



SOBRE TRÊS MANEIRAS DE ARQUIVAR E SEUS INUMERÁVEIS MODOS DE EXPERIMENTAR.

Rosângela Miranda Cherem. UDESC.

RESUMO: São discutidos três casos em que o arquivo é abordado como arsenal ou meio através do qual o artista engendra a singularidade de seu repertório poético e a complexidade de suas referências conceituais. Na instalação *Fabíolas* de Francis Alys destaca-se uma combinação de percursos e contingências com a qual o artista constrói um campo capaz de inquietar as convenções da História da Arte. Nos *sites específicos* de Cristian Segura o próprio espaço expositivo e a obra de arte tornam-se dispositivos do pensamento plástico. Nas vídeo-instalações de Harun Farocki, as imagens destinam-se a produzir suspeitas e interrogar nossa cultura visual e suas implicações políticas.

Palavras-chave: Arquivo; Arte contemporânea; Francis Alys; Cristian Segura; Harun Farocki.

ABSTRACT: *Three cases are discussed, in which the archive is treated as arsenal or means by which the artist generates the uniqueness of his poetic repertoire and the complexity of his conceptual frameworks. In the installation Fabíolas by Francis Alys highlights a combination of routes and contingencies with which the artist constructs a field able to unsettle the conventions of Art History. In the specific sites of Cristian Segura, the own exhibition space and the artwork become devices of the plastic thought. In the video installations by Harun Farocki, the images are intended to produce suspects and interrogate suspected our visual culture and its political implications.*

Keywords: *Archive; Contemporary Art, Francis Alys, Cristian Segura; Harun Farocki.*

É propósito deste trabalho pensar o arquivo como um ecossistema estético, ao mesmo tempo complexo e singular, onde proliferam tipos particulares de seres. Assim, não se trata de um conjunto de documentos e nem de um lugar onde os mesmos são encontrados, mas de uma *arquia*, tal como considerada por Jacques Derrida¹. Conforme seu entendimento, trata-se de uma instância indivisa e primordial, sem precedência, hierarquia ou distinção, um magma cujo rastro implica um *desde sempre lá* em que as coisas se encontram regidas por um princípio de *arquisemelhança* e *equipotência*. Sendo a arte habitante deste ambiente indiviso e impalpável, é dali que incidem os diferentes regimes estéticos e são engendrados modos de pensar, imaginar, sentir, perceber e criar. Concebido como um inesgotável arsenal imagético, nele coexistem todo tipo de referências e

interloquções que constituem o repertório, seja plástico ou teórico, que os artistas trazem e processam no interior de seu trabalho. É ali, ainda, que são germinadas as noções operatórias com as quais eles definem suas soluções matéricas e de fatura, bem como reconhecem e processam suas articulações poéticas.

Levando adiante questões relativas ao arsenal imagético como arquivo, Anna Maria Guasch² aborda-o segundo diferentes implicações epistemológicas, tais como atlas para Warburg, coleção fragmentária para Benjamin, álbum para Hannah Hoch ou para Annette Messenger, registro para Mallewich, acumulação para Andy Warhol, etnografia para Mark Dion, apontamentos para Ilya Kabakov e assim por diante. Por sua vez, em entrevista concedida a Pedro Romero em 2007, o historiador da arte Georges Didi-Huberman³ coloca dois importantes problemas epistemológicos sobre a imagem. Através do primeiro observa que, assim como Michel Foucault pensou os discursos numa situação de arquivo de saberes e poderes, sempre em situação de disputas e tensões, sujeitos a deslocamentos e desvios, seria também preciso pensar o arquivo de imagens em clave de montagem interpretativa. Em seguida, observa que, não sendo o arquivo um simples manancial edênico ou campo neutro, trata-se de colocar o arsenal discursivo sob suspeita e pensar as imagens como ferramentas a serviço de um uso crítico capaz de alcançar sintomas situados numa espécie de inconsciente da visão. Para examinar um pouco melhor este raciocínio, consideremos três artistas, procurando alcançar mais detidamente como ocorre sua singularidade plural em meio ao arsenal imagético no qual frequentam, se abastecem e reconhecem.

ARQUIVO DO ARQUIVO

No primeiro semestre de 2013, uma instalação chamada *Fabíolas* pode ser visitada na Pinacoteca do Estado de São Paulo. Trata-se de uma exposição com reúne mais de 400 imagens de uma mulher romana do século IV, chamada Santa Fabíola, conhecida padroeira dos casamentos infelizes, viúvos e separados. Trata-se de uma coleção iniciada no começo dos anos 1990 pelo artista, **Francis Alÿs** (Bélgica, 1959), quando encontrou dois quadros idênticos num mercado de pulgas de Bruxelas e depois prosseguiu, garimpando pelas feiras, brechós e antiquários de cerca de 40 países, entre eles México, Chile, Brasil, Holanda e Alemanha. Conjugando suas descobertas feitas através das caminhadas urbanas com um olhar

acurado para os problemas da pintura, conforme seu depoimento: *É uma imagem que só sobreviveu graças às suas cópias (...). Quería mostrar essa dimensão do quadro e como isso revela um circuito paralelo das artes visuais (...)*⁴. Repetidos e diferentes, todos são retratos de uma jovem com um véu vermelho, os quais mais adiante, descobriu-se terem sido copiados de uma tela do século XIX feita pelo pintor francês Jean-Jacques Henner (1829-1905), que por sua vez, também teria copiado de uma outra imagem, provavelmente pintura, desenho ou gravura. Do autor da imagem, nada se sabe, a não ser que não conheceu a fama e nem a relevância da crítica, restando apenas trabalhos de amadores, cópias que sobreviveram com a força de um ícone.

Em diferentes tamanhos e formas, a série artesanal contempla imagens esmaltadas, cravejadas, bordadas, desenhadas, estampadas em porcelana e, especialmente, pintadas sobre tela, algumas molduradas e outras não. Compartilhando aspectos muito semelhantes, o que se observa é que, sobre fundo escuro e chapado, uma jovem com franja e olhos castanhos divaga, voltando seu perfil para a esquerda, enquanto deixa ver a cabeça e uma parte do pescoço e ombros cobertos. Não pertencendo ao repertório da história da arte legitimado, acredita-se que o quadro servisse de proteção para a casa, crença que favoreceu a dispersão da imagem pelo mundo. Uma explicação possível tem a ver com o fato de que parece uma forma fácil de reproduzir, pois basicamente constitui-se num volume vermelho sobre fundo noturno. Sob a forma de instalação constantemente rearranjada conforme o local expositivo, Francis Alÿs já apresentou sua coleção, entre diversos museus, como na National Portrait Gallery de Londres, na Hispanic Society of América em Nova York e no Haus Zum Kirschgarten na Basiléia.

Há um pequeno texto em que Giorgio Agamben⁵ reconhece a ninfa como uma metáfora da difícil relação dos homens com a imagem e também como paradigma da própria vida das imagens, encarando-a como composto de singularidade e repetição. Em sua interlocução warburguiana, aponta-a como *deusa pagã no exílio*, frequentadora da zona intermediária entre imobilidade e aceleração. De sua parte, pensando a figura da musa como sendo a própria arte, Jean-Luc Nancy⁶ observa que não existe a Musa, e sim as Musas, pois não se pode falar da arte, mas das artes. Embora estas não possam ser classificadas conforme uma

natureza ou ordem técnica, mas como heterogeneidades sensíveis, múltiplas e únicas, sem origem nem fim, trata-se de pensar o pensamento que faz pensar e o sensível que se faz sentir. Refutando como simplista a idéia de que a arte é produção de sentido, define-a como ressonância de um registro sensível. Em seguida, o filósofo vai acrescentar que as musas serão sucedidas pelas donzelas, quando a arte reencarna o limite de sua própria dissolução. Privadas da vida divina que as animava, sua interioridade está vazia, existindo somente como lembrança velada desta realidade.

Desdobrando este raciocínio, pensar as musas seria um modo de pensar a arte na sua condição plural singular, cabendo-lhe como tarefa fazer aparecer o inaparente e a patência do mundo. Pensar as ninfas seria um modo de tangenciar o significativo da arte, cabendo-lhe uma operação através da qual se tenta apreender a energia dinâmica da imagem, sua carga afetiva e força mnemônica. Todavia, só como imagem da imagem, arquivo do arquivo, as *Fabíolas* encontram seu lugar na arte contemporânea. Como donzelas, tornam-se fundadoras dos espaços expositivos e da memória, naquilo que ficou processado entre o que um dia foi e as estranhas trajetórias das imagens que nos chegam, sendo nesta condição que se tornam guardiãs do próprio trabalho de Francis Alÿs.

Em suas deambulações urbanas, este arquiteto que mora na Cidade do México, aborda o tempo e os sentidos da caminhada, referenciando questões baudelairianas e benjaminianas relacionadas ao *flâneur*, mas contemplando através das tarefas simples e aparentemente sem sentido, empreitadas onde obtém o que chama de *máximo de empenho com o mínimo de resultado*, tal como andar com sapatos imantados, empurrar uma barra de gelo, passear com um cãozinho de madeira com rodas magnéticas, uma arma ou uma bandeira. Mesmo quando encena subir um morro com um fusquinha é o trabalho sisífico que se destaca, onde o começo e o fim ou o efêmero e o imutável se conjugam, enquanto interrogam as práticas culturais, o sentido simbólico dos gestos, a memória individual e coletiva. Na animação feita com outros três colaboradores em 1998, intitulada *Canção para Lupita*, uma mulher passa a água de um copo que segura numa mão para o da outra e depois retorna, repetindo o movimento indefinidamente, permitindo interrogar o que significa retroceder ou avançar, seja no

tempo ou no espaço. O caráter alegórico deste trabalho permite ao artista afirmar que cria um registro visual para um ditado mexicano: *fazer sem fazer, não fazer mas fazendo*.

Ocorre que, tal como no caso das performances e vídeos, seus desenhos e suas pinturas também contemplam uma elevada dose de interrogação sobre as convicções e canones artísticos vigentes. Na série *Le Temps du sommeil*, iniciada em 1996 e trabalhada à noite, Francis Alÿs cria cenas envolvendo pequenos homens e mulheres que atuam em estranhos rituais, lembrando jogos infantis e experiências de ginástica que compõem uma sorte de políptico com 111 pinturas à óleo, medindo 11 X 15 cm, cujos diferentes estágios são datados com um carimbo de borracha. Por tratar-se de um tipo de registro sempre sujeito à rasura, a sobreposição e justaposição, a avaria e alteração, estas diminutas imagens tornam-se também uma sorte de palimpsesto. Em *Dèjà vu* (1996), apresenta pares idênticos de pinturas a óleo (uma imagem e sua cópia exata) pendurados separadamente em diferentes espaços de exposição para que o visitante experimente a sensação de algo já visto, através de seu percurso no ambiente expositivo. O mesmo personagem deste trabalho, com terno cinza e sapatos marrons, ressurge em *Os últimos recursos do palhaço* (2000), animação pictórica de um homem que caminha colhendo imagens ou detalhes para seu filme. No total, a instalação inclui noventa desenhos exibidos em uma mesa com tampo de vidro e dezesseis pinturas sobre telas antigas de vários tamanhos apoiados numa longa e estreita prateleira de pinho.

Voltando à questão da duplicação, cabe destacar que a maioria destas imagens existe em pares, sendo repetidas com sutis variações. A trilha sonora inclui um tema circense, intercalado com gargalhadas quando o homem cai e risadinhas quando vira a cabeça levemente para o visor. Desafiando o valor comercial da obra e o poder da versão original encontra-se a instalação *The Liar, a cópia do Mentiroso* (1997), onde considera uma fatura pautada no anonimato, recorrendo a pintores de letreiros e solicitando que pintem versões ampliadas de suas pequenas pinturas, liberando-os para a produção de cópias ilimitadas⁷. Eis o ponto que nos faz retornar às *Fabíolas*, compreendendo a sobrevivência de sua imagem como uma

modalidade particular de ser. Exilada de si mesma, sua continuidade se faz por meio de uma astúcia, alteração e metamorfose que lhe assegura uma sorte de vida póstuma⁸.

DISPOSITIVO DO DISPOSITIVO

Evidenciando que a linguagem é plena de imagem, embora nem por isso comunicável, na Bienal do Vento Sul que aconteceu na cidade de Curitiba em 2011, **Cristian Segura** (Argentina, 1976) apresentou trabalhos na forma de *site specific*, articulando diferentes espaços: *Vidros quebrados*, na Praça Tiradentes; *Sonunu, Soro, Itaverá*, no Jardim Botânico, na Ópera do Arame e no vão central do Museu Oscar Niemayer⁹. Variando nas composições e combinando palavras e projeções sonoras e visuais em quatro ambientes distintos, seus projetos foram elaborados a partir de sonoridades e palavras, criando efeitos de avaria e rachaduras. Buscando uma articulação entre o conhecimento e a experiência espacial para além do *souvenir* turístico e das versões cristalizadas sobre a memória urbana, o artista produziu uma espécie de efração dos significados estabelecidos, privilegiando a obra como matéria distinta da realidade mundana e situando-a onde a verdade não está dada e nem se resume à simplicidade de um presente. Mas, se é verdade que este artista fala a partir do espaço urbano, suas práticas e prédios, praças e monumentos, cabe destacar que não se trata especificamente de uma cidade, pois seu pensamento plástico pode se voltar tanto para Washington, Barcelona, Curitiba ou cidade do México¹⁰.

Particularmente considerando o espaço expositivo e as relações de poder que visibilizam e legitimam a obra de arte, nos trabalhos de Cristian Segura o museu é problematizado, considerando tanto seu ambiente interno como também o externo. Assim, constrói dispositivos na forma de material artístico para pensar as políticas culturais e museológicas, a constituição e manutenção de seu acervo, suas condições de funcionamento, as práticas de administração e seus bastidores, bem como situações de vulnerabilidade ou mesmo de arbitrariedades que ali incidem. Neste campo das relações de poder e dos diferentes regimes de verdade implicados, também são acolhidas as escolhas artísticas e as circunstâncias em que

os espectadores se colocam. Do mesmo modo que um escritor pode fazer da literatura seu tema, tornando-a objeto daquilo que escreve, este artista lança um olhar crítico e reflexivo sobre o campo institucional da arte e encontra neste repertório um modo de atualizar o pensamento plástico. Dispositivo do dispositivo, trata-se de um recurso de metalinguagem, na medida em que é uma arte que se problematiza e fala do território que lhe é pertinente, fazendo disto referência que alimenta a própria criação.

Em 2008 Cristian Segura exibiu o vídeo intitulado *Patinar em El MACBA*, no Centro de Produção Hangar em Barcelona. Neste trabalho um grupo de skatistas movimenta-se e faz barulho em frente ao Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, produzindo um novo sentido para um espaço de passagem impessoal e formal. A narrativa visual soma-se ao som das rodinhas que, com a chegada da polícia se esvai na mesma medida em que os jovens deixam o cenário. Este trabalho que incorpora o supostamente alhures ao museu, também se desdobra em fotografias, além de uma instalação que resulta numa espécie de tríptico com um skate, um boné de policial e um catálogo do museu, seguindo posteriormente para Santiago, Washington e São Paulo. Considerando o Museu de Belas Artes de Tandil, por ocasião das comemorações de seu aniversário de 70 anos, o artista apresentou uma vitrine com 70 quilos de confetes obtidos a partir de catálogos e convites feitos para o próprio museu, podendo o mesmo ser visto da calçada e pelo lado de fora do museu durante todo o mês de janeiro, quando o museu estava fechado para férias *70 anos de museu, 70 kilogramas de confete* (2008). Há também *Km 0*, onde apresenta numa placa a distância entre o Museu de Arte Contemporânea de Rosário e outras instituições e polos artísticos argentinos, não apenas medindo ou constatando a distância, como também situando o corpo do espectador como ponto de referência e deslocamento.

Em trabalho para o museu *Museu Juan B. Castagnino de Rosario*, o artista esfacela as bordas de um livro editado pela Fundação Torchlight Antorchas e as dispõe como se fossem os restos mortais de uma documentação ou confetes de carnaval. Ao intitular *Patrimônio protegido* (2006) recorre ao humor para falar dos perigos, menos relacionados aos insetos roedores e mais aos instrumentos legais de destruição de instalações e acervos. No caso de *MACROcash* (2007), realiza

uma réplica miniaturizada deste museu a partir do dinheiro que recebe para fazer uma obra para seu acervo. Assim, aborda em objetos com pequena escala questões relacionadas ao espaço institucional do museu como lugar privilegiado de produção cultural e referência simbólica, cujo arsenal e espólio possuem um destino sujeito a diferentes contingências e interesses.

Ainda na mesma ocasião da Bienal do Vento Sul em 2011, o artista recorreu a procedimentos inusitados de um tipo de arquivamento, concebidos como parte de um catálogo da história da arte, através de uma obra intitulada *Entre-bienais*, apresentando no começo da viagem entre o trajeto de Curitiba e Porto Alegre, onde acontecia a Bienal do Mercosul. Trata-se de uma seleção de vídeos de artistas argentinos que não estavam em nenhuma das duas bienais e dispostos numa sequência marcada pelo ritmo visual como se fosse uma peça sonora. No Chile, Cristian Segura realizou um trabalho para uma galeria situada onde antes era uma locadora. Para isso, fez uma seleção de trabalhos em vídeo com artistas de diferentes gerações, desde os anos 70, apresentando-os da mesma maneira que uma vídeo-locadora *Videoarte Club* (2007). Assim, propõe outra possibilidade expositiva, abrindo uma brecha para a ironia em torno dos procedimentos de pirataria e transformando o que deveria ser um cubo branco num vídeo clube.

Assim, as instalações, os objetos e os vídeos podem ser considerados como dispositivos destinados a problematizar não apenas o ambiente e as instituições, mas igualmente o patrimônio e a coleção. Através deles, o artista realiza um gesto onde os procedimentos curatoriais são também os de alguém que opera uma alteração matérica, gerando novas demandas e possibilidades relacionadas tanto à composição de um novo museu imaginário¹¹, como de novas composições babélicas¹². Montando sua própria coleção imagética faz uso do ambiente virtual para disponibilizar este arsenal em espaços expositivos ampliados e inusitados. Processando um tempo em que novos meios permitem estocar, recombinar e fazer circular as informações, o que surge são novas relações entre a história da arte e os espectadores, entre os artistas desconhecidos e trabalhos destacados, ou mesmo entre a imaginação poética e a memória.

IMAGEM DA IMAGEM

No início de 2013 **Harun Farocki** (Alemanha, 1944) faz sua primeira exibição individual na Fundação PROA, em Buenos Aires, através de cinco vídeo-instalações realizadas entre 2002 e 2012¹³. Na primeira sala apresenta *Olho-máquina II* (2002, com 15 minutos de duração), onde dois monitores tratam sucessiva e simultaneamente, através de inúmeras imagens bélicas e históricas, de relação indivisa entre a tecnologia armamentista e a inteligência humana. Apresentando cenas gravadas nas câmaras dos mísseis e registradas nos campos de combate, assinala que no olho-máquina a inteligência não é apenas um atributo humano. Em seu raciocínio visual, como no verbal, mostra que a tecnologia da Guerra de Golfo tanto acabou por gerar inovações na vida civil, como também abasteceu e foi abastecida pelos os filmes de ficção científica e as imagens simuladas em computador. Daí decorre a pergunta formulada: *Serão suficientes estes campos de batalha por computadores ou necessitaremos de mais ofensivas de racionalização para novas guerras?*

Na sala contígua, encontra-se a instalação *Trabalhadores saindo da fábrica durante onze décadas* (2006, 36 minutos de duração), onde doze monitores apresentam, concomitante, cenas da história do cinema em que os trabalhadores saem da fábrica. Entre elas, vê-se os empregados nos estúdios dos irmãos Lumière, bem como Marilyn Monroe num filme de Fritz Lang, saindo da linha de montagem e falando a respeito, onde podemos inferir o fato de que, apenas aparentemente, há um contraste entre a estrela de cinema e a operária, pois ambas não passam de engrenagem de uma indústria. Considerando que o trabalho recebe pouca atenção no cinema, pois a vida se passa antes ou depois dele, para o artista, quase tudo o que ocorreu na fábrica nos últimos cem anos, incluindo palavras, olhares ou gestos, escaparam da representação cinematográfica. E acrescenta que *a invenção da câmara e do projector é essencialmente mecânica (...). Os processos técnicos que surgiam nessa época, como a química e a electricidade, praticamente já não eram acessíveis para a compreensão visual.*

Numa outra sala desta mesma exposição está *Jogos sérios III: Imersão* (2009, 20 minutos de duração), sendo que seus dois vídeos foram feitos depois que o artista visitou um ateliê organizado pelo Instituto de Tecnologia criativa numa Universidade do Sul da Califórnia, onde são pesquisadas realidade virtual e

simulação por computador. Neles mostra o tratamento ministrado a veteranos de guerra acometidos por estresse pós-traumático, por meio de jogos virtuais onde o exército e a realidade de combate, bem como os cenários e zonas de conflito são recursos considerados como modo de fazer o paciente retornar à zona de seus sofrimentos psicológicos. Com vistas a tratar do trauma e reprogramar as ligações mentais, é possível aumentar, diminuir e desenvolver o grau de ameaça que o paciente poderá suportar. Conforme o conteúdo narrativo desta obra, atualmente o exército britânico ainda contrata artistas para a realização de pinturas a óleo com cenas de batalhas, retendo esteticamente aquilo que a realidade da violência vivida não suporta ou deseja registrar.

Depois de afirmar que animações e jogos de computador exigem habilidades artesanais e reflexão intelectual, tanto quanto aquelas pinturas, observa que, no caso iraquiano, a iconografia da guerra foi cedida pelas autoridades militares à indústria de jogos, sendo este o meio pelo qual circulam as representações imagéticas do país, onde desertos e palmeiras, aldeias e montanha são o cenário para os combates virtuais travados. Por sua vez, assim como os pilotos de aeronaves comerciais praticam simulações de vôo com o objetivo de aprimorar seu treinamento e desempenho nas mais diversas situações, os recrutas podem praticar ataques, resgatar feridos, atravessar áreas de extremo perigo. Certos programas de treinamento incluem, ainda, operações simuladas de inspeção de edifícios durante a noite e combates com inimigos virtuais. Quando voltarem da realidade bélica vivida poderão também voltar a ambiente virtual para tratar de seus traumas.

Em *Paralelo* (2010, 17 minutos de duração) apresenta-se uma justaposição entre a história da animação digital e a história da arte. Observa-se que, buscando uma perfeição técnica, as animações digitais evoluíram de simples formas estáticas e simbólicas para uma verossimilhança com as fotografias e o cinema. Sendo a perfeição mimética do fogo, do vento, da água, das nuvens buscados através de algoritmos generativos, estas tecnologias tornam-se cada vez mais capazes de calcular e controlar processos complexos, incluindo tanto a manufatura de guerra como as experiências emocionais em mundos animados do entretenimento de massas. Na base deste raciocínio, está o fato de que vivemos num mundo em que as imagens tecnológicas se convertem em tipos ideais. Questionando a idéia de

progresso, Harun Farocki mostra que, segundo o paradigma do realismo digital, a realidade vivida e imperfeita já não é mais a medida, mas a perfeição e pureza da realidade virtual torna-se o parâmetro do mundo, conforme mostram os sistemas de vigilância e as tecnologias militares. Em outras palavras, trata-se de pensar se *ao se apropriar do hiper-realismo digital não se acabará também por superar esta mesma realidade.*

Em *A cruz e a prata* (2010, 17 minutos de duração), o artista examina detalhadamente, com recurso de dois vídeos, a pintura intitulada *Descrição de Serro Rico e Villa Imperial Villa de Potosí* (óleo sobre tela de Gaspar Miguel de Berrío, feito em 1758 e medindo 262 x 181 cm.), que se encontra no Museu Colonial Charcas da Universidade São Francisco Xavier, em Sucre, na Bolívia. Enquanto um dos vídeos mostra como a pintura retrata a extração de prata na mais importante mina do século dezoito, o outro permite reconhecer as atuais condições de vida na mesma cidade. Numa espécie de exercício de arqueologia foucaultiana da pintura, enquanto na tela da direita vê-se a aridez e miséria que persistem a partir de um mesmo enquadramento da paisagem, na tela à esquerda, com recurso de animação digital, detalha-se toda a estrutura barroca e sua composição social: ameríndios e colonizadores, trabalhadores forçados e trabalhadores livres, pedreiros, comerciantes e artesãos, proprietários da mina e operadores de fundição, administração colonial e clero, os espanhóis e seus descendentes, distribuídos pelas ruas, casas de aldeia e prédios oficiais. A descrição visual vai inventariando em minúcias a vida de Potosi como (...) *uma das maiores cidades do mundo - comparável a Londres ou Paris. Durante o domínio colonial espanhol, enormes quantidades de prata foram enviados para a Europa, dando ao sistema capitalista um tremendo impulso (...) Potosi traça a circulação de dinheiro e arte, que se desenvolveu durante esse período.*

Tanto seus escritos de cunho teórico¹⁴, como seus filmes para tv, cinema e vídeos possuem um caráter fortemente ensaístico. Reconfigurando as imagens, Harun Farocki expõe os pressupostos políticos e económicos que presidem a formação, como também a deformação e a desinformação contemporânea. Suas películas como suas vídeo- instalações buscam produzir uma montagem crítica, capaz de denunciar a violência inscrita nas imagens do mundo, geradas por

artefatos aparentemente neutros e inocentes. De meros dispositivos tecnológicos, dotados de uma crítica da economia política e da cultura visual que fazem parte da nossa história. No livro intitulado *Desconfiar de las imágenes*¹⁵, o artista observa que desde seu primeiro curta metragem feito em 1966, a palavra e a imagem visual são concebidas como face de um mesmo propósito: interrogar as imagens que nos afetam. A partir de uma seleção de textos publicados entre 1980 e 2010 em revistas, jornais, livros e catálogos de exposições em museus e galerias, parece processar incansavelmente a mesma pergunta: *por que, de que maneira e como é que a produção de imagens participa da destruição dos seres humanos?*

Ao longo de suas mais de 100 produções fílmicas, destaca-se o caráter de ensaio cinematográfico que interroga o próprio cinema, através das imagens tomadas de arquivos de fontes diversas, incluindo arquivos do Estado e arquivos militares, filmes industriais e educativos, publicidade e telejornais, filmes de amadores e vídeo-vigilância ou dos considerados *clássicos* da história do cinema. Estes mananciais são manuseados menos à maneira de um cinéfilo e mais como um médico legista que investiga as minúcias de um *corpus audiovisual* para encontrar as causas de uma doença ou as provas de um crime. Suas idéias são menos assemelhadas as de um filósofo e mais as de um estrategista que trava um combate incansável com as imagens, rebatendo-as como uma sorte de munição ou noção operatória para entender e dar a ver a violência política que contêm. Ao mesmo tempo que as apresenta pelas molduras históricas, recorre a elas como uma escapatória, cortando-as e recortando-as, movendo-as e recombina-as, tirando seu caráter anestésico e dotando-as de uma perspectiva analítica em detrimento da mimética. Nesta empreitada acaba por indicar uma arqueologia da imagem, situando-a como parte integrante de um sistema de saberes e poderes. Seus jogos de montagem, desmontagem e remontagem possibilitam uma constelação destinada a produzir um estranhamento. Situadas em nova posição, pedem que a quem as olhe, também se posicione e as reconheça no trabalho de decomposição e recomposição do mundo¹⁶.

MOVÊNCIA E ALTERAÇÃO

Ao longo do século XX muitos artistas puderam colocar-se diante da tarefa de fazer surgir um feito e desvencilhar-se de clichês e padrões de representação,

mantendo-se fora da zona de conforto em proveito de uma linguagem pensante que habita a zona de risco. É de Joseph Kosuth¹⁷ a defesa de que *ser artista agora significa questionar a natureza da arte*. Para ele, desde Marcel Duchamp a arte foi deixando de estar atrelada à verdades pré-estabelecidas e se distanciando das condições meramente morfológicas para encontrar sua própria linguagem, sendo que suas proposições caminharam da aparência para a concepção, fazendo do domínio conceitual um tipo de investigação que cria os seus próprios sentidos. Para além de um produto estético, da subjetividade romântica e da arte como mera expressão individual, trata-se da investigação de problemas, de perscrutar inquietações ultrapassando os limites sobre *o que isto quer dizer* para por-se diante de um *o que é isto*.

Entendendo a obra de arte como um tipo de organismo sempre sujeito a mudanças e metamorfoses, contaminações e interdependências, movências e porosidades, clausuras e escapatórias, autonomizações e retornos gerados em meio às complexidades do arsenal imagético, também podemos concebê-la como variedades e variações engendradas a partir das sensibilidades e percepções artísticas dotadas de espaçamentos e atravessamentos. Eis o ecossistema estético onde as imagens se potencializam e proliferam, desdobrando-se e reproduzindo-se como arquivo do arquivo, dispositivo de dispositivo e imagem da imagem.

NOTAS

¹ DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: UNESP, 1973.

² GUASCH, Anna Maria. **Arte y archivo. 1920-2010. Genealogias, tipologias y discontinuidades**. Madrid: Ed. Akal, S.A., 2011.

³ ROMERO, Pedro: **Um conocimiento por ell montaje**. Entrevista com Georges Didi-Huberman. Madrid, 2007. In:

http://www.circulobellasartes.com/ag_ediciones-minervaLeerMinervaCompleto.php?art=141&pag=5#leer

⁴ Fragmentos recolhidos a partir de: FRAIA, Emílio. Figurinha repetida. In: **REVISTA BRAVO**. São Paulo: Ed. Abril, ano 15, n. 188, abril de 2013. / Caderno Ilustrada, in: **JORNAL FOLHA DE SÃO PAULO**. 04-04-2013.

⁵ AGAMBEN, Giorgio. **Ninfas**. S.P: Hedra, 2012.

⁶ NANCY, Jean-Luc. **Las Musas**. Buenos Aires: Amorrortu, 2008.

⁷ ALYS, Francis. **A story of deception**. New York: MOMA, 2011.

⁸ COCCIA, Emanuele. **A vida sensível**. Fpolis: Cultura e Barbárie, 2010.

⁹ MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA. **Catálogo da 6ª. Bienal do Vento sul. Além da crise**. Curitiba: Instituto Paranaense de Arte, 2011.

¹⁰ CHEREM, Rosângela & MAKOWIECKY, Sandra. **Cristian Segura e a poética do coeficiente**. Florianópolis: Udesc, 2012.

¹¹ MALRAUX, André. **O museu imaginário**. Lisboa: Edições 70, 2000.

¹² DERRIDA, Jacques. **Torres de Babel**. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

¹³ FAROCKI, Harun. **Instalaciones**. Buenos Aires: Fundação PROA, 2013.

¹⁴ _____ . **Crítica de la mirada**. Buenos Aires: Altamira, 2003.

¹⁵ _____ . **Desconfiar de las imagenes**. Buenos Aires: Caja Negra, 2013.

¹⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cuando las imagenes toman posicion**. Madrid: A. Machado Libros, 2008.

¹⁷ KOSUTH, Joseph. A arte depois da filosofia. In: FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecilia. **Escritos de artistas**. R.J.: Zahar, 2006.

ROSÂNGELA MIRANDA CHEREM

Doutora em História pela USP (1998) e em Literatura pela UFSC (2006); professora associada do PPGAV-CEART-UDESC; coordenadora do Grupo de Estudos de Sensibilidades e Percepções; orienta, possui pesquisas e publicações sobre este tema; desenvolve pesquisa intitulada *Maneiras de arquivar, modos de experimentar. Paradoxos e singularidades do gesto artístico na contemporaneidade*.