

## Artur de Vargas Giorgi\*

O fim da arte, o contemporâneo, o começo do arquivo.

The end of art, the contemporaneity, the origin of the archive.

### Artigo Inédito

Artur de Vargas Giorgi

 0000-0003-0942-2595

#### palavras-chave:

fim da arte; contemporâneo;  
arquivo; história

Este artigo parte de uma articulação dos debates teóricos a respeito do *fim da arte*, do *contemporâneo* e do *arquivo* para apontar, brevemente, como em algumas experiências da arte a força propositiva dessas questões pode ser lida, ainda que de maneira cifrada. Salientamos a prevalência de tais experiências para uma releitura crítica e criativa da história. Desse modo, a arte se apresenta não como reprodução ou representação da história, mas como sua produção ou apresentação diferida.

#### keywords:

end of art; contemporaneity;  
archive; history

This article is based on an articulation of the theoretical debates about the *end of art*, the *contemporaneity*, and the *archive*, to briefly point out how, in some experiences of art, the propositional force of these questions can be interpreted, albeit in a ciphered way. We emphasize the prevalence of these experiences for a critical and creative reinterpretation of history. In this way, art presents itself not as a reproduction or representation of history, but as its production or deferred presentation.

\*Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Brasil.

1. São conhecidos os diagnósticos que Arthur C. Danto e Hans Belting formularam para o estado da arte, praticamente às vésperas do século XXI: “Quase ao mesmo tempo, ignorando totalmente o pensamento um do outro, o historiador da arte alemão Hans Belting e eu publicamos textos sobre o fim da arte”<sup>1</sup>. A sintonia das propostas e o aparente radicalismo da sentença não conferiram a suas leituras, no entanto, uma situação de excepcionalidade. É o próprio Danto quem nos lembra que Gianni Vattimo também dedicara sua atenção à morte ou ao ocaso da arte em livro de final da década de 1980, por sua vez remetendo a discussão ainda a Herbert Marcuse<sup>2</sup>. E, sem maiores esforços, poderíamos recordar que, por volta desse mesmo período, igualmente, Ferreira Gullar despachava para jornais suas críticas acerbas sobre os estertores da arte, críticas que logo seriam reunidas em livro intitulado, precisamente, *Argumentação contra a morte da arte*<sup>3</sup>.

A constelação poderia ser ampliada, principalmente se considerarmos que o problema deriva do conhecido *topos* hegeliano, que ao longo do século XX seria abordado por Alexandre Kojève, Fredric Jameson, Perry Anderson, Zygmunt Bauman, Giorgio Agamben, Slavoj Žižek, entre outros, com significativas torções e distintas consequências para o pensamento do *telos* da política e da história no Ocidente. Não obstante, a respeito da arte, interessa notar desde já que, embora os campos semânticos – *morte*, *fim* – aparentemente se aproximem, cada abordagem maneja os significantes de modo a mantê-los afastados do consenso. O *fim* para Danto ou Belting não significa a *morte* para Gullar, por exemplo. Seja como for, podemos, sim, afirmar que o ponto de partida – neste caso mais temporal do que territorial ou formal – para essas leituras é praticamente o mesmo. Com efeito, o debate converge ao situar as décadas de 1960 e 1970 como o momento que marcaria o começo do fim, por assim dizer. Afinal, é quando as chamadas neovanguardas, descentralizadas em diversos novos polos geográficos e liberadas da tutela das experiências conduzidas pioneiramente em Paris ou Nova Iorque, atualizam de maneira situada e simultânea muitos dos combates das vanguardas históricas contra o poder legitimador e limitador das instituições. Assim como é também nesse momento que as consignas, as ideologias, os ideais norteadores das apostas na evolução, no progresso da sociedade e da cultura deixam de ser uma garantia, ou ao menos de apontar um caminho claro para a renovação das apostas estéticas e das experimentações, sobretudo se considerarmos o duro contexto político latino-americano, mergulhado na violência acachapante das ditaduras militares. Por outro lado, ainda, a valer a narrativa autonomista de uma das tradições da modernidade (na linha das

1. DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte**: a arte contemporânea e os limites da história. Tradução Saulo Krieger. São Paulo: Edusp: Odysseus, 2006. Cf. BELTING, Hans. **O fim da história da arte**: uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

2. VATTIMO, Gianni. Morte ou ocaso da arte. In: VATTIMO, Gianni. **O fim da modernidade**: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

3. GULLAR, Ferreira. **Argumentação contra a morte da arte**. 8. ed. Rio de Janeiro: Revan, 2003.

propostas do modernismo de Clement Greenberg, por exemplo), com as conquistas do minimalismo, da arte concreta, do conceitualismo, do *pop*, das linguagens da *performance*, dos *happenings*, das ambientações etc., a arte parecia, enfim, ter chegado ao seu limite: de fato, se assim avaliarmos, depois desse ponto haveria apenas a abertura indiscernível e arriscada da vida em pugna, ou o espetáculo da mídia de massa, da política e do mercado.

Diante desse cenário, não faltam, é claro, as visões mais catastróficas. Como crítico de arte, e a despeito de sua militância após o rompimento com o experimentalismo neoconcreto, Ferreira Gullar assevera que o sentido segue um *a priori* modernista, que é o da autonomia das linguagens e da evolução das pesquisas formais<sup>4</sup>. Em linhas breves, desta maneira se apresentaria o relato: na modernidade tardia, as vanguardas esgotaram a pesquisa e a criação em repetições farsescas ou meras “sacadas” acrílicas, sem transcendência; as linguagens artísticas e os seus vocabulários foram comprometidos pela promiscuidade com o ordinário, com a convivência das instituições; e, com isso, também a crítica agora se vê diante de uma terra arrasada, sem parâmetros para avaliar “obras” que já não são arte, pois não são mais o resultado particular da perícia e do conhecimento do ofício, e porque não permanecem, não duram, embaladas, como mercadorias quaisquer, pelo fluxo e pelos humores do capital. Esse cenário desolador teria sido inaugurado pelo radicalismo de Marcel Duchamp. Se Ferreira Gullar reconhece seu gesto, também o recusa, por considerá-lo datado: hoje Duchamp seria um conformista (ou um cínico). E mesmo em seu tempo, por mais irreverente que fosse, ele jamais teria feito bigodes e barbas na *Mona Lisa* original.

Já as propostas de Arthur Danto modulam o problema de outra maneira. Hegeliano, Danto vê na arte moderna uma tradução da aventura do espírito; assim, a arte, para ele, encontraria sua realização mais acabada quando pudesse dispensar o trabalho de apresentação das diferenças e novidades formais, reconhecíveis fenomenologicamente, e passasse a existir de acordo com uma sorte de estado sabático, em que ela seria “apenas” alcançada como objeto da filosofia, segundo um movimento de recapitulação e superação de sua própria história<sup>5</sup>. Warhol, portanto, é o seu herói, levando às últimas consequências o gesto dadaísta de Duchamp. No centro da argumentação podemos compreender melhor em que consiste o “fim da arte” para Danto: o *fim* não como uma terminante impossibilidade de fazer ou de narrar, mas sim como uma situação em que “as grandes narrativas”, que antes legitimavam a arte e a história em termos de evolução, progresso ou ideal (da *arché* ao

4. GULLAR, Ferreira. Op. cit. Iguualmente emblemático – desde o título – é o livro *Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta*. Trata-se de uma coletânea de artigos publicados entre março de 1959 e outubro de 1960 no “Suplemento Dominical” do *Jornal do Brasil*, nos quais o autor propõe uma breve história das vanguardas, a partir de uma perspectiva progressiva, teleológica, com o intuito de situar o neoconcretismo como herdeiro natural, mas absolutamente original, das experiências mais radicais do século XX. Nessa leitura, sintomaticamente, dadaísmo e surrealismo, como movimentos dissidentes do cânone, são obviamente obliterados pelo construtivismo que se desenvolve do cubismo, do futurismo, do neoplasticismo, do suprematismo, da Bauhaus. Cf. GULLAR, Ferreira. **Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta**. 2. ed. Rio de Janeiro: Revan, 1998.

5. Cf. DANTO, Arthur C. Op. cit., p. 17-21.

O fim da arte, o contemporâneo,  
o começo do arquivo

telos), deixam de fundamentar as práticas e as proposições, os fazeres e as falas sobre os mundos possíveis. Segundo entendemos, isso significaria, em poucas palavras, que contemporâneo, nas artes, é o fazer que, sem esperar ou sequer apontar a próxima etapa no itinerário ascendente das imagens e das formas da cultura, habita um “agora” *crono-a-lógico* em que coincidem distintas temporalidades: todo um *arquivo* de cenas, nomes, textos, formas, estilos, planos e quadros que se tornam montáveis, sempre de acordo com uma situação singular ou a emergência de um tempo oportuno com o qual os elementos, quando articulados, adquirem valores relacionais, não reproduzindo a linearidade axial da história, mas produzindo o enredado horizontal das ficções parciais, com suas diferenças, seus efeitos, suas linhas de fuga.

2. Se nos esquivarmos tanto do ensimesmamento dos discursos catastróficos quanto da ascendência das visões idealistas, encontraremos essa condição propositiva do fim contemporâneo formulada, de vários modos, por diversos críticos, teóricos e filósofos. Andrea Giunta dedicou um dos seus ensaios à questão<sup>6</sup>. Já circulando há algum tempo, as propostas de Nicolas Bourriaud para a definição de uma *estética relacional* e para a arte como um efeito de *pós-produção* também reforçam esse argumento: “não foi a modernidade que morreu, e sim a sua versão idealista e teleológica”<sup>7</sup>. Assim como Boris Groys, com suas considerações sobre os contextos instáveis dos museus contemporâneos, que, ao contrário do contexto artístico estável da tradição modernista, trabalham na criação de “uma nova ordem de memórias históricas”, propondo “novos critérios de coleção através da reconstrução da história”<sup>8</sup>. A respeito do procedimento que seria característico do contemporâneo, há, ao que parece, uma concordância sobre o reforço da *apropriação do passado*, da *remontagem*, da *citação*. Nesse sentido, diríamos que a reivindicação de um elemento já dado produz o efeito de atualizá-lo, mas em condição diferida; ou seja, *há repetição, mas com diferença*, o que leva a um efeito segundo – *a posteriori* – que trabalha anacronicamente o passado<sup>9</sup>. Em outras palavras, é o próprio valor fundacional que se abisma diante do estético (*aisthesis*) e do que pode ser a atualização da sua leitura por meio da arte, na medida em que “leer sea disponer los elementos constelacionales sobre una mesa para organizar su origen, valor que no es un dato empírico, sino una construcción teórica retrospectiva, *post factum*”<sup>10</sup>.

É a valorização desse procedimento crítico-propositivo (já delimitado com as estéticas dadaístas e surrealistas) que franqueia um dos entendimentos mais notáveis para o contemporâneo. Para além das

6. “Desde el paradigma de la modernidad, se entiende que el arte progresa. A cada transformación del lenguaje sucede otra, que resuelve problemas que dejó pendiente la anterior. En esta lectura evolutiva todo parece conducir a la abstracción, ya sea geométrica o informal. El paso central del arte abstracto radica en su capacidad de enunciarse en forma distante respecto del mundo que nos rodea. Un cambio que se produce cuando la abstracción se formula como arte concreto. No se trata ya de un proceso de reducción de la relación entre las formas y la realidad, por el procedimiento de eliminación de lo anecdótico, sino de hacer emerger, de formular, una realidad nueva. El arte concreto, distinto del abstracto, propone plásticamente esto. Una obra que se presenta como un objeto independiente, nuevo, en el mundo de los objetos. La historia del arte moderno podría interpretarse desde este punto de llegada. Si partimos de esta comprensión del arte moderno, podemos aproximarnos a uno de los síntomas del arte contemporáneo –que sucede al moderno, como un nuevo momento–. Es, en un sentido inicial, aquel en el que el arte deja de evolucionar. Es el después de la conquista de esa autonomía absoluta enunciada por el arte concreto. Es cuando el mundo real irrumpe en el mundo de la obra. La violenta penetración de los materiales de la vida misma, heterónomos respecto de la lógica autosuficiente del arte, establece un corte. Los objetos, los cuerpos reales, el sudor, los fluidos, la basura, los sonidos

de la cotidianeidad, los restos de otros mundos bidimensionales (el diario, las fotografías, las imágenes reproducidas) ingresan en el formato de la obra y la exceden. Mucho de esto sucedió con el cubismo, pero sobre todo con el dadaísmo y el surrealismo. Sin embargo, su profundización y generalización se producen en el tiempo de la posguerra, principalmente desde fines de los años cincuenta. Tal desestabilidad involucra una crítica a la modernidad que se profundizará y tendrá un lugar visible, disruptivo con el debate poscolonial". GIUNTA, Andrea. **¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?** Ciudad Autónoma de Buenos Aires: arteBA Fundación, 2014. p. 9-10.

7. "Hoje, a modernidade prolonga-se em práticas de bricolagem e reciclagem do dado cultural, na invenção do cotidiano e na ordenação do tempo vivido, objetos tão dignos de atenção e estudo quanto as utopias messiânicas ou as 'novidades' formais que a caracterizavam no passado". BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009. p. 17-19.

8. GROYS, Boris. Sobre o novo. In: **Arte, poder**. Tradução Virgínia Starling. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015. p. 56.

9. Cf. FOSTER, Hal. **O retorno do real: a vanguarda no final do século XX**. Tradução Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

tentativas de historiar a condição pós-histórica, Giorgio Agamben<sup>11</sup>, em continuidade à crítica de Walter Benjamin aos pressupostos do historicismo positivista, propõe uma definição atrelada a uma ética, a uma forma de vida, a uma tomada de posição: algo que, a rigor, pode acontecer em um tempo qualquer, como acontecimento que emerge à revelia ou *a contrapelo* do andar da história (a argumentação de Agamben parte, aliás, de um célebre poema de Osip Mandel'stam, datado de 1923). Assim, um *tempo qualquer* quer dizer: não indiferente, e sim de acordo com as exigências de um tempo intempestivo, desejoso.

Segundo Agamben, o contemporâneo reivindica um distanciamento ou mesmo um desencontro – uma sorte de encontro faltoso – com o próprio tempo presente. Isto é, o contemporâneo é estranho ao seu tempo: não se identifica com ele, embora a ele não possa renunciar. Dessa maneira, sustenta-se a efetividade de uma leitura do que se nomeia “presente” por meio do que não foi nem poderá ser completamente inscrito no curso dos acontecimentos históricos: por meio do que não pode ser de uma vez “presentificado”, nem como gênese nem como fim, contrariando os pressupostos básicos da representação e qualquer ideia de um progresso ou de uma evolução linear enquanto manifestação da “natureza” da história e da cultura. Uma proposição que dispensa, portanto, qualquer *teleologia*, de acordo com o intuito de remontar, anacronicamente, os mais distintos objetos estéticos segundo a *lógica a-lógica* de uma ficção – uma série, uma constelação, uma mesa de operações, uma cena, uma rede – potencialmente sem fim, mas não gratuita, como veremos, sendo assim capaz de embaralhar e intervir nos saberes e poderes que regulam o sensível e restringem sua força não-autônoma (estética, política, ética etc.). Trata-se de uma relação com o tempo em que se adere a ele “*através de uma dissociação e de um anacronismo*”; ou ainda, de uma forma de “voltar a um presente em que jamais estivemos”<sup>12</sup>, à escuta de uma exigência, já que

(...) o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo a escuridão do presente, apreende a sua luz inalienável; é também aquele que, dividindo e interpelando o tempo, é capaz de transformá-lo e de relacioná-lo com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira alguma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual não pode não responder.<sup>13</sup>

A exigência em questão assume uma série de figurações possíveis. Não obstante, trata-se sempre, segundo entendemos, de dar atenção ao não-vivido que assedia todo vivido: uma forma de entrar em contenda

O fim da arte, o contemporâneo,  
o começo do arquivo

---

pela construção de uma memória histórica que seja capaz de fixar os olhos nos traumas, nas zonas de sombra, em suma, no que normalmente *aparece obliterado* – poderia ser dito: no que *des-aparece* – sob os holofotes do processo civilizacional. São essas sobrevivências que povoam, de distintos modos, inúmeras cenas da arte. Frequentemente, tais cenas apontam para violências que permeiam a sociedade, a política, a cultura, mas que são naturalizadas, ou contornadas com silenciamento, na forma de histórias não contadas; injustiças que atravessam o tempo, transformando-se, mas retornando uma e outra vez, clara ou insidiosamente, até que alguma reparação aconteça.

3. A citação – essa espécie de reforço do artifício, da contingência, do fragmento – marca o começo do arquivo (e suas montagens potencialmente sem fim). Não à toa, citação e arquivo apresentam-se como *proposições ou procedimentos* destacados, como uma espécie singular de *fatura* ou de *estratégia*, talvez, para muitos artistas – diríamos então – *contemporâneos*. Notadamente, em seus estudos arqueológicos da modernidade, Foucault já se referia a Flaubert como um desses artistas nascidos sob o signo da vertigem dos tempos do arquivo<sup>14</sup>. E poderíamos propor uma sintonia entre esse fazer que pensa a literatura como repetição diferida e o modo como Manet lidou com a tradição e a autoridade da arte, especificamente com a estrutura didática e retórica da pintura: de tanto fazê-la falar, levou-a ao silêncio, recompondo-a, todavia, em uma nova ordem de formas<sup>15</sup>. Isso porque um arquivo demanda um modo de leitura que confina com o entendimento do contemporâneo proposto anteriormente: a contemporaneidade se inscreve no presente e no devir histórico do *arquivo* com a assinatura do *arcaico*, que não cessa de nele operar, o que lhe confere uma singular disposição: ler um arquivo é implicar-se na mobilidade estética de uma mesa – *table* – e não contemplar a aura estática de um quadro – *tableau*<sup>16</sup>. Como precisa Raúl Antelo, trata-se dessa *tabula* latina que “dio origen, como sabemos, al *tabularium*, el archivo”<sup>17</sup>, dado aos jogos de todo tipo, e aos seus recomeços.

Desse modo, no arquivo há vir-a-ser e extinção, composição e disposição, constituição e destituição: existe enquanto aporética *consignação dispersiva* de experiências afins, nas quais as afinidades podem estar ligadas mais por procedimentos, afetos ou modos de leitura *informais* do que, necessariamente, por semelhanças de forma ou estilo. O *arquivo* se mantém, como sabemos, em razão do seu poder de começar: como *arché*, ele concentra a origem e seu poder de comando; origem e poder que não se dissociam de um *sítio* – o espaço, o desígnio: o desenho do

10. ANTELO, Raúl.

**Archifilologias latinoamericanas.** Lecturas tras el agotamiento. Villa María: Edivim, 2015, p. 16.

11. AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? *In*: AGAMBEN, Giorgio. **Nudez.** Tradução: Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

12. AGAMBEN, Giorgio. Op. cit., p. 22-31.

13. *Ibidem*, p. 32-33.

14. “Porque o século XIX descobriu um espaço de imaginação cuja potência as épocas precedentes não haviam sem dúvida pressuposto. Esse novo lugar dos fantasmas não é mais a noite, o sono da razão, o vazio incerto aberto diante do desejo; pelo contrário, é a vigília, a atenção infatigável, o zelo erudito, a atenção às emboscadas. Daí em diante, o quimérico nasce da superfície negra e branca dos signos impressos, do volume fechado e poeirento que se abre para um voo de palavras esquecidas: ele se desdobra cuidadosamente na biblioteca aturdida, com suas colunas de livros, seus títulos alinhados e suas prateleiras que a fecham de todos os lados, mas entreabrem do outro lado para mundos impossíveis. O imaginário se aloja entre o livro e a lâmpada. Não se traz mais o fantástico no coração; tampouco se o espera das incongruências da natureza; extraímos-lo da exatidão do saber: sua riqueza está à espera no documento. Para sonhar, não é preciso fechar os olhos, é preciso ler. A verdadeira imagem é conhecimento. São palavras

já ditas, recensões exatas, massas de informações minúsculas, ínfimas parcelas de monumentos e reproduções de reproduções que sustentam na experiência moderna os poderes do impossível. Nada mais há, além do rumor assíduo da repetição, que possa nos transmitir o que só ocorre uma vez. O imaginário não se constitui contra o real para negá-lo ou compensá-lo; ele se estende entre os signos, de livro a livro, no interstício das repetições e dos comentários; ele nasce e se forma no entremeio dos textos. É um fenômeno de biblioteca". FOUCAULT, Michel. Posfácio a Flaubert (*A tentação de Santo Antônio*). In: **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Organização: Manoel Barros da Motta. Tradução: Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 79-80.

15. Cf. BATAILLE, Georges.

**Manet**: biographical and critical study. New York: Skira, 1955.

16. "Desde Warburg, no sólo el atlas ha modificado en profundidad las formas –y por ende, los contenidos– de todas las 'ciencias de la cultura' o ciencias humanas, sino que ha incitado además a gran número de artistas a repensar por completo, en forma de compilación y de remontaje, las modalidades según las cuales se elaboran y presentan hoy las artes visuales. Desde el *Handatlas* dadaísta, el *Album* de Hannah Höch, los *Arbeitscollagen* de Karl Blossfeldt o la *Boîte-en-valise* de Marcel Duchamp, hasta los *Atlas* de Marcel Broodthaers

arquivo – nem da condição indecível de, ao mesmo tempo, instituírem o *arconte* que os institui: aquele que decide, regula, limita, interpreta os elementos consignados<sup>18</sup>. Não obstante, como também sabemos, a completude do arquivo, sua memória, sua total inscrição, seu *telos*, enfim, é da ordem do impossível. Comprometido com a instituição e a ordenação, uma sorte de *anarquia* é dele indissociável<sup>19</sup>; afinal, um arquivo existe apenas se confrontado com o que não é (não ainda, não mais) o arquivo: com o que não comparece de maneira positiva em seu arranjo, e exatamente assim, ausente, esquecido, estranhado, o habita, tornando-o avesso a qualquer *logos* superior e seu *nomos* gestor. Eis o seu mal: obedecendo à ordem do sintoma, um arquivo compreende aquilo que não cessa de não se inscrever no arquivo: sua própria ruína.

4. Poucos se dedicam tão ostensivamente à ambivalência constitutiva do arquivo como Christian Boltanski. De modo recorrente, como se esse fosse mesmo o seu *topos*, em Boltanski o arquivo se apresenta simultaneamente como construção e ruína. Daí, quem sabe, o desconcerto de não raras leituras, que acusam as manifestações da "contradição"<sup>20</sup> em trabalhos que, justamente, diferem ou suspendem a própria possibilidade da decisão, da oposição, da separação, portanto da autonomia, fazendo desse gesto *a contrapelo* um procedimento, uma proposição crítica. Dramáticas, cênicas, muitas de suas montagens e instalações (em grande parte *site specific*) acentuam, de distintos modos, cada vida que, submetida aos desígnios da biopolítica, parece aparecer e resistir no limiar de sua dessubjetivação pelos dispositivos do poder, ou seja, no limiar do desaparecimento do sujeito; ou ainda, cada vida singular-e-plural que, relacionada com os sítios em questão, catalogada e arquivada, burla, não obstante, as atribuições de sentido e de identidade, situando-se além ou aquém do particular *ou* do universal, do pessoal *ou* do histórico, da ficção *ou* da realidade, quer dizer, no ponto indecível em que a diferença se mostra como uma espécie de marca muda.

Consideremos brevemente, por exemplo, suas instalações simultâneas realizadas em distintos espaços de Buenos Aires no final de 2012 (*Archives du coeur*, *Migrantes* e *Flying books*)<sup>21</sup>. Ou ainda, as instalações apresentadas em *Chance*, na Casa França-Brasil, no mesmo ano, e em 19.924.458 +/-, no Sesc Pompeia, em 2014. Em *Archives du coeur*, instalado no parque Tecnópolis, em Buenos Aires, como parte de um projeto iniciado anos antes e sediado na ilha de Teshima, no Japão, Boltanski propôs coletar os sons dos batimentos de corações: um arquivo, justamente, desse movimento de contração

O fim da arte, o contemporâneo,  
o começo do arquivo

e dilatação que oferece à escuta não a positividade de cada presença, mas uma série de intermitências em que é o próprio vazio, é o oco – o coração – que ecoa como primeiro e também último vestígio de cada existência, tão singular quanto impróprio: um vazio que habita o arquivo, como habita cada corpo.

A opacidade do sentido e a contingência das construções se mantêm em tensão irresoluta com o aspecto fantasmático que retratos, materiais e objetos diversos, textos, sons e encenações assumem nos trabalhos. São instalações que notadamente se dedicam à *remon-tagem* de um arquivo específico, ou seja, à construção retrospectiva e situada da história. Mas vale frisar: *uma* memória, *uma* história, portanto, *são efeitos* dessa construção não-total e, por isso, *plural*; efeitos de uma montagem de elementos heterogêneos, provenientes de distintas temporalidades e diversas superfícies de exposição, e que apenas provisoriamente conformam uma figura, ou melhor, um semblante que adquire uma estabilidade frágil diante da ausência resistente que ele *re-vela*.

A efemeridade de cada construção lida com o acaso – *chance* – que, entre sorte e azar, vida e morte, comporta, antes de tudo, uma demanda, uma oportunidade, uma emergência<sup>22</sup>. Como cada releitura, cada vir-a-ser: cada rosto de bebê que reaparece, vindo novamente à luz, mas por um instante apenas, com as engrenagens da instalação apresentada na Casa França Brasil; ou cada um dos incontáveis nomes – 19.924.458 +/- – que constam nos catálogos telefônicos da cidade de São Paulo e que, de certa maneira, constituem sua matéria intermitente, plástica, pontuada na instalação pelo pulsar de luzes que acompanham a frequência das mortes e dos nascimentos na metrópole e pela reprodução sonora de depoimentos de imigrantes que ali vivem; ou cada um dos livros suspensos em *Flying books*, montada no espaço (então sem livros) que já foi a sala de leitura central da antiga Biblioteca Nacional, em Buenos Aires, dirigida por Jorge Luis Borges; ou, finalmente, cada elemento da impactante intervenção produzida no antigo Hotel de Inmigrantes (hoje Museo de la Inmigración), na mesma cidade. Neste caso, em específico, vale destacar a proposta da instalação:

Tomando como punto de partida los Archivos históricos que registran cada uno de los migrantes llegados a nuestro país, albergados en el edificio, la instalación contará con una serie de aproximadamente 200 voces (de niños, niñas, hombres y mujeres, jóvenes, adultos, ancianos) que de manera simultánea y sucesiva desde distintas fuentes, digan cada uno en el

y de Gerhard Richter, los *Inventaires* de Christian Boltanski, los montajes fotográficos de Sol LeWitt o bien el *Album* de Hans-Peter Feldmann, toda la armadura de una tradición pictórica hace explosión. De este modo, lejos del cuadro único, encerrado en sí mismo, portador de gracia o de genio – hasta en lo que denominamos obra maestra –, algunos artistas y pensadores se han aventurado a bajar de nuevo, digámoslo así, hacia la más simple aunque más dispar mesa. Un cuadro puede ser sublime, una ‘mesa’ probablemente nunca lo será. Mesa de ofrenda, de cocina, de disección o de montaje, depende. Mesa o ‘lámina’ de atlas (dícese *plate* en inglés o *lámina* en español, pero el francés *table*, lo mismo que *Tafel* en alemán o *tavola* en italiano, posee la ventaja de sugerir cierta relación tanto con el objeto doméstico como con la noción de cuadro [*tableau*]”. DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas** ¿Cómo llevar el mundo a cuestas? Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011. p. 18.

17. ANTELO, Raúl. Op. cit., p. 32.

18. “É preciso que o poder arcôntico, que concentra também as funções de unificação, identificação, classificação caminhe junto com o que chamaremos o poder de *consignação*. Por *consignação* não entendemos apenas, no sentido corrente desta palavra, o fato de designar uma residência ou confiar, pondo em reserva, em um lugar e sobre um suporte, mas o ato de *consignar reunindo os signos*. Não é apenas

a *consignatio* tradicional, a saber, a prova escrita, mas aquilo que toda e qualquer *consignatio* supõe de entrada. A *consignação* tende a coordenar um único *corpus* em um sistema ou uma sincronia na qual todos os elementos articulam a unidade de uma configuração ideal. Num arquivo, não deve haver dissociação absoluta, heterogeneidade ou segredo que viesse a separar (*secernere*), compartimentar de modo absoluto. O princípio arcôntico do arquivo é também um princípio de consignação, isto é, de reunião”. DERRIDA, Jacques.

**Mal de arquivo:** uma impressão freudiana. Tradução Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. p. 13-14.

19. ANTELO, Raúl. O tempo do arquivo não é o tempo da história. In: MARIA DE SOUZA, Eneida; MIRANDA, Wander Melo (org.). **Crítica e coleção.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011. p. 155-175.

20. Para uma crítica centrada nos fundamentos éticos e históricos da obra do artista, cf. SOLOMON-GODEAU, Abigail. Mourning or melancholia: Christian Boltanski's *Missing House*. **Oxford Art Journal**, Oxford, v. 21, n. 2, p. 3-20, 1998.

Para um estudo que ainda parte da suposta “contradição” dos trabalhos, mas para afirmar, de maneira mais generosa em nuances, que “the interpreter of Boltanski's memories and relics, at a further degree removed from actual experience, enters a bewildering labyrinth in which the power to distinguish between truth and authenticity, between document and fake, is

idioma de origen del migrante: nombre y apellido, edad, ocupación, fecha de llegada, datos todo que proceden del archivo. Este susurro migratorio de tiempos y orígenes diversos reunidos en este emblemático espacio estará acompañado por una atmósfera neblinosa, tenuemente iluminada que introducirá al visitante en una experiencia nueva que lo conecte con la memoria y el pasado de nuestra sociedad y a la vez con el de la propia historia. Esta experiencia instalada en los espacios de tránsito de la tercera planta del Hotel de Inmigrantes, conducirá a otras dos instalaciones luminosas que con juegos de sombras contribuirá a hacer presentes a aquellos que por allí alguna vez transitaron y repondrá a la vez la cuestión de las migraciones en el tiempo contemporáneo.<sup>23</sup>

Na Argentina, desde quando consolidadas as bases para a modernização do país, com a constituição aprovada em 1853, o triunfo do republicanismo, do credo liberal e da economia capitalista, a “tarefa civilizadora” (atração de capitais, de mão-de-obra e povoação do território, mediante a apropriação de terras e a aniquilação da população de indígenas) esteve muito associada aos imigrantes europeus, atraídos pelos dispositivos da Constituição e os auspícios da crescente organização burocrática do Estado. Foi uma política de abertura e recepção que se manteve, em geral, sem grandes interrupções até 1930 – ainda que eventos como a Semana Trágica, em janeiro 1919, exponham toda a ambivalência do Estado moderno, sempre que seja necessário decidir os limites da vida, dos sujeitos e de seus atributos positivos<sup>24</sup>. Construído segundo normas higienistas, após o uso de diversos imóveis provisórios e inadequados, o antigo Hotel de Inmigrantes, inaugurado em 1911 e ativo até 1953, é assim um equipamento emblemático, com o qual podemos ler, contemporaneamente, alguns dos momentos inaugurais da biopolítica moderna, tensionada entre o fechamento imunitário e a abertura comunitária. Na instalação de Boltanski, que fez uso do prédio, de seu arquivo, suas salas e de uma série de materiais heterogêneos (camas, lençóis, roupas, luzes e sombras, fumaça etc.), essa leitura se mede com o apagamento e reverbera com o som das vozes estrangeiras que, *performadas, repetidas, diferidas, sobrepostas*, então atravessavam não somente o edifício, mas igualmente os visitantes, que por um momento também ali foram asilados. O efeito sonoro – esse suplemento infraleve – ficcionaliza, reencena um momento crucial para as histórias dos sujeitos em trânsito:

(...) se trata del momento que enfrenta al inmigrante con la autoridad estatal y donde declara su identidad. *Ante la ley*, luego de un viaje en barco, esas

O fim da arte, o contemporâneo,  
o começo do arquivo

personas decían quiénes eran y quiénes (quizás) estaban dejando de ser. Esa identidad, en el mismo momento de ser declarada, comienza acaso a desvanecerse. El sujeto ha llegado a su destino y sus rasgos personales anteriores comienzan en ese momento a ser reemplazados por los de su nuevo destino. Lengua, profesión, edad (el paso del tiempo) e incluso el nombre, serán alterados y van a adquirir nuevos rasgos. El lugar de origen tal vez sea reemplazado por el lugar de destino.<sup>25</sup>

Na instalação, “esas lenguas silenciosas, sustraídas (incluso borradas) son ‘actuadas’ y actualizadas para adquirir eco y recuperar una dimensión sonora que habían perdido, silenciadas en el repositorio documental”<sup>26</sup>. O artista, como um montador, reivindica e faz falar o arquivo: abrindo-o para a contingência das releituras (inclusive no sentido das distintas vozes, dos vários sotaques, dicções, respirações) e das remontagens que, citando e diferindo, desestabilizam, ainda, a evidência histórica positiva. De maneira que poderíamos dizer, finalmente: em Boltanski, o esquecimento é propositivo; dele depende a construção da memória. Seus arquivos constroem uma historicidade, mas essa historicidade é a do apagamento reiterado: a vida, ou cada sujeito, exaustivamente rotulado, não cessa de se esquivar dos arquivos que o apresentam como sujeito, arquivos que, desse modo – aporeticamente –, lhe conferem uma e outra vida. Cada imagem é uma imagem ausente: um vestígio, uma máscara mortuária, talvez, como se a memória dependesse do apagamento do sujeito, *re-velado* por meio de um singular gesto arqueológico que traz à presença não uma história iconológica, progressiva e contínua, mas sim as muitas escrituras de um saber impessoal, repleto de ausências, como uma *marca icnológica*<sup>27</sup>.

5. Atuante desde a década de 1980, com seu trabalho pictórico, Adriana Varejão revisa artistas da dinastia Song, a acupuntura chinesa, a presença portuguesa em Macau; a missão dos padres jesuítas e sua catequese no Brasil; o repertório das imagens presentes em Theodore de Bry, Hans Staden, Jean de Léry, Frans Post, Albert Eckhout, entre outros; a escravidão dos negros, os ciclos econômicos, a obra de Aleijadinho, os acadêmicos do século XIX; as perspectivas e cosmogonias ameríndias, Oswald de Andrade e a antropofagia, o erotismo, a grade modernista; Severo Sarduy e outros intérpretes dissidentes da América Latina: em síntese, relendo a história da colonização como um palimpsesto, um caleidoscópio, ou mais precisamente, e a *contra-pelo* da razão civilizacional, operando uma espécie de *arqueo-a-logia*

forever deferred or suspended”, cf. HOBBS, Richard. Boltanski’s visual archives. **History of the Human Sciences**, London, v. 11, n. 4, p. 121-140, 1998.

21. As exposições aconteceram por iniciativa da Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF) e da professora e curadora Diana Wechsler. Para maiores informações, cf. o endereço criado especialmente para as mostras. Disponível em: <http://boltanskisbas.com.ar/php>. Acesso em: 22 jan. 2018.

22. “Par là même, nous sommes amené à considérer que l’oubli auquel se destine une oeuvre éphémère est la condition pour que celle-ci produise un effet. De même que la fragilité des vestiges oblige les hommes qui les retrouvent à les traiter avec égard, l’éphémérité d’une oeuvre qualifie le spectateur non seulement comme visiteur mais comme témoin. L’oubli est ainsi l’instrument de la transmission, d’une transmission qui relève d’une historicité de vie”. PÉRIOT-BLED, Gaëlle. Christian Boltanski. *Petite mémoire de l’oubli. Images Re-vues*, Paris, v. 12, p. 1-15, 2014. Disponível em: <http://journals.openedition.org/imagesrevues/3820>. Acesso em: 22 jan. 2018.

23. Disponível em: <http://boltanskisbas.com.ar/php/migrantes>. Acesso em: 22 jan. 2018.

24. Durante o episódio, em um quadro de greve geral por redução da jornada de trabalho e aumento de salário, diante da absurda elevação do custo de vida, operários de tendência

anarquista, mas também imigrantes, em particular judeus e eslavos, foram violentamente reprimidos em Buenos Aires. Cf. ANTELO, Raúl. **Maria com Marcel**: Duchamp nos trópicos. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

25. FERNÁNDEZ BRAVO, Álvaro. Archivos abiertos: sonido, imagen y cosa en obras de Christian Boltanski, Oscar Muñoz y Grete Stern. In: Actas de Jornadas Internacionales de Filología y Lingüística, VI, 2013, La Plata. **Actas [...]**. La Plata: UNLP, 2013. Disponível em: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.3851/ev.3851.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3851/ev.3851.pdf). Acesso em: 22 jan. 2018.

26. *Ibidem*, s/p.

27. "Le document d'archive ne permet qu'imparfaitement de lutter contre l'oubli, puisqu'il ne permet pas de lutter contre l'absence et échoue à se faire témoignage: il n'est pas une parole vivante, mais une absence qui évoque la présence perdue. S'il permet de faire le portrait d'une personne, c'est toujours un portrait en creux, qui n'est qu'empreinte, *vestigium*. Au cours des années 1970, les oeuvres de Boltanski semblent en rester à cette formulation du paradoxe de l'archive qui est une autre manière de dire l'échec de l'art, en tout cas d'un art de l'objet". PÉRIOT-BLED, Gaëlle. *Op. cit.* p. 7.

28. "In this regard archival art is as much preproduction as it is postproduction: concerned less with absolute origins than with obscure traces [perhaps 'anarchival impulse' is the more appropriate phrase],

que se desdobra sob o signo do barroco, Adriana Varejão faz-se *contemporânea*, isto é, uma notável *anarquivista*<sup>28</sup>. Como em Boltanski, seus trabalhos reforçam os efeitos dos artifícios; efeitos que reivindicam *histórias*: uma pluralidade de leituras disruptivas disso que se entende, usualmente, por História.

De fato, a força crítica dos trabalhos de Varejão parece encontrar sua principal cifra nas distintas figurações da ruína e nos variados tratamentos pictóricos que a artista dedica ao corpo. Como sabemos, no arquivo do processo colonial, é o corpo a primeira matéria, o principal suporte – por assim dizer – para as marcas, os registros da cultura e da barbárie. Na pintura de Adriana Varejão, são recorrentes as inscrições, os traços e as grafias, mas igualmente os fragmentos, as incisões, os rompimentos, as revulsões, os enxertos, as suturas, que ora se manifestam como tema, assunto ou objeto, ora como procedimento, de certa maneira como uma linguagem crítica que elabora, por meio do artifício do corte e da exposição da carne, proposições de leitura da modernidade ocidental. Nesse sentido, se em sua *mesa de operações* praticamente tudo é pintura – ou seja, se da montagem dos azulejos e das cerâmicas à dissecação dos membros e das vísceras praticamente tudo é artesanaria, encenação, semblante e, portanto, jogo simbólico, um jogo com os efeitos –, é justamente assim que Varejão logra acentuar o artifício das construções, *produzindo o efeito* de desnaturalizar práticas e valores culturais, desconstruindo os pressupostos do progresso da história e expondo seu indissociável revés, sua ruína.

Essa seria a assinatura benjaminiana de Adriana Varejão, trabalhada, também ela, como uma forma de citação e de tradução (ainda que inadvertidamente, ou por outras leituras, menos evidentes). Não à toa, curadores e críticos reconhecem em seus trabalhos a potência de um *caráter destrutivo* que guarda grande afinidade com certos pensamentos do autor de *Origem do drama barroco alemão*<sup>29</sup>. De acordo com esse entendimento, é possível afirmar que uma série como *Ruínas de charque* – a rigor, obras indecíveis entre a pintura, o objeto/a escultura e a arquitetura – traduz certo pensamento alegórico, reivindicado na década de 1920 por Walter Benjamin como uma via crítica da modernidade, via que aponta para um estado de emergência, mas também sinaliza a abertura, a produtividade que pode advir do declínio, uma vez mais, do arruinamento da história<sup>30</sup>.

Enquanto artifício, a "carnalidade da pintura"<sup>31</sup> de Varejão, repleta de contrastes sensíveis e camadas de sentido, parece ser irreduzível, contudo, a uma apreensão estritamente fenomenológica: com efeito, somos levados a desconfiar constantemente de nossos sentidos.

O fim da arte, o contemporâneo,  
o começo do arquivo

E mais ainda: diríamos que, diante dos seus trabalhos, devemos recorrer, sempre, a suplementos de leitura, o que significa que devemos redobrar a operação da própria artista, recorrendo a um arquivo heterogêneo, ele também situado quase à margem do verificável, manejando-o uma e outra vez. Para uma leitura da série das *Saunas*, por exemplo, sem dúvida podemos voltar a Rosalind Krauss (*Grids*), a Severo Sarduy (*Escrito sobre um corpo*), a Georges Bataille (*O erotismo*) e ao Leibniz de Gilles Deleuze (*A dobra*); e todavia podemos recorrer, igualmente, à vertigem da experiência, à *obnubilação* que é franqueada nos botequins, nos *hammams*, nas piscinas, nos mata-douros, nos banheiros, nas cozinhas, nos hospitais<sup>32</sup>. Entendemos que essa obnubilação – tão típica dos trópicos, segundo a interpretação de Araripe Júnior<sup>33</sup> – é uma das principais proposições do trabalho de reabertura do arquivo: trata-se de reivindicar a contribuição de todos os erros, desvios, delírios, para, no coração do corpo domesticado, subordinado à civilização, abrir-se, precisamente, um vazio, um espaço, uma ferida: uma fenda.

Não é demais frisar: as construções de Adriana Varejão são reconstruções, remontagens que configuram proposições alternativas, ou melhor, dissidentes para o entendimento do tempo e da cultura. É desse modo que cada trabalho da artista, seguindo a *lógica a-lógica* de sua mesa de operações, constrói, simultaneamente, além dessa “carnalidade da pintura”, uma “temporalidade encarnada”<sup>34</sup>, liberada da cronologia e dos modelos evolutivos da cultura; temporalidade que, nos termos de Benjamin, poderia ser chamada não de gênese, mas de *origem*<sup>35</sup>. À sua maneira, enquanto irrupção ou acontecimento, a origem absorve ou mimetiza certa configuração possível da história, provendo, ao mesmo tempo, a estrutura por meio da qual essa configuração poderá ser compreendida no tempo, no curso de suas reconstruções, isto é, em cada uma de suas construções retrospectivas (por isso, ao contrário do caráter pontual da gênese, a estrita diacronia não é afim ao seu movimento, como tampouco a sincronia é capaz de explicá-la totalmente). Em suma, são diversos os trabalhos de Varejão que parecem obedecer à singular dinâmica do *originário*, uma dinâmica plural, constelacional, e assim inseparável do arquivo, como salienta Adriano Pedrosa, a seu modo, na leitura do trabalho *Quadro ferido* (1992):

*Quadro ferido* pertence ao grupo de pinturas que integrou a exposição *Terra incógnita* em 1992, que trazem as referências chinesas tanto em sua iconografia – através de sujeitos e objetos, arquitetura e paisagens

these artists are often drawn to unfulfilled beginnings or incomplete projects – in art and in history alike – that might offer points of departure again”. FOSTER, Hal. An archival impulse. *October*, Cambridge, v. 110, p. 3-22, 2004.

29. Sobre este aspecto, o *caráter destrutivo* em suas obras, cf. o texto de apresentação da curadora Luisa Duarte no catálogo da exposição “Pele do tempo”, realizada na Fundação Edson Queiroz, na Universidade de Fortaleza, entre agosto e novembro de 2015. DUARTE, Luisa. **Adriana Varejão** – Pele do tempo. São Paulo: Base7 Projetos Culturais, 2015.

30. “Quando, com o drama barroco, a história penetra no palco, ela o faz enquanto escrita. A palavra *história* está gravada, com os caracteres da transitoriedade, no rosto da natureza. A fisionomia alegórica da natureza-história, posta no palco pelo drama, só está verdadeiramente presente como ruína. Como ruína, a história se fundiu sensorialmente com o cenário. Sob essa forma, a história não constitui um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio. Com isso, a alegoria reconhece estar além do belo. As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas. (...) De fato, não se trata tanto de uma reminiscência antiga, como de uma sensibilidade estilística contemporânea. O que jaz em ruínas, o fragmento significativo, o estilhaço: essa é a matéria mais nobre da criação barroca”. BENJAMIN, Walter.

**Origem do drama barroco alemão.** Tradução Sergio

Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 199-200.

**31. PEDROSA, Adriano.**

**Adriana Varejão:** histórias às margens. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2013. p. 178.

**32.** Sensível ao procedimento da artista, a curadoria de Luisa Duarte, na mostra *Pele do tempo*, montou uma “Sala de Referências”, aberta ao público, na qual era possível conferir diversos livros utilizados por Varejão em seu ateliê, trechos de filmes e trabalhos de Guignard, Iberê Camargo, entre outros.

**33.** Já no final da década de 1880, Araripe Júnior estava interessado em detectar sintomas: “os elementos anatômicos e o estudo de suas modificações são indispensáveis, desde que se trate de explicar os movimentos inconscientes que se operam no próprio corpo social e lateralmente àquele outro”.

Sobre a peculiaridade dos trópicos, onde as faculdades imaginativas se inflamariam e a razão se debilitaria, diz o autor: “A esse fenômeno, durante o qual, como se vê, adelgaçaram-se, atenuaram-se todas as camadas de hábitos que subordinavam o homem à civilização, abriu-se uma fenda na estratificação da natureza civilizada, para dar passagem à poderosa influência do ambiente primitivo; a esse fenômeno, que se acentua a cada passo no movimento da vida colonial ou aventureira do século XVI, poder-se-ia dar o

– quanto em sua linguagem – o estilo da pintura, em realidade imitando o desenho a nanquim; o modo de representação da paisagem; o texto em chinês; e o tratamento de papel antigo, que remete à moldura e às margens, ao antigo documento, gravura ou desenho, mas também ao pergaminho chinês. (...) Aqui, Varejão parte da composição encontrada num anônimo pergaminho chinês do século XI, da Dinastia Song, de título *Carros de bois viajando sobre rios e montanhas*, que é também o título de um poema de Ouyang Xiu (1007-1072). (...) A figura central encontra-se de costas para o espectador: um negro alto e forte de pé sobre um pódio, apropriado do mais importante conjunto de representações humanas do Brasil colonial, os oito tipos brasileiros pintados pelo holandês Albert Eckhout (...). O negro do século XVI, escravo travestido em guerreiro, interage com duas chinesas do século XI e, enquanto uma parece travar com ele um duelo de lanças, a outra bolina seu sexo – a luta e a cópula, dois atravessamentos nodais no cruzamento de culturas. Outros elementos nativos brasileiros convivem com elementos chineses, numa operação de mestiçagem trans-histórica e territorial. (...) Entretanto, o verdadeiro protagonista de *Quadro ferido* está no seu título: a ferida. Esta se contrapõe às grandes ausências do quadro: o homem branco, a cultura europeia e sua modernidade. *Quadro ferido* é um verdadeiro *tour de force* desocidentalizador, uma fabulosa celebração da mestiçagem entre a cultura africana, indígena e chinesa que, como o *Guerreiro negro*, não opera no campo etnográfico e da verossimilhança, mas no campo do simbólico e da revisão histórica, ainda que às margens. As marcas da colonização permanecem. (...) Este território simbólico, como sugere Varejão, encontra-se naquele local onde a Terra Brasilis encontra a China, no extremo sul do *Mapa de Lopo Homem*.<sup>36</sup>

**6.** Sem dúvida, é possível ampliar muitíssimo o presente arquivo de artistas que fazem do próprio arquivo a base de suas proposições. Mesmo que recorrendo a uma apresentação sumária, reconhecemos, por exemplo, a sintonia entre os interesses aqui delineados e as experiências de Andrés Denegri em seu *Cine de exposición* (2013), que faz da própria técnica (as películas, os projetores, as câmeras) uma superfície onde se apresentam, entrelaçadas e ambivalentes, as imagens da história do cinema e da história da modernidade argentina<sup>37</sup>. Assim como encontramos no cinema de Edgardo Cozarinsky um trabalho poderoso, extremamente sensível, de leitura de imagens ausentes, de protagonistas fantasmas que, não obstante, seduzem o olhar, conduzindo-o por uma leitura das apropriações e indefinições

O fim da arte, o contemporâneo,  
o começo do arquivo

de gêneros, das citações, dos exílios, dos lugares onde a marginalidade irrompe como entre-lugar potente, capaz de desarmar a razão ocidental, remontando-a segundo a ordem do vestígio, do desejo. Já Glauco Rodrigues trabalha na década de 1970 uma série que dedica à carta de Pero Vaz de Caminha, para isso revisando, com acidez e ironia, as obras canônicas de Victor Meirelles, de Portinari e as imagens de um modelo cultural apaziguado, sem contradições ou dissenso, impostas pelo governo ditatorial<sup>38</sup>. E Nuno Ramos cifra sua releitura do arquivo moderno em instalações como *111* (1992), *Fruto estranho* (2010), *Bandeira branca* (2010), *Globo da morte de tudo* (2012), entre outras, nas quais confluem o projeto e o desastre, o cálculo e o excesso, a ordem e o vazio, o poder e a vida. Walmor Corrêa, por sua vez, elabora seres híbridos, monstruosos, impossíveis, que suspendem, com a força das ficções, a demarcação dos limites precisos entre fantasia e ciência, literatura e catalogação, técnica e natureza: compêndios de História Natural dos séculos XVIII e XIX, de taxonomia e obras de viés documental ou naturalista de artistas, pesquisadores e viajantes são as bases de trabalhos que jogam ironicamente com os efeitos de verdade, no limiar do inverossímil<sup>39</sup>. E Rosângela Rennó, e também Luis Felipe Noé, e ainda Oscar Esteban Conti (Oski), e León Ferrari, e Anna Bella Geiger, e Bené Fonteles, e grande parte do conceitualismo – e, de modo incontornável, afinal, também aqui o arquivo confina com a anarquia: é ruína, esquecimento, demandando sempre novo reforço, especulando mais um artifício, um suplemento.

Não obstante, interessa salientar: são esses elementos heterogêneos, constituídos e comprometidos com o artifício da montagem, que permitem articular, por meio das rememorações críticas do passado que o anacronismo das imagens franqueia, o problema da violência histórica e suas formas de sobrevivência no presente<sup>40</sup>. Em outras palavras, uma constelação ampla e não-consensual de proposições e procedimentos artísticos aponta os modos de *citação do passado* adotados no presente; presente e passado que são então *ficcionalizados com as obras*. Entenda-se: não *representados*, mas sim *re-apresentados; repetidos com diferença*.

Coloca-se, assim, o que pode ser entendido como um princípio epistemológico, delineado, todavia, *a partir do efeito* de leitura do estético: princípio segundo o qual a arte se apresenta não como uma ilustração derivada de problemas e contextos históricos já estabelecidos previamente e com “natural” força sobredeterminante, mas como uma singular modulação, ou ainda, uma exposição, em uma linguagem muitas vezes cifrada, mas extremamente sensível e produtiva, desses

nome de *obnubilação brasileira*, e, sem dúvida, sobre ele basear-se toda a teoria histórica daquela época indecisa”.

JUNIOR, Araripe. Literatura brasileira [1887]. In: JUNIOR, Araripe. **Obra crítica de Araripe Junior**. Volume I (1868-1887). Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura: Casa de Rui Barbosa, 1958. p. 496/497.

34. DUARTE, Luisa. Op. cit., p. 13.

35. A definição sempre recobra entendimento, pelo que vale a citação: “A origem, apesar de ser uma categoria totalmente histórica, não tem nada a ver com a gênese. O termo *origem* não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser e da extinção”. Segundo uma dialética que mostra como o único e o recorrente se condicionam mutuamente, Benjamin afirma que o *originário* “não se encontra nunca no mundo dos fatos brutos e manifestos”; ele depende de “uma visão dupla, que o reconhece, por um lado, como restauração e reprodução, e por outro, e por isso mesmo, como incompleto e inacabado”. BENJAMIN, Walter. Op. cit., p. 67-68.

36. PEDROSA, Adriano. Op. cit., p. 38.

37. Cf. LA FERLA, Jorge. **Cine de exposición**: instalaciones fílmicas de Andrés Denegri. Buenos Aires: Fundación Osde, 2013.

38. Cf. COUTO, Maria de Fátima M. Imagens eloquentes: a primeira missa do Brasil. **Revista ArtCultura**,

Uberlândia, v. 10, n. 17, p. 159-171, 2008. Disponível em: [http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF17/M\\_Couto\\_17.pdf](http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF17/M_Couto_17.pdf). Acesso em: 22 jan. 2018.

39. Cf. RAMOS, Paula (org.). **Walmor Corrêa**: o estranho assimilado. Porto Alegre: Dux; São Paulo: Livre, 2015.

40. Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Tradução: Vera Casa Nova; Márcia Arbex. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015.

41. "Habría que aclarar, inicialmente, que una lectura posfundacional no afirma la total ausencia de fundamento de los juicios estéticos, aunque suponga, eso sí, la imposibilidad de un fundamento último, lo cual implica, por un lado, el reconocimiento de la contingencia y, por el otro, que lo estético es el momento de una fundación siempre parcial y, consecuentemente, fallida, de la institución arte. El *acontecimiento* artístico denota un momento dislocador y disruptivo, en el cual los fundamentos efectivamente se derrumban, de modo que la autonomía y la historicidad se han de fundar, de ahí en más, sobre la premisa de la ausencia de un soporte inapelable. El juego interminable entre el fundamento y el abismo, que atraviesa tanto el arte como la crítica, sugiere también aceptar la necesidad de *decisión*, basada siempre en la indecibilidad ontológica, y asimismo ser conscientes de la división, la discordia y el entrevero que generan tales juicios, una vez que cada decisión deberá

problemas e contextos, que só então – *a posteriori* – se apresentam legíveis, quer dizer: reconhecíveis, eles mesmos, como artifício, técnica, montagem, contingência que aponta para um *fundamento ausente*<sup>41</sup>. Enquanto *aisthesis*, a arte se mostra, sobretudo, como produção disruptiva, e não apenas como reprodução; e sua força plástica reside justamente nessa potência de, uma e outra vez, apresentar (diferindo), mais do que na capacidade de representar (identificando): força da matéria, do pensamento, do sensível. Segundo esse entendimento, a memória histórica, por ser móvel e intimamente comprometida com o esquecimento, só pode vir a ser por meio de um contínuo trabalho, uma contínua negociação: entre imagens, tempos, sentidos; entre presenças e ausências. Poderia ser dito: como o programa benjaminiano de uma filosofia por vir, a história da arte ainda está por ser feita. Mas talvez valha, aqui, como uma espécie de anúncio para essa tarefa, ou mesmo como uma sorte de epígrafe, endereçada a essa demanda reincidente, as palavras com que Carl Einstein iniciou seus "Aforismos metódicos", publicados em 1929: "A história da arte é a luta de todas experiências ópticas, espaços inventados e figurações"<sup>42</sup>.

## Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? *In*: AGAMBEN, Giorgio. **Nudez**. Tradução Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

ANTELO, Raúl. **Archifilologías latinoamericanas**: lecturas tras el agotamiento. Villa María: Eduvim, 2015.

ANTELO, Raúl. **Maria com Marcel**: Duchamp nos trópicos. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

ANTELO, Raúl. O tempo do arquivo não é o tempo da história. *In*: MARIA DE SOUZA, Eneida; MIRANDA, Wander Melo (org.). **Crítica e coleção**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011. p. 155-175.

BATAILLE, Georges. **Manet**: biographical and critical study. New York: Skira, 1955.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte**: uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.

COUTO, Maria de Fátima M. Imagens eloquentes: a primeira missa do Brasil. *Revista ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 17, p. 159-171, 2008. Disponível em: [http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF17/M\\_Couto\\_17.pdf](http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF17/M_Couto_17.pdf). Acesso em: 22 jan. 2018.

DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. Tradução Saulo Krieger. São Paulo: Edusp: Odysseus, 2006.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Tradução Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?** Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Tradução Vera Casa Nova; Márcia Arbex. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015.

DUARTE, Luisa. **Adriana Varejão – Pele do tempo**. São Paulo: Base7 Projetos Culturais, 2015.

EINSTEIN, Carl. Aforismos metódicos. *In: Documents, 1929*. Tradução Takashi Wakamatsu. Detesterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2018.

FERNÁNDEZ BRAVO, Álvaro. Archivos abiertos: sonido, imagen y cosa en obras de Christian Boltanski, Oscar Muñoz y Grete Stern. *In: Actas de Jornadas Internacionales de Filología y Lingüística*, VI, 2013, La Plata. *Actas* [...]. La Plata: UNLP. 2013. Disponível em: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.3851/ev.3851.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3851/ev.3851.pdf). Acesso em: 22 jan. 2018.

FOSTER, Hal. An archival impulse. *October*, Cambridge, v. 110, p. 3-22, 2004.

---

confrontarse con demandas y fuerzas antagónicas entre sí. La diferencia conceptual entre el arte y lo estético asume así el rol de un indicio, huella o *síntoma* del fundamento ausente de la sociedad". ANTELO, Raúl. Op. cit., p. 209-210.

42. EINSTEIN, Carl. Aforismos metódicos. *In: Documents, 1929*. Tradução Takashi Wakamatsu. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2018. p. 21.

FOSTER, Hal. **O retorno do real: a vanguarda no final do século XX.** Tradução Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FOUCAULT, Michel. Posfácio a Flaubert (A tentação de Santo Antão). *In: Motta, Manoel Barros. Estética: literatura e pintura, música e cinema.* Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

GIUNTA, Andrea. **¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?** Ciudad Autónoma de Buenos Aires: arteBA Fundación, 2014.

GROYS, Boris. Sobre o novo. *In: Arte, poder.* Tradução Virgínia Starling. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015.

GULLAR, Ferreira. **Argumentação contra a morte da arte.** 8. ed. Rio de Janeiro: Revan, 2003.

GULLAR, Ferreira. **Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta.** 2. ed. Rio de Janeiro: Revan, 1998.

HOBBS, Richard. Boltanski's visual archives. **History of the Human Sciences**, London, v. 11, n. 4, p. 121-140, 1998.

JUNIOR, Araripe. Literatura brasileira [1887]. *In: JUNIOR, Araripe. Obra crítica de Araripe Junior.* Volume I (1868-1887). Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura : Casa de Rui Barbosa, 1958.

LA FERLA, Jorge. **Cine de exposición: instalaciones fílmicas de Andrés Denegri.** Buenos Aires: Fundación Osde, 2013.

PEDROSA, Adriano. **Adriana Varejão: histórias às margens.** São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2013.

PÉRIOT-BLED, Gaëlle. Christian Boltanski. Petite mémoire de l'oubli. **Images Re-vues**, Paris, v. 12, p. 1-15, 2014. Disponível em: <http://journals.openedition.org/imagesrevues/3820>. Acesso em: 22 jan. 2018.

RAMOS, Paula (org.). **Walmor Corrêa: o estranho assimilado.** Porto Alegre: Dux; São Paulo: Livre, 2015.

SOLOMON-GODEAU, Abigail. Mourning or melancholia: Christian Boltanski's Missing House. *Oxford Art Journal*, Oxford, v. 21, n. 2, p. 3-20, 1998.

VATTIMO, Gianni. Morte ou ocaso da arte. *In*: VATTIMO, Gianni. **O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna.** Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

**Artur de Vargas Giorgi** é professor de Literatura Brasileira na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC, Brasil). No Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC, sob orientação de Raúl Antelo, defendeu tese sobre os exílios de Ferreira Gullar e León Ferrari, trabalho que foi indicado ao Prêmio Capes de Tese (Edição 2015-2016). Desenvolveu pesquisa de pós-doutorado junto ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina (Unisul/Capes), onde também foi professor. É autor de artigos e ensaios dedicados, sobretudo, à literatura brasileira, à teoria literária e às artes visuais.

Artigo recebido em 5 de  
fevereiro de 2018 e aceito em  
13 de junho de 2019.