

Arquivos de criação em performance: o processo criativo como poética

Renata Alencar¹

Introdução: premissas para um exercício de pensamento

A CENA CONTEMPORÂNEA nos permite identificar, nos museus, nas galerias e em outros espaços de arte, a presença não apenas de obras, mas também – e a cada dia mais –, de documentações da arte². Se tais documentações, uma vez socializadas ao lado das obras, apresentam-se como instrumentos potentes que a arte insere em seus circuitos de exposição como um convite ao pensamento sobre si mesma, o que acontece quando o que está em jogo em uma obra é a memória de seu próprio processo criativo? Em outros termos, vislumbramos, neste contexto, duas relações da arte com suas documentações de processo: uma que insere tais documentos nos espaços expositivos como parceiros simbólicos complementares, e outra, em que tais documentos se enraízam nas próprias poéticas artísticas, sendo, pois, fundantes da obra³. Essa segunda via configura a provocação central deste artigo, que versa sobre a memória que a arte produz de si mesma. A reflexão se desenvolve a partir de uma abordagem analítica das obras *Unfinished* (2005), de Sophie Calle, com colaboração de Fabio Balducci, e *The Folders* (2011), de Nedko Solakov. As duas obras, de modos distintos, colocam em performance um tipo particular de arquivo: os arquivos de criação.

Arquivos de criação dizem respeito ao conjunto de anotações, registros, rascunhos e esboços produzidos pelos artistas ao longo de seus processos criativos. Esses materiais, investigados na perspectiva da crítica de processo, podem desvelar as referências estéticas utilizadas, as tramas intertextuais, as experimentações, as decisões e vacilações que atravessam um dado movimento criador. Trata-se, portanto, de algumas janelas de acesso à obra em construção. Esse tipo de arquivo assume uma dupla função de ser espaço de armazenamento e espaço em que as experimentações conceituais, técnicas e estéticas se inscrevem⁴.

Decerto que o termo performance delinea um importante espaço expressivo nas artes; espaço este que se estabelece em profícuas colaborações entre as artes do corpo e as artes visuais. Interessa-nos, no entanto, usufruir de uma certa elasticidade do conceito, abordando-o como um tradutor preciso de uma angulação

¹ Doutora em Artes pela UFMG, Mestre em Comunicação pela UFMG e graduada em Comunicação Social pela PUC Minas. Coordena, desde 2006, o curso de pós-graduação *lato sensu* “Processos criativos em palavra e imagem” no IEC PUC Minas. É também coidealizadora e coordenadora da especialização “Educação criativa”, curso recém lançado na mesma instituição. E-mail: alencar.re@gmail.com

² GROYS, Boris. Camaradas do tempo. In: *Caderno Sesc Videobrasil*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, Associação Cultural Videobrasil, v.6, n.6, 2010, p. 125.

³ Poéticas artísticas são aqui entendidas como o programa interno da obra de arte. Trata-se do conjunto de questões que funda a organização expressiva do signo artístico.

⁴ CIRILLO, José. Arqueologias da criação: tempo e memória nos documentos de processo. In: BEZERRA, Ângela e CIRILLO, José (Org.). *Arqueologias da criação: estudos sobre o processo de criação*. Belo Horizonte: C/Arte, 2009, p. 22.

que toma o texto em ato⁵. Nessa perspectiva, a palavra performance adquire, para além de uma prática artística, contornos de episteme.

Paul Zumthor relaciona a performance com o texto em estado de acontecimento, que se desenvolve como “um jogo de aproximação e de apelo, de provocação do Outro, de pergunta (...)”⁶. E é nessa orientação de se constituir como “texto em situação” que abordamos o arquivo de criação na perspectiva da performance. A ideia é observar o arquivo em movimento, em estado de acontecimento no cerne de uma poética artística, que desestabiliza e gera tensões no *modus operandi* segundo o qual o arquivo de criação costuma ser abordado em nossa cultura (algo anterior e exterior à obra propriamente dita). A abordagem do arquivo de criação posto em performance em obras artísticas considera, portanto, seu estado interino, desvelador de heterogeneidades no exercício crítico-reflexivo que se realiza em seu gesto de encenação.

Richard Schechner postula que todo tipo de performance envolve um “comportamento restaurado”⁷, que diz respeito ao “deslocamento de um comportamento do lugar onde ele é aceitável ou esperado, para um espaço ou situação em que este seja inaceitável ou inesperado”⁸. Entre as várias formas de compreensão da performance, o autor propõe que qualquer objeto do mundo⁹ pode ser investigado *como se fosse performance*¹⁰. É por essa via, portanto, que se apresenta a oportuna expressão “arquivos de criação em performance”.

Para José Cirillo, os arquivos de criação são “documentos memoriais da criação”¹¹ que incorporam um pensamento em movimento, marcado por um caráter dinâmico, enfatizando sua natureza em construção. A formulação de Cirillo sintetiza dois aspectos que adquirem contornos especiais para a reflexão aqui proposta. Em um primeiro momento, vale destacar a atenção que a crítica de processo lega ao pensamento criativo em movimento, em seu estágio em construção – algo também inerente à compreensão da performance na condição de episteme, tal como estamos trabalhando. Sobre esse aspecto, Cecília de Almeida Salles destaca: “Nada é, mas está sendo. A forma nominal associada a processos é o gerúndio.”¹². Em um segundo momento, cabe destacar a ênfase que Cirillo dá à dimensão memorial dos arquivos de criação que guardam consigo uma memória genética do movimento criador. É em sinergia entre essa dupla angulação que provocaremos uma aproximação das teorias do arquivo e a crítica de processo para orientar a reflexão sobre os arquivos de criação postos em performance em obras contemporâneas.

A partir desta aproximação, delinea-se uma reflexão sobre a necessidade da arte contemporânea de criar uma memória de si mesma. As obras analisadas neste artigo nos mostram que a arte, ao inserir seus

⁵ ZUMTHOR, Paul. A performance. In: _____. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 221.

⁶ Ibidem, p. 222.

⁷ SCHECHNER. O que é performance? In: *O Percevejo, Estudos da Performance*. Rio de Janeiro, Unirio, ano 11, n. 12, 2003, p. 33.

⁸ Ibidem, p. 32-33.

⁹ Ibidem, p. 28.

¹⁰ Em seu ensaio, o autor diferencia dois modos de pensar a performance: o “ser performance” e o “como se fosse performance”. Para ele, o modo “como se fosse performance” é uma ferramenta conceitual.

¹¹ CIRILLO, José, op.cit., p.19.

¹² SALLES, Cecília. *Redes da criação: construção da obra de arte*. 2 ed. Vinhedo, SP: Editora Horizonte, 2010, p. 36.

documentos de processo no cerne do pensamento criativo, utiliza arquivos memoriais e, assim, configura uma memória da própria arte. Veremos que se trata de uma demanda que a cena contemporânea coloca para seus artistas.

A arte contemporânea e o interesse pelo processo

Para Boris Groys, a arte contemporânea incorpora sua própria contemporaneidade na medida em que manifesta a dúvida, a hesitação e a incerteza – atributos-chave do nosso tempo presente, um tempo de adiamento em nome de uma necessidade constante de reflexão¹³. Groys postula que ser contemporâneo a algo implica em “hesitar aceitar”¹⁴, o que está intimamente vinculado à nossa permanente descrença nas narrativas historicamente constituídas.

A arte moderna – a era por excelência dos projetos e planos – tomava o tempo presente como algo que “deveria ser superado em nome do futuro”¹⁵, ao passo que o passado deveria ser negado ou subvertido nas suas certezas. Segundo Groys, nessa perspectiva moderna, “quando um produto final é realizado, o tempo que foi utilizado em sua produção desaparece”¹⁶. Ao contrário, o contemporâneo mostra-se interessado, especialmente, pelo tempo suspenso em que as atividades de um projeto se desenvolvem. Esse tempo em ação se instala no cerne da produção criativa contemporânea e é considerado com centralidade, independente de um produto definido no possível desfecho do projeto.

No contexto da discussão proposta neste artigo, trata-se de reconhecer o interesse da produção artística em incorporar o tempo mesmo em que a obra se desenvolve, um tempo não-histórico cuja aparição/valorização seria impensável no contexto da arte moderna, por exemplo, um momento em que se valorizava sobremaneira a obra “pronta” ou o projeto concluído. Sobre esse aspecto, Groys diz:

Não conseguimos abandonar completamente nossa orientação voltada para o futuro. Mas conseguimos desviar nossa atenção do produto ou do resultado de nossos planos ou projetos para o tempo que gastamos tentando produzir esses produtos ou resultados. Eu argumentaria que é exatamente isso que a arte contemporânea está fazendo: **o modo de existência baseado em planos e projetos não é negado ou ignorado, mas analisado.**¹⁷

As obras disparadoras das discussões aqui tecidas se desenvolvem a partir da organização, em plano estético, de documentos de criação que, nada mais são do que partículas do processo. O que poderia estar por

¹³ GROYS, Boris, op. cit..

¹⁴ Conforme se coloca em: “É notório que Soren Kierkegaard perguntou o que significaria ser contemporâneo de Cristo, e sua resposta foi: Significaria hesitar aceitar Cristo como Salvador. A aceitação do cristianismo coloca o Cristo necessariamente no passado. Na verdade, Descartes já definia o presente de dúvida (...)”. Ibidem, p.121.

¹⁵ Ibidem, p.120.

¹⁶ Ibidem, p.121.

¹⁷ GROYS, Boris. *Sinais fortes/ sinais fracos*. Entrevista concedida à Luiza Proença. In: *Caderno Sesc Videobrasil*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, Associação Cultural Videobrasil, v.6, n.6, 2010, p.108 (grifo nosso).

trás desse interesse da arte sobre seu próprio processo? Uma resposta possível pode ser encontrada na seguinte assertiva de Georges Didi-Huberman: “a arte é ligada a tudo o que coloca o homem em perigo”¹⁸. Decerto que o mundo contemporâneo apresenta seus vários “perigos”, mas tratemos aqui de um especial: o risco do esquecimento. A inflação simbólica, a dispersão e a dimensão heteróclita da produção artística contemporânea desafiam a retenção de uma memória do mundo e não seria diferente na arte. Mais do que nunca, a arte parece se interessar acerca de seus próprios processos e parece analisá-los como forma de resistir ao esquecimento, configurando narrativas de si. Nesse sentido, o próprio processo torna-se, pois, conteúdo arquivável, desvelando tramas de memória que a arte produz sobre si mesma.

As teorias do arquivo e a crítica de processo: uma aproximação pela via da memória na cena contemporânea

As relações entre arquivo e memória podem ser compreendidas na célebre conferência proferida por Jacques Derrida, intitulada *Mal de Arquivo*. Para Derrida, o princípio econômico do arquivo, ou a economia arquivar, pressupõe “a acumulação e a capitalização da memória sobre algum suporte e em um lugar exterior”¹⁹. Para Derrida, o grande paradoxo do arquivo reside na repetição que o edifica. Se a repetição conduz à fixação da memória pela via das possibilidades de reprodução e reimpressão, ela também se desgasta e produz o esquecimento. Daí o desejo de memória cada vez mais recorrente no mundo contemporâneo, face às transformações e multiplicações das nossas “máquinas de arquivar”. Fausto Colombo, em sintonia com Derrida, atenta para a “mania arquivística” que se faz presente em nossa cultura, demonstrando o que chama de “autêntica vocação para a memória”²⁰. É o desejo de memória que ativa o que Derrida nomeará de “pulsão do arquivo”, uma pulsão de conservação. Localizando-se, portanto, entre a tradição (que retém) e o esquecimento (que dispersa), o arquivo se apresenta como uma potente figura de memória.

Nessa perspectiva, o arquivo envolve tanto a ideia de origem (uma noção ontológica)²¹, quanto as noções de autoridade, de conservação e, sobretudo, de lugar, morada. Acessar um arquivo é adentrar um espaço que acondiciona uma *origem possível* para as coisas. Tal origem, no entanto, constitui-se em discurso e está intimamente atrelada ao poder de consignação do arconte, o guardião do arquivo²².

Para Derrida, as leis internas que regem um determinado arquivo, a disposição dos elementos, as hierarquias e classificações criadas pelo arconte, bem como o material e o lugar de sua inscrição interferem no modo de existência dos signos ali reunidos. Tal perspectiva nos permite pensar que não há ingenuidade no ato de arquivar, ou seja, não há uma totalidade possível como a arquivística tradicional pretende nos fazer crer, mas apenas um ordenamento provisório. A noção de origem que o arquivo nos permite acessar, em sua

¹⁸ DIDI-HUBERMAN, George. De semelhança a semelhança. *Alea*, Rio de Janeiro, v.13, n.1, p.26-51, jan-jun. 2011, p.30.

¹⁹ DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001, p. 23.

²⁰ COLOMBO, Fausto. *Arquivos imperfeitos: memória social e cultura eletrônica*. Trad. Beatriz Borges. São Paulo: Perspectiva, 1991, p.17.

²¹ Tal noção é problematizada inclusive por Foucault.

²² DERRIDA, Jacques. op. cit..

ontologia, é, pois, uma origem possível, construída pela abertura que tal arquivo dá ao tratamento e à manipulação.

A noção de consignação trabalhada por Derrida implica o exercício hermenêutico que a função arcôntica aciona ao reunir, classificar e promover uma articulação dos signos arquivados. A abordagem que Derrida constrói para sua teoria do arquivo, enaltecendo as heterogeneidades e descontinuidades, cria, pois, uma angulação não-totalizante do arquivo e bastante sinérgica ao modo como a crítica de processos aborda seu objeto de estudo: os documentos genéticos – ou os prototextos²³ –, ou, como aqui estamos tratando, os arquivos de criação. No contexto do debate proposto por este artigo, ganha destaque, portanto, a figura dos *geneticistas-arcontes* – aqueles profissionais que se debruçam sobre os arquivos de criação. No exercício de suas competências hermenêuticas, o geneticista parece atuar tal como o arconte em seu arquivo.

Ao compreender a criação como “processos em rede: um percurso contínuo de interconexões instáveis, gerando nós de interação, cuja variabilidade obedece a alguns princípios direcionadores”²⁴, há também uma compreensão da impossibilidade de uma leitura totalizante dos documentos de processo e, assim, de uma gênese de fato. “A origem é, em tudo, imaginária”, já dizia Valéry²⁵. Reside aí o reconhecimento de que o campo de estudos da crítica de processos trabalha sobre o campo de probabilidades, não de certezas, uma vez que os dossiês genéticos são objetos assumidamente lacunares e labirínticos. Eles conservam alguns rastros do movimento escritural, não todos, e nos permitem promover leituras em múltiplas direções. De forma análoga, assim é o arquivo e assim é a memória.

A noção de rede nos permite compreender que a análise de documentos de processo deve buscar as associações, conexões, ramificações e mesmo as simultaneidades que atravessam o pensamento criador. É nessa perspectiva que se pode estabelecer uma profícua relação entre os documentos de processo e a teoria dos arquivos, convergência aqui nomeada de arquivos de criação e entendida como uma figura de memória. De modo geral, os arquivos de criação são capazes de construir memória em um alinhamento temporal bastante peculiar: os vestígios do passado ali se imprimem em camadas sinalizando as escrituras *sendo*, isto é, em processo de feitura. Esse caráter “em construção” aproxima passado e presente. Na medida em que tais arquivos comportam esboços e projetos, eles se antecipam em nos apresentar um futuro: a obra existe, pois, no devir desses documentos.

Ao atuar sobre os documentos gerados em um processo de criação, para o crítico de processo, “O que está em jogo em todos esses casos é o conceito de inacabamento”²⁶, ou seja, qualquer obra é uma possível versão daquilo que pode vir a ser modificado.”²⁷. Para Salles, uma arqueologia da criação implica em extrair dos arquivos os rastros deixados pelo artista e colocá-los em movimento.

²³ GRÉSILLON, Almuth. *Elementos de crítica genética: ler os manuscritos modernos*. Tradução de Cristina de Campos Velho Birck et. al. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

²⁴ SALLES, Cecília, op. cit., p. 17.

²⁵ VALÉRY *apud* GRÉSILLON, Almuth, op. cit., p.41.

²⁶ O inacabamento aqui deve ser entendido como inerente àquilo que se encontra em estado de construção, em processo. Não se trata, pois, do inacabamento intencional trabalhado como estética de uma dada obra, tampouco o inacabamento fruto da interrupção do percurso criativo em função de eventos externos como doença e morte do artista. Cf. SALLES, Cecília, op. cit., p. 20.

²⁷ *Ibidem*, p.17.

A memória, tal como propõe Benjamin, se define como uma atividade de escavação arqueológica, em que o passado e presente não se relacionam por pura contiguidade, mas, sobretudo, pela irrupção de uma simultaneidade que se produz pelo o que autor nomeia de imagem dialética, uma imagem autêntica “que salta”. Podemos, a partir daí, deduzir que os documentos que compõem arquivos de criação funcionam como privilegiados portadores de uma dinâmica mnemônica da arte, sendo, por natureza, dialéticos e solicitantes do conhecimento pela via da escavação. No escavar, o lugar de inscrição e descoberta dos objetos diz tanto quanto os próprios objetos em si. E isso parece se fazer valer nas duas obras analisadas a seguir.

A condição dialética que atravessa os arquivos de criação nos permite arriscar um aforismo: se o processo é a memória, logo a memória é o processo. Isso significa dizer que processo e memória se posicionam no tempo do *estar sendo*, mais do que no tempo do *já sido*. O processo tece a memória que, por sua vez, nada mais é do que o processo inscrito, fixado, armazenado – mesmo que temporariamente – em uma rede dinâmica de acontecimentos. Os arquivos de criação entendidos como figuras de memória, no seu *estar sendo*, nos apresentam um futuro possível, no caso, a obra que um dado processo criativo configurou. Em uma aproximação com Derrida, podemos dizer: “... mais que uma coisa do passado, antes dela, o arquivo deveria pôr em questão a chegada do futuro”²⁸. Dito isso, os arquivos de criação seriam esse *locus* em que o futuro-obra se anuncia.

A seguir, destacaremos essas convergências entre os arquivos de criação, a teoria dos arquivos e a memória a partir da abordagem das obras *Unfinished* (2005), de Sophie Calle e Fabio Balducci, e *The folders* (2011), de Nedko Solakov. Não é nosso intuito promover uma análise genética das obras e sim discutir como elas articulam, em suas poéticas, arquivos de criação e como a apropriação desses tipos de arquivos constrói memória. Veremos que esses artistas, de certa forma, colocam em atividade um movimento do olhar análogo àquele produzido pelo crítico de processo e evidenciam “nós ou picos” de suas redes de criação, interconectando “os procedimentos de um pensamento em criação”²⁹.

Unfinished: a criação nos entremeios das falhas e vacilações

Em 1988, Sophie Calle recebeu de um banco americano um arquivo de imagens gravadas pelo circuito interno de vigilância de caixas eletrônicos. Trata-se de imagens tecnicamente precárias, porosas, que revelam instigantes e diversas expressões faciais que se formam pelo o que, supostamente, se visualiza no monitor do caixa eletrônico. Calle, em voz *off*, assim descreve suas primeiras percepções sobre as imagens:

Uma série de três tomadas mostrava uma mulher. Ela pára o carro em frente à máquina e apresenta um cheque. Dois minutos e dezoito segundos mais tarde, ela parece nervosa. Um minuto e dezoito segundos passam. A transação é aceita, seu rosto se ilumina. Era um cheque roubado com uma assinatura falsa.

²⁸ DERRIDA, Jacques, op. cit., p. 48.

²⁹ SALLES, Cecília, op. cit., p. 37.

(...) Eu não sabia o que fazer com essas imagens. Elas diziam algo, mas o que? Eram sobre vigilância, dinheiro, solidão? Eu queria pensar melhor sobre elas³⁰.

As imagens dos caixas eletrônicos deram início ao percurso criativo de Sophie Calle que configurou, em parceria com Fabio Balducci, o vídeo *Unfinished* (2005). O trecho acima demonstra a fase em que se apresenta o estímulo inicial para se criar, um momento em que existe a noção, ainda que lacunar, de que há algo a ser executado. Inscreve-se, pois, uma dúvida.

O vídeo, de natureza ensaística, transforma a busca criativa em seu próprio tema e se apresenta como um testemunho metalinguístico de um processo de criação específico que problematiza, no próprio nome, sua natureza inconclusa e processual. O vídeo, portanto, já se apresenta em um duplo movimento: ser obra audiovisual e ser dossiê de criação. O caráter testemunhal é enfatizado já na condução narrativa da obra: em voz *off*, Calle relata sua experiência criadora, em seus vários estágios. O vídeo recupera e enfatiza uma cronologia da criação que se inicia em 1988 e se estende até 2003, desvelando 15 anos de trabalho sobre as séries de imagens dos caixas eletrônicos. Tal aspecto nos permite aproximá-lo dos documentos de processos contemporâneos que, tal como coloca Salles³¹, não estão mais circunscritos aos manuscritos literários. Paralelamente, subvertendo a concepção genuína dos documentos de processo – os quais, em princípio, não se dirigem intencionalmente a um espectador –, o vídeo existe como obra artística, organização semiótica autônoma que se realiza em plano estético.

A incorporação do arquivo como figura de memória no contexto da obra também parece seguir esse duplo movimento, revelando-se em duas facetas: o arquivo das imagens do banco como matéria-tema de criação e o vídeo em si, um documento que tematiza a memória da criação em processo, ou seja, um tipo contemporâneo de documento genético.

Na primeira perspectiva, ou seja, naquela que trata o arquivo de imagens como tema-estimulador do processo criativo documentado, Calle tenta acessar a memória das imagens. Nesse ponto, podemos discutir a relação entre o arquivo e a manutenção da memória vendo-se acentuada diante do atual contexto sociotécnico. As imagens gravadas em circuitos internos de vigilância carregam consigo as lógicas da gravação e do arquivamento, produtos de uma lógica do poder da vigilância, articulando uma polêmica gravação de vidas privadas que circulam em ambientes públicos. São também frutos de uma inflação simbólica que produz aglomerados de imagens.

Sophie Calle, em *Unfinished*, anuncia-se portadora de um conjunto de imagens silenciosas, observadoras de flagrantes, testemunhos e, ao mesmo tempo, cúmplices dos fluxos nas cabines dos caixas eletrônicos, “vigilantes apáticas”, como se evidencia no trecho a seguir.

Segunda série de 4 imagens. 26 de Agosto de 1983. 21:54:05. Uma mulher retira algum dinheiro. 21:54:09. Um homem aparece na tela. O homem atinge a mulher que cai inconsciente. (...) É como se a câmera admitisse que não há nada que ela possa fazer. Ela só está lá pelo dinheiro.

³⁰ CALLE, Sophie; BALDUCCI, Fabio. *Unfinished*. Electronic Arts Intermix (EAI), 30:14 min, color, sound, English and French with English subtitles. New York, 2005.

³¹ SALLES, Cecília, op. cit..

Eu queria ver mais. Eu via as fitas de vigilância. As câmeras escondidas que miram os clientes noite e dia, os revelam para nós quando pensam estar sozinhos com seu dinheiro.³²

A existência em si das imagens dos circuitos internos de vigilância não produz, “automaticamente”, memória, uma vez que essa não se constrói apenas pela posse do rememorado, tal como coloca Benjamin³³. Nesse sentido, a mera gravação é apenas posse. Ao receber as imagens do banco, os artistas tornam-se arcontes, referência aos “primeiros guardiões” do arquivo. Derrida³⁴ esclarece que, mais do que guardar e proteger o lugar do depósito, os arcontes exercitam, sobretudo, a competência de interpretação dos arquivos. Eis o desafio posto a Calle e Balducci: a tarefa de projetar significados para esse conjunto de imagens e, dessa forma, construir uma memória para elas.

O vídeo-obra *Unfinished* sobrepõe a esse conjunto de imagens do banco de dados um tipo especial de arquivo, os arquivos de criação dos artistas que recuperam experimentações, notas e interlocuções que fizeram parte de seu percurso criativo. Considerando a obra videográfica, Calle e Balducci parecem se portar como “geneticistas-arcontes”. Ainda que o trabalho do geneticista não se resume a oferecer apenas uma cronologia para os acontecimentos de um percurso criativo, há no vídeo de Calle e Balducci um interessante deslocamento crítico que os artistas elaboram entre a dimensão material, a dimensão cultural e a dimensão do conhecimento – o que nos permite aproximar o funcionamento do vídeo da lógica dos manuscritos discutida por Grésillon:

(...) transformar o objeto-manuscrito em objeto de conhecimento não é, no fim das contas, nada além do que a reconstrução dos momentos sucessivos da gênese escrita, é enriquecer a obra com a dimensão do seu devir no tempo, é dotá-la da densidade do ato da escritura com toda a gama de possibilidades, com suas alternativas não resolvidas assim como com seus extravios.³⁵

Parece ser exatamente esse o esforço de Calle e Balducci ao transformarem resíduos de suas experimentações e o próprio movimento criador em tema da obra. Tal como coloca Grésillon, o geneticista “reúne, classifica, decifra, transcreve e edita dossiês”³⁶ de criação, dando a ver um mecanismo criativo de uma determinada obra. O vídeo de Calle e Balducci, nesse sentido, coloca seus autores na condição de geneticistas em primeira pessoa.

Vasto reservatório de ideias que vêm no curso da escritura e acham-se assim ‘inseridas em memória’, lugar também para acolher reescrituras quando o espaço interlinear já está todo preenchido e, enfim, parte de um espaço dialógico entre discurso e metadiscurso (‘mostrar

³² CALLE, Sophie; BALDUCCI, Fabio, op. cit..

³³ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. Irene Aron, Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007, p.504.

³⁴ DERRIDA, Jacques, op. cit..

³⁵ GRÉSILLON, Almuth, op. cit., p. 55.

³⁶ *Ibidem*, p. 29.

que...’, ‘dividir em dois’), entre sujeito biográfico e narrador, entre situação de enunciação (este ‘eu-aqui-agora’ sempre em fuga na comunicação escrita) e enunciado (...).³⁷

No tempo em que o vídeo nos apresenta uma cronologia, ou seja, um acesso linear ao processo criativo, cada momento organizado se ramifica em intervenções e interstícios, corporificando a “estética da produção” que caracteriza os documentos genéticos e enfatiza sua condição de “espaço de pulsão”³⁸. Tais aspectos são observados ao longo de toda a obra. Destacamos aqui apenas alguns momentos que ilustram as ramificações e as vacilações que atravessam o processo de criação de Calle e Balducci. Por exemplo, como primeira tentativa de trabalho a partir das imagens, Calle produz uma série de fotografias de sacos de dinheiro. A artista não vê potência nessa rota de trabalho e desiste. “Eu tinha que encontrar uma ideia para prosseguir com estes rostos”, diz. Resolve, então, pedir aos funcionários do banco que dissessem quanto dinheiro suas mãos tocavam diariamente e, em seguida, eles forneceriam uma sequência com dez associações para a palavra. O resultado é uma série de imagens de “mãos institucionais”. É interessante notar que as vozes institucionais dos bancos serão sempre representadas, ao longo do vídeo, com o plano de detalhe de mãos sobre mesas de escritório.

No que diz respeito ao pedido feito para que relacionassem palavras-chave, foram mencionadas: dinheiro, prataria, apartamento, família, trabalho, feriado, alegria, amor, efêmero, morte. Contraindo essa rede, tem-se “dinheiro-morte”, como bem ressalta Calle³⁹. Com base nessas associações, a artista cria uma sobreposição verbo-visual entre as quantias mencionadas e as palavras citadas. “Eu fotografei essas mãos que tocavam 5 mil ou 5 milhões de dinheiro-poder, dinheiro-si, dinheiro-paraíso, dinheiro-dívida, dinheiro-amor. Sim, mas e depois?”⁴⁰. A artista reconhece uma certa poesia nas associações e uma certa beleza nas imagens das mãos abertas, mas se questiona: “Simples? Simples demais?”⁴¹ E não se satisfaz com tal solução criativa.

De fato, o vídeo aglutina incertezas, *insights*, experimentações, decisões e vacilações de um longo processo criativo. O vídeo nos permite acessar picos de uma rede de criação extremamente ramificada. A profusão de *insights*, hipóteses criativas experimentadas pelos artistas ao longo de 15 anos e o insucesso dessas verificações, origina sempre novas associações desencadeadoras de novos processos. Em cada nó de destaque dessa rede, podemos observar em funcionamento etapas várias de um processo de criação. E o mais interessante é perceber o caráter espiralar e ramificado que tais momentos assumem, corroborando com a ideia de que o percurso de criação não pode ser lido de forma linear.

Ao organizar o vídeo em módulos de datas, as estratégias criativas adotadas se tornam assimiláveis, inclusive fazendo transparecer os exercícios de retorno a ideias antes abandonadas. Por exemplo, em um dado momento do vídeo, Calle se confessa em um “beco sem saída”. Resolve então pedir a Jean Baudrillard que escrevesse tópicos para as imagens. Ele redige quatro páginas de textos, comparando os caixas eletrônicos a uma urna, a um urinol e a um confessionário. Calle constata: “Agora eu tinha um texto escrito por outra

³⁷ Ibidem, p.80.

³⁸ Ibidem.

³⁹ CALLE, Sophie; BALDUCCI, Fabio, op. cit..

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Ibidem.

pessoa, e imagens feitas por uma máquina. Qual era o meu papel nisso tudo?”⁴² Desiste dos caminhos apontados pela interlocução com Baudrillard. Quatro anos depois, após tentar outras vias, recupera o rastro de Baudrillard quando compara as máquinas a um confessorário. Esse caminho cria bifurcações que não agradam a artista. “Uma aventura muito distante”. “Guardar isso para depois”⁴³, diz, como que tomando nota.

A todo tempo, o vídeo nos lembra que é a obra em si – uma narrativa que, apesar de conservar gestos de espontaneidade da mente criadora, é uma organização criativa editada por seus autores para um público. Ainda que haja o trabalho de edição, fica evidente, na obra de Calle e Balducci, o exercício dialético entre arte e pensamento⁴⁴. Existe um olhar analítico dos artistas sobre seus próprios processos, o que nos conduz à ideia de Boris Groys⁴⁵ que diz do interesse da arte contemporânea em configurar espaços em que seus projetos são analisados. No contexto da incorporação dos arquivos de criação nas poéticas artísticas, o diálogo com Groys se torna bastante potente na medida em que endossa a crescente circulação de documentos de processo, tanto na composição de obras, quanto na forma de publicações, ou mesmo como partícipes dos espaços expositivos da arte.

Em *Unfinished*, há uma espécie de fusão entre o escrito (a obra) e a escritura (aquela que guarda seu mecanismo de produção). Sobre a escritura e sua relação com o sujeito criador, Louis Hay diz:

Traço incompleto, imperfeito, mas que basta para nos revelar a complexidade do ato de escrever e para nos confrontar com suas contradições. Contraditório, em virtude de suas pulsões que tendem alternadamente (e às vezes simultaneamente) para a comunicação e para o recalçamento, ele (o sujeito) o é também no seu próprio trabalho, onde os mecanismos do imaginário estão implicados do mesmo modo que os cálculos do pensamento.⁴⁶

Essa obra, abordada como um arquivo de criação organizado em plano estético, pode revelar-se de interesse do crítico de processo na medida em que ela produz uma memória de si. Ela incrusta uma particular temporalidade que se revela no *continnuum* da criação, enaltecendo seu estado de inacabamento, como o próprio título já anuncia.

Para além de outros temas caros à contemporaneidade que se relacionam na obra – tais como vigilância, dinheiro, valor e arte – seu tema central é sua própria dinâmica de criação. *Unfinished* tenta nos revelar as camadas temporais e associativas que vão sendo tecidas quando da incursão em um trabalho de criação, em um movimento análogo àquele realizado pelo crítico de processo. Abaixo, apresenta-se um fragmento em que Cirillo evidencia o trabalho sobre o oscilante sistema que caracteriza os documentos de processo e faz todo o sentido aproximar tal reflexão do exercício de pensamento que atravessa a obra *Unfinished*.

⁴² Ibidem.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ BENJAMIN, Walter, op. cit..

⁴⁵ GROYS, Boris. Camaradas do tempo. In: *Caderno Sesc Videobrasil*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, Associação Cultural Videobrasil, v.6, n.6, 2010. p.119-127.

⁴⁶ HAY, Louis. “O texto não existe”: reflexões sobre a crítica genética. In: ZULAR, Roberto (Org.). *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 42.

Estudar os documentos de processo nas artes visuais é certamente olhá-los a partir de sua dinâmica, pois são como um sistema oscilante cujas regras de funcionamento regem o movimento criador. Este, em sua instabilidade, estabelece padrões e fluxos; leis e movimentos em descoberta. É a busca pela origem da turbulência e da coerência da mente criadora. É seguir uma ação não estável, a dinâmica da não-estabilidade. É buscar construir *loci* de coerência. É o projeto poético de uma determinada obra ganhando contornos. É estabilidade no caos: ilhas de estrutura.⁴⁷

Em *Unfinished*, assumidamente, os artistas “resolvem” o desafio criativo concentrando-se nas falhas. “Falar da falha porque a falta é tudo sobre o que posso falar”, explicita Calle, em voz *off*, já no momento final do vídeo.⁴⁸

Passado, presente e futuro se alinham na construção dessa rede de memória, memória costurada pelo desejo de conservar e dar sentido tanto às soluções criativas (aquilo que, normalmente, se aproxima da categoria da lembrança) quanto também, e sobretudo, dar sentido às lacunas e vacilações (aquilo que geralmente habita a categoria do “esquecimento” em um trabalho de criação findo). Os arquivos de criação, em geral, e o vídeo *Unfinished*, em particular, nos evidenciam que a memória se realiza entre o lembrar e o esquecer. A falha, a lacuna e o apagamento abrem espaço para a potência fabulativa daquele que “manuseia” documentos de processo. Uma operação análoga à anamnese – que nos permite preencher os vazios que o tempo deixou.

The folders: o processo passado a limpo

Por ocasião da exposição retrospectiva *All in Order, with Exceptions* (2011), o artista húngaro Nedko Solakov concebeu a obra *The Folders* (2011), uma espécie de biblioteca escultural, composta por três bancos-estantes, cada um representando uma década de seu trabalho. Em cada banco-estante, organizou uma série de pastas contendo documentos de seus processos de criação, acrescidos de notas e comentários que evidenciam nuances de sua carreira ao longo dos trinta anos de produção. O resultado é um trabalho extenso, com 1353 lâminas, aberto à consulta do visitante que, no entanto, encontra-se na remota possibilidade temporal de percorrer todos os documentos ali dispostos⁴⁹.

Tal condição que a obra apresenta, de pronto, nos permite reconhecer uma certa economia arquivística em sua poética. O *modus operandi* da obra está em oferecer ao público um conteúdo arquivável composto por documentos referentes aos projetos artísticos de Solakov. Esses documentos são organizados em trinta e seis pastas (doze por década) e classificados por critérios cronológicos, com demarcações cromáticas sinalizadoras

⁴⁷ CIRILLO, José, op. cit., p.16.

⁴⁸ CALLE, Sophie; BALDUCCI, Fabio, op. cit..

⁴⁹ Yacy-Ara Froner demonstra a inviabilidade de um acesso completo aos documentos componentes dessa obra: “(...) se cada espectador demorasse 10 segundos por cada um dos 1353 cartões, gastaria 225 horas, o que implicaria em uma permanência de 28 dias de oito horas de exposição, sem contar o deslocamento de percurso, apenas para visualizar *The Folders*.” In: FRONER, Yacy-Ara. *Excessos e Exceções; Coleções e retrospectivas: da ordem ao caos*, de Regina Vater a Nedko Solakov. In: Anais do Encontro Nacional Anpap, 2013, p. 3992.

de instituições e galerias em que as obras foram exibidas: pastas amarelas para Ikon, pastas azuis para S.M.A.K., pastas vermelhas para Serralves e pastas cinzas para Galleria Civica de Trento. Existe, pois, a organização de um conhecimento que busca oferecer ao público uma certa origem. Nesse sentido, os documentos ali dispostos exercem a função de testemunhos do percurso de uma carreira. Compõe a ideia de percurso, a presença de um marco referencial tomado como gênese. “Arkê, lembremos, designa ao mesmo tempo o *começo* e o *comando*”, ou seja, em sua etimologia, a palavra arquivo coordena dois princípios: “ali onde as coisas começam” e “ali onde se exerce a autoridade, a ordem social, nesse lugar a partir do qual a ordem é dada (...)”, comenta Derrida⁵⁰.

Se a ideia de uma origem possível se realiza no próprio ordenamento cronológico que prevê a organização de documentos em sucessividades, como se realiza o princípio de comando na obra *The Folders?* Ou seja, quem imprime a ordem desse singular arquivo? Em resposta à essa questão, se faz necessário situar a obra *The Folders* no contexto da exposição *All in Order, with Exceptions* (2011) e, sobre esse aspecto, destacar o papel da curadoria se mostra pertinente. Uma exposição retrospectiva, por si só, opera sob a lógica de um desejo de memória. Froner aborda o crescente investimento em exposições retrospectivas de artistas contemporâneos como uma resposta provocada pelo excesso e diversidade da produção da arte conceitual⁵¹. Para a pesquisadora, “Sumariamente absorvida pelo mercado, pelo *métier*, pela teoria e pelos espaços públicos e privados de exibição, a arte contemporânea goza de um estatuto atualizado, que procura olhar e ser vista constantemente”⁵².

O trabalho curatorial contemporâneo, em uma exposição retrospectiva, não objetiva recompor historicamente um passado, mas sim oferecer um espaço de experiência, proporcionando um conhecimento análogo ao jogo de temporalidades da memória: um conhecimento que emerge da oscilação temporal que provoca o acesso ao passado, dentro de sua atualização possível no tempo presente, lançando-se ao devir – um tempo futuro, em permanente construção. A curadoria, no caso da obra aqui analisada, portanto, não almeja produzir uma linearidade unívoca para uma trajetória artística, mas recompor um campo de rotas que se abre às construções fabulativas do público.

Uma exposição retrospectiva, tal como o arquivo, guarda em si as contraditórias pulsões de destruição e de conservação: “não haveria mal de arquivo sem a ameaça desta pulsão de morte, de agressão ou de destruição.”⁵³. A pulsão de morte se relaciona ao risco do esquecimento e ao risco da dispersão em um contexto marcado por produções múltiplas e heterogêneas, ao passo que a pulsão de conservação se conecta com o desejo de memória.

O desejo de memória na exposição retrospectiva de Solakov se fortalece ainda mais quando observamos seu catálogo. Esse catálogo se preocupa não apenas em reunir o conjunto de obras selecionado e organizado pela equipe de curadores e pelo artista, mas também por se constituir em um tipo de tradução da ordem curatorial da exposição. O robusto volume de 400 páginas está repleto de anotações e esboços que fazem

⁵⁰ DERRIDA, Jacques, op. cit., p.11.

⁵¹ Froner realiza uma investigação das exposições retrospectivas do século XXI que abordam prioritariamente artistas com relevantes e revolucionárias produções, sobretudo, nas décadas de 1970 e 1980. Cf. FRONER, Yacy-Ara, op. cit., p. 3987.

⁵² FRONER, Yacy-Ara, op.cit.p. 3980.

⁵³ DERRIDA, Jacques, op. cit., p. 32.

referência ao processo criativo que orienta não apenas o desenvolvimento dos projetos expostos, mas a concepção da própria exposição em si.

No catálogo, a obra *The Folders* constitui-se como uma atravessadora: ela não é referenciada no princípio de catalogação cronológica do volume, tal como as demais obras da exposição. A referência a *The Folders* nesta publicação é feita por fragmentos dispostos em distintos momentos do material. Logo após o texto de apresentação assinado pelos curadores, por exemplo, apresenta-se um par de lâminas componentes da obra, no qual constam anotações e uma foto da equipe curatorial em um momento de trabalho. Em outras partes do catálogo, fragmentos de *The Folders* compõem a apresentação de diversas obras em exposição.

A obra *The Folders*, portanto, possui uma função aglutinadora e apresenta uma configuração metonímica, ou seja, é uma obra que incorpora a exposição como um todo e, por isso, torna-se impossível falar dela sem contextualizar sua existência na presentidade da exposição. Vale observar ainda que, no catálogo da exposição, na página de abertura de cada marco temporal, há um esquema visual que sintetiza as obras pertencentes àquele grupo. Nesse momento, utiliza-se a mesma legenda cromática das pastas da obra *The Folders* para sinalizar a instituição ou galeria de origem das obras, evocando um princípio importante da classificação arquivística tradicional, o princípio da procedência.

No entanto, no que diz respeito ao aspecto da descontinuidade, podemos dizer que a obra *The Folders* especificamente – pelo volume e complexidade de seus materiais, bem como pela impossibilidade de uma leitura sequencial plena – enfatiza a mobilidade de seus limites e sua consequente ambiguidade. *The Folders* funciona também como um conector, sendo capaz de promover uma particular costura em meio à diversidade da exposição.

Sendo *The Folders* uma espécie de metonímia da exposição retrospectiva como um todo, podemos dizer que a obra realiza uma *mise-en-scene* da memória, na medida em que coloca em evidência a possibilidade de acesso à história de cada obra em particular e, pelo conjunto, à trajetória criativa do artista. Às obras de um passado são acrescidas anotações que atualizam e enfatizam sua existência no presente da exposição. Além disso, há que se destacar a referência constante a esboços e projetivas que, de certa forma, antecipam “a obra no tempo e no espaço por meio de registros gráficos”⁵⁴. É o que José Cirillo aborda como uma “antecipação fenomenológica da obra de arte em construção”⁵⁵. Os esboços e notas se configuram ainda como uma promessa ao público de acesso privilegiado ao percurso de criação do artista, às ideias que atravessam cada obra, bem como ao processo de concepção da própria exposição.

Não raro, Solakov empreende obras com supostas anotações de seu percurso criativo, obras que, de alguma forma, incorporam pistas de seus processos. Essas pistas se tornam visíveis em inscrições, supostamente, na caligrafia do artista como parte da singular organização em plano estético das obras. Na exposição, há também inseridos *making offs* e esboços coabitando no espaço expositivo, caso de *Ideas for Paintings* (1984-1985) e do vídeo em *looping (the making of) A Man with a Sun* (2010). *The Folders*, portanto, assim como a exposição onde se insere, enaltece o trânsito entre a obra e o movimento criador, corroborando para a construção de uma rede de memória. É sobre esse aspecto que podemos inferir que compõe a poética da obra da singular performance de arquivos de criação.

⁵⁴ CIRILLO, José, op. cit., p. 24.

⁵⁵ Ibidem, p. 24.

Em alinhamento com a perspectiva teórica da crítica de processo, podemos considerar as lâminas componentes de *The Folders* como “páginas-paisagens”⁵⁶, ou seja, espacialidades com inscrições verbo-visuais que solicitam uma leitura tabular. No caso dessa obra específica, as páginas-paisagens operam sobre um tipo de estetização do processo criativo, fazendo uso, portanto, de visualidades que sugerem certa espontaneidade nos acréscimos de excertos, anotações e orientações criativas. No entanto, trata-se de um material que parece ter sido minuciosamente “passado a limpo”, em que as rasuras são quase inexistentes, fato que limita as janelas para a entrada do crítico de processo no seu sentido estrito. Para Grésillon, a rasura se constitui em importante índice de investigação para o geneticista, na medida em que ela abriga o paradoxo de ser ao mesmo tempo um sinalizador daquilo que se perde e daquilo que se ganha. A autora explica: “É nesse próprio paradoxo que repousa o interesse genético da rasura: seu gesto negativo transforma-se para o geneticista em tesouro de possibilidades, sua função de apagamento dá acesso ao que poderia ter-se tornado texto.”⁵⁷

Tal como em *Unfinished*, decerto que temos que considerar que o gesto criativo de Solakov está disposto em uma obra editada, organizada e criada para o público da exposição. Ou seja, ao contrário dos documentos de processo dito “genuínos”, temos aqui um destinatário pensado para esse arquivo, o que contraria o fato de que os documentos de processo seriam, em princípio, emblemas de um texto sem leitor. Não podemos, no entanto, colocar sob responsabilidade desse aspecto o comprometimento da aproximação da obra *The Folders* com a lógica dos arquivos de criação. A crescente publicação de manuscritos e diários de criação alça-os à categoria de objetos culturais, o que nos convida a relativizar, na cena contemporânea, sua pretensa condição de “literatura sem leitor”⁵⁸. Vale ainda dizer do esforço de Solakov para disponibilizar integralmente o conteúdo das pastas da obra *The Folders* na internet⁵⁹, abrindo-o, portanto, a outros tempos e espaços de acesso.

Se por um lado não há rasuras e rabiscos que evidenciem as vacilações e inquietações da escritura em ato, a forte presença da letra cursiva, a utilização de setas e outros sinais gráficos indicativos de associações, assim como a disposição multidirecional dos excertos, muitas vezes ocupando margens ou subvertendo o *grid* de uma escrita linear, sugerem um tom espontâneo às anotações e, dessa forma, forjam um tipo de acesso ao processo criativo. Por isso, dizemos que a obra realiza uma encenação do movimento criador a qual, de fato, revela decisões criativas e especiais contextos da produção das obras e de sua concepção para o espaço expositivo, mas não nos dá acesso algum às incertezas inerentes ao gesto de criar. Para Cirillo⁶⁰, documentos de processo têm, entre suas atribuições centrais, a característica de serem espaços de armazenamento e de experimentação. No caso de *The Folders*, suas ocorrências privilegiam sua ação de armazenar. As aparições do “avesso”, da fase de laboratório, nesse sentido, parecem ser fortemente controladas em prol de um projeto estético cujo processo se inscreve e se encena como jogo de sua complexa poética.

A organização em plano estético de documentos de processos, colocando arquivos de criação em performance, significa criar uma obra que se realiza como acontecimento que, por sua vez, produz alteridade.

⁵⁶ GRÉSILLON, Almuth, op. cit..

⁵⁷ Ibidem, p. 97.

⁵⁸ Ibidem, 46-47.

⁵⁹ SOLAKOV, Nedko. *The Folders. All in (My) Order, with Exceptions*, 2011. Disponível em: http://nedkosolakov.net/content/all_in_order_with_exceptions_serralves/folders_1981__1990/index_eng.html.

⁶⁰ CIRILLO, José, op. cit..

À *mise-en-scene* do gesto criador acrescenta-se o duplo movimento de uma condição metonímica na medida em que a obra está no lugar lógico da própria exposição como retrospectiva, em sua diversidade e em sua função de resistência à dispersão. Portanto, a *mise-en-scene* que se realiza do percurso criativo percebida em *The Folders* é parte estratégica da concepção criativa da exposição como um todo, contribuindo no seu intuito de constituir uma memória de forma mais dialógica pela via de uma “comunhão estética” com o público.

Considerações finais: estratégias criativas para uma memória da arte

Em sua construção, *Unfinished* de Calle em parceria com Balducci prioriza as lacunas, as hesitações e as falhas do movimento criador, revelando as várias rasuras de uma criação em processo. A obra de Solakov, por sua vez, realiza um movimento diferente, que enaltece as decisões criativas. A primeira enfatiza o processo, o *sendo*; enquanto a segunda enaltece o *sido* – apesar de comportar em sua plasticidade “encenações de gerúndio”.

Em uma analogia, podemos dizer que *The Folders* cria molduras que arrematam as bordas de suas origens. Já *Unfinished* permite-nos observar os picos de uma rede de criação em processo que vaza da moldura, um contorno contínuo que se faz elástico. Trata-se de duas distintas estratégias de criação que colocam em evidência o processo criativo dos artistas.

Unfinished e *The Folders* são obras fortemente conectadas com o desejo de memória, constituindo-se como resistências ao esquecimento e à dispersão. No caso dessas duas obras, a memória desejada diz respeito à própria arte: seja pela ênfase à construção do trabalho artístico em si, seja por evidenciarem construções discursivas sobre a própria “instituição arte”. As obras parecem encarnar o duplo movimento inerente à imagem dialética de Benjamin⁶¹, aquela imagem que revela os movimentos da criação como pensamento e do pensamento como criação. E nesse sentido, os arquivos de criação são condutores de uma dinâmica criativa que transpõe a memória para um plano estético.

Unfinished e *The Folders* constituem um conjunto de produções contemporâneas que transformam arquivos de processos em obras que, por sua vez, desvelam a memória de si mesmas. Nesses casos, os artistas fazem de sua obra uma ação metalinguística do processo criador, uma memória viva e conscientemente ordenada que fornece rastros de um possível movimento criativo. Assim como as formulações teóricas sobre a memória e o arquivo não nos permitem compreendê-los, ingenuamente, em *status* de completude, o mesmo acontece com um processo criativo.

Nos dois casos, diante de seus documentos de processo, os artistas se alinham à função de arcontes. A atividade arcôntica de Calle, Balducci e Solakov se sobressai no fato de se debruçarem sobre seus próprios documentos e, assim, constituírem arquivos de si mesmos, com forte angulação biográfica. Ainda que, em certa medida, tais biografias sejam encenadas e ficcionalizadas, o jogo que se pactua com o espectador é um jogo documental-biográfico. A estratégia inicial adotada pelos artistas de ancorarem o ordenamento de seus documentos de processo em uma cronologia corrobora com a promessa de acesso a uma *gênesis*, na medida

⁶¹ BENJAMIN, Walter, op. cit..

em que suas obras oferecem um encadeamento lógico de eventos que testemunham a “veracidade” de tais processos.

No entanto, os próprios artistas oferecem pistas que desestabilizam uma suposta versão unívoca da ordem que impõem aos seus arquivos. Já na capa do catálogo de sua exposição, Solakov realiza uma significativa intervenção ao acrescentar um pronome possessivo ao título da exposição. Abaixo da inscrição tipográfica do título *All in order, with exceptions*, realiza-se o acréscimo do título reescrito na caligrafia do próprio artista, onde ele faz sua pontual subversão: *All in (my) order, with exceptions*. Dessa forma, sinaliza-se o caráter pessoal do ordenamento proposto para seu arquivo, uma ordem possível apenas.

O vídeo de Calle e Balducci também se mostra potente para essa discussão e podemos dizer que seu ordenamento tende a acentuar a heterogeneidade e a descontinuidade desse particular arquivo. Os artistas enaltecem essa condição quando nomeiam a obra *Unfinished*. Parafraseando a frase anteriormente citada de Salles⁶², na perspectiva do conceito de inacabamento, o vídeo-obra se realiza como uma possível versão das várias possibilidades do seu vir a ser e, em sua narrativa, faz questão de enfatizar essa incompletude e a natureza cambiante da criação. Entrega-se ao público uma obra que carrega a chancela de inacabada.

The Folders constitui-se em obra-metonímia de uma exposição retrospectiva. Lembremos-nos da discussão anterior de Froner que situa as retrospectivas como importantes estratégias da arte contemporânea, decorrentes de um inflacionado contexto de produções artísticas. Trata-se da tentativa da arte de construir uma memória de si mesma, em seu pleno processo de acontecimento. O vídeo *Unfinished* revela de forma bem explícita sua existência na “instituição arte”, sobretudo, no momento final, quando a relação arte e dinheiro se torna mais evidente. Calle resolve visitar seu gerente de banco para pedir conselhos e explica seu problema: gastou quase quinze anos procurando, sem sucesso, por uma ideia. “O problema real é o dinheiro. Se você investe 15 anos e não vê o retorno desse investimento...”, diz a gerente. Calle, com a ajuda do gerente do banco, deduz que seu filme é um dividendo de 15 anos. “E se meu filme mostrar minha falha?”⁶³. A gerente responde que o filme deveria ser um sucesso para compensar o investimento. Dessa forma, Calle resolve “fazê-lo pagar”. Obviamente, essa é uma estratégia irônica que conecta o ponto de partida do processo criativo, o dinheiro, com o trabalho de arte.

The Folders e *Unfinished*, considerando o contexto institucional da arte, são, sobretudo, diferentes formas de se *capitalizar* criativamente o processo, inserindo-o em um plano estético e, com isso, construindo memória. A memória, nesse sentido, não é apenas desses artistas específicos, mas da própria arte contemporânea em suas complexidade e heterogeneidade. Estamos aqui falando da memória que a arte está interessada em criar sobre si mesma. Ao organizar documentos de criação em um plano estético, configurando-os na condição de obra, enaltece-se não o produto-obra acabado, mas sim o processo artístico. A ideia de processo revela aqui o que seria o esquecimento, os bastidores da criação artística. Em outros termos, a arte contemporânea incorpora, como atributo estético, o tempo de sua produção – o tempo excedente, tal como coloca Groys ao contrastar o contemporâneo com a arte moderna – que valorizava o produto realizado. As obras que se utilizam dos arquivos de criação produzem memória da arte como processo em detrimento do resultado-obra. A própria arte, nesse sentido, desafia o tratamento futuro que a

⁶² SALLES, Cecília. *Arquivos de criação: arte e curadoria*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2010, p. 17.

⁶³ CALLE, Sophie; BALDUCCI, Fabio, op. cit..

história haverá de lhe dar. Há aqui uma clara preocupação em construir um discurso de si que deverá, de alguma forma, resistir para o futuro, mas essa resistência não poderá ser condensada em uma página da história. O processo é a memória e a memória é o processo. Tal como o processo, a memória atravessa a página, em diagonal. Sendo.

Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. Irene Aron, Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

_____. Sobre o conceito da História. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas, v.1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-232.

_____. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. Escavando e recordando. In: *Rua de Mão única*. Obras escolhidas, v. 2. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1985. p.239-240.

CALLE, Sophie; BALDUCCI, Fabio. *Unfinished*. Electronic Arts Intermix (EAI), 30:14 min, color, sound, English and French with English subtitles. New York, 2005. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ILTfvM3HT8I>. Acesso em 09 jul. 2018.

CIRILLO, José. Arqueologias da criação: tempo e memória nos documentos de processo. In: BEZERRA, Ângela e CIRILLO, José (Org.). *Arqueologias da criação: estudos sobre o processo de criação*. Belo Horizonte: C/Arte, 2009. p.13-40.

COLOMBO, Fausto. *Arquivos imperfeitos: memória social e cultura eletrônica*. Trad. Beatriz Borges. São Paulo: Perspectiva, 1991.

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

DIDI-HUBERMAN, Georges. De semelhança a semelhança. *Alea*, Rio de Janeiro, v.13, n.1, p.26-51, jan-jun, 2011.

FRONER, Yacy-Ara. *Excessos e Exceções; Coleções e retrospectivas: da ordem ao caos, de Regina Vater a Nedko Solakov*. In: Anais do Encontro Nacional Anpap, 2013. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2013/ANAIS/simposios/11/Yacy-Ara%20Frone.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2017.

GRÉSILLON, Almuth. *Elementos de crítica genética: ler os manuscritos modernos*. Tradução de Cristina de Campos Velho Birck et. al. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

GROYS, Boris. Camaradas do tempo. In: *Caderno Sesc Videobrasil*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, Associação Cultural Videobrasil, v. 6, n. 6, 2010. p. 119-127. Disponível em: <http://site.videobrasil.org.br/publicacoes/caderno/06>. Acesso em: 20 jan. 2017.

GROYS, Boris. Sinais Fortes/ sinais fracos. Entrevista concedida à Luiza Proença. In: *Caderno Sesc Videobrasil*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, Associação Cultural Videobrasil, v. 6, n. 6, 2010. p. 103-109. Disponível em: <http://site.videobrasil.org.br/publicacoes/caderno/06>. Acesso em: 20 jan. 2017.

HAY, Louis. “O texto não existe”: reflexões sobre a crítica genética. In: ZULAR, Roberto (Org.) *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002. p. 29-44.

SALLES, Cecília de Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Fapesp: Annablume, 2004.

_____. *Redes da criação: construção da obra de arte*. Vinhedo, SP: Editora Horizonte, 2010.

_____. *Arquivos de criação: arte e curadoria*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2010.

SCHECHNER, Richard. O que é performance. In: *O Percevejo, Estudos da Performance*. Rio de Janeiro, Unirio, ano 11, n. 12, 2003. p. 25-50.

SOLAKOV, Nedko. *The Folders. All in (My) Order, with Exceptions*, 2011. Disponível em: http://nedkosolakov.net/content/all_in_order_with_exceptions_serralves/folders_1981__1990/index_eng.html. Acesso em 09 jul. 2018.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 219-262.

Recebido em: 22 de fevereiro de 2018

Aceito em: 19 de junho de 2018