (Orgs.) **Elogio da Lucidez**. Porto Alegre: Evangraf, 2004, p. 113-117. Cópia eletrônica fornecida pelo autor, com paginação diferente.
- SILVA, Edson Rosa da. O “Museu Imaginário” na “Era da Reprodutibilidade Técnica”: Malraux, leitor de Benjamin? In: CONGRESSO ABRALIC, 4, 1994, São Paulo, **Literatura e diferença**: anais. São Paulo: Abralic, 1995. p. 245-251.
- SILVA, Edson Rosa da. O Museu Imaginário e a difusão da cultura. **Semear**, Rio de Janeiro, n. 6, 2002. Disponível em: <http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/6Sem_14.html>. Acesso em: 12 mar. 2009.
- SILVEIRA, Paulo. **A página violada**: da ternura à injúria na construção do livro de artista. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2001.
- SMITH, Roberta. In Venice, Peter Greenaway Takes Veronese’s Figures Out to Play, **New York Times**, New York, 21 Jun. 2009. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2009/06/22/arts/design/22greenaway.html>>. Acesso em: 5 set. 2009.
- STEINBERG, Leo. **Other criteria**: confrontations with twentieth-century art. New York: Oxford University, 1972.
- SZARKOWSKI, John. **Looking at photographs**: 100 pictures from the collection of the Museum of Modern Art. New York: The Museum of Modern Art, 1973.
- TATE GALLERY. **Collection**. London, 2009. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/collection/>>. Acesso em: 26 mai. 2009.
- THE EXHIBITION as a work of art. **E-flux**, New York, 14 Mar. 2003. Disponível em: <<http://www.e-flux.com/shows/view/673>>. Acesso em: 1 abril 2006.
- THRESHOLDING: image processing. In: WIKIPEDIA. [S.l.]: Wikimedia Foundation, 2009. Disponível em: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Thresholding_\(image_processing\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Thresholding_(image_processing))>. Acesso em: 20 set. 2009.
- TOFANI, Wanda de Paula. **Imagem e figura**: a representação em Georges Bataille e Francis Bacon. 2005. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.
- TONIOLO, Domenico et al. **Progetto Mantegna**. Padova: Laboratorio Mantegna, 2006. Disponível em: <<http://www.progettomantegna.it/>>. Acesso em: 21 nov. 2006.
- TWENTYSIX Gasoline Stations. In: WIKIPEDIA. [S.l.]: Wikimedia Foundation, 2009. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Twenty-six_Gasoline_Stations>. Acesso em: 3 abr. 2009.
- UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. **3º Salão Nacional de Arte Universitária**. Belo Horizonte, 1970. Catálogo de exposição, Reitoria da UFMG, set. Out. 1970.
- UNTITLED (Piero Manzoni and other artists), White. In: ARTNET. New York, 2009. Disponível em: <<http://www.artnet.com/artwork/425140307/423970330/louise-lawler-untitled-piero-manzoni-and-other-artists-white.html>>. Acesso em: 18 mai. 2009.

- VALÉRY, Paul. O problema dos museus. **Ars**, revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais ECA/USP, São Paulo, ano 6, n. 12, p. 31-34, 2008.
- VILLACORTA, Jorge. Visión de La Pintura Occidental. In: BIENAL DE SÃO PAULO. **28ª Bienal de São Paulo**: em vivo contato. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2008. Catálogo de exposição, Pavilhão Cicillo Matarazzo, Parque do Ibirapuera, São Paulo, 26 out. a 6 dez. 2008.
- WEB 2.0. WIKIPÉDIA. [S.l.]: Wikimedia Foundation, 2009. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Web_2.0>. Acesso em: 13 nov. 2009.
- WEINRICH, Harald. **Lete**: arte e crítica do esquecimento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- WILDE, Laurent de. (org.). **Catalogo ilustrado da exposição artística na Imperial Academia de Bellas-Artes do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lombaerts, 1884.
- WIND, Edgar. **Art and anarchy**. 3th ed. Evanston: Northwestern University Press, 1985.
- WOLLHEIN, Richard. **A pintura como arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- WU, Chin-tao. **Privatização da cultura**: a intervenção corporativa na arte desde os anos 1980. São Paulo: Boitempo, 2006.
- ZEVI, Filippo. **Alinari photo archive**: from the Archivi Alinari, Florence, on microfiche. Leiden: IDC, [2001?]. Disponível em <http://www.idcpublishers.com/pdf/001_brochure.pdf>. Acesso em: 5 fev. 2008. Brochura apresentando o arquivo.

[Como os catálogos consultados somaram milhares, foi forçoso omiti-los.]

Editado com BrOffice.org 3.1. Tipologia: Georgia 11pt para o corpo e 10pt para as notas de rodapé; URW Bookman L 9pt para as citações; URW Gothic L 16pt para os títulos.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)