ARQUIVOS NOS PROCESSOS DE CRIAÇÃO CONTEMPORÂNEOS

Cecilia Almeida Salles - PUC/SP

RESUMO

Diante dos permanentes desafios que a arte contemporânea coloca para o crítico, o artigo tem a proposta de discutir a complexidade que os arquivos têm adquirido nessas últimas décadas. A partir de uma diversidade de obras, são mapeados alguns campos de ação de arquivos que ampliam o potencial de armazenamento de registros de processo, no apagamento de fronteiras entre público e privado; expandem e dão mobilidade ao espaço expositivo e curatorial; e oferecem um campo de experimentação artística, cujo potencial está em plena exploração.

Palavras-chave: arquivo, processo de criação, arte contemporânea

ABSTRACT

Given the continuing challenges that contemporary art poses for the critic, this paper aims at discussing the complexity that archives acquired in the last decades. From a great variety of works, we will try to figure out some artistic procedures that involve archives, that increase the potentiality of storage of documents of process, eliminating borders between public and private; expand and provide mobility to the curatorial and exhibition space; and offer a field of artistic experimentation, whose potential is still being exploited.

Key words*: archive, creative process, contemporary art*

A arte contemporânea coloca desafios mutantes para a crítica de arte que podem, em muitos casos, representar a falência de seus modelos de análise. Classificações e modos de olhar conhecidos dão certa segurança, mas normalmente atuam como formas teóricas que rejeitam tudo aquilo que nelas não cabe. Ao assumir uma postura que privilegia a obra, a crítica precisa, permanentemente, criar novas ferramentas capazes de compreender as provocações artísticas. O foco deste artigo é, exatamente, um desses campos de experimentação artística que tem se mostrado bastante instigante, exigindo novas posturas críticas. Trata-se de uma tentativa de refletir sobre a complexidade que os arquivos ganharam nessas últimas décadas.

Arquivos, documentos e registros aparecem de modo bastante recorrente nas pesquisas daqueles que se dedicam à critica que tem como propósito a compreensão de processos de criação, ou seja, a crítica de processo, que

oferece uma abordagem para a arte a partir de seus procedimentos construtivos.

Os documentos dos processos de criação (esboços, anotações, registros audiovisuais, etc.) são tomados como registros materiais e índices do percurso criativo. São retratos temporais das construções artísticas, sob a forma de arquivos da criação.

Tendo a questão do registro nos direcionando, encontramos duas grandes constantes nesses documentos que acompanham o movimento da produção de obras. Seriam características comuns que estão presentes nos processos sob diferentes formas. Em termos gerais, esses documentos desempenham dois papéis ao longo do processo criador: *armazenamento* e *experimentação.*

O artista encontra os mais diversos meios de *armazenar* informações, que atuam como auxiliares no percurso de concretização da obra e que nutrem o artista e a obra em criação. O armazenamento se dá sob a forma de anotações, diários e correspondências etc. O ato de criar provisões é geral, está sempre presente nos documentos de processo; no entanto, aquilo que é guardado e como é registrado varia de um processo para outro, até de um mesmo artista.

Outra função desempenhada pelos documentos de processos é a de registro de *experimentação*, deixando transparecer a natureza indutiva da criação. Nesse momento de concretização da obra, hipóteses de naturezas diversas são levantadas e testadas. São documentos privados responsáveis pelo desenvolvimento da obra. São possibilidades de obras. Sob essa perspectiva, são registros da experimentação sempre presente no ato criador, encontrados em rascunhos, estudos, croquis, plantas, esboços, roteiros, maquetes, copiões, projetos, ensaios, contatos, *story-boards*. Mais uma vez, a experimentação é comum, as singularidades surgem nos princípios que direcionam as opções.

Não se pode fazer qualquer tipo de generalização quanto à existência e ao consequente uso desses diferentes suportes materiais nos diversos processos criativos, nem mesmo em relação à utilização desses documentos feita por um

determinado artista. Há variações de um artista para outro e de um processo para outro. Estamos cientes de que não esgotamos, nessas listagens, as possibilidades de suportes dos arquivos de criação, mas o que está sendo oferecido, aqui, é uma visão geral, a partir da qual as peculiaridades ou a individualidade de cada artista devem ser trabalhadas caso a caso.

Ao abordar a diversidade de concretizações desses vestígios, entramos em um ponto sempre ainda questionado quando são apresentados esses estudos sobre a criação: os documentos e as novas tecnologias. O que tem sido observado é que muitos artistas encontram no computador um meio facilitador de seu percurso e, em muitos casos, não em detrimento dos outros suportes, que já eram usados, ampliando assim o escopo das materialidades para dos registros analógicos.

Há, ainda, os processos criativos de obras que tem as novas tecnologias como matéria-prima. O crítico vai se defrontar, nesses casos, com arquivos de imagens paradas, imagens em movimento, sons ou ainda *back-ups* de idéias a serem desenvolvidas ou formas em construção. Nesta perspectiva, as novas tecnologias em vez de apontarem para o fim desses documentos, contribuem para o aumento de sua diversidade.

Conviver com a diversidade de suportes de registro não é característica da contemporaneidade. Para os interessados no processo de criação de Auguste Rodin, por exemplo, é bastante interessante a sua relação com a fotografia como registro de esculturas em processo de produção. Além de atuar como registro visual de um processo, recebiam anotações verbais, indiciando sua futura ação nas futuras obras. São documentos fotográficos que fazem parte de sua experimentação escultórica.

Há uma grande diversidade de registros audiovisuais feitos pelos próprios artistas ou encomendados para especialistas, como tentativas de lidar com o efêmero, como nos casos do teatro, da dança e da performance. Especialmente os grupos que trabalham com o improviso. O registro desses embriões de criação em potencial parece ser um meio de preservar a fugacidade do efeito causado por essas experimentações. É claro que as

filmadoras digitais, ágeis, leves e não tão caras, facilitaram bastante essa forma de registro; talvez sejam até responsáveis pelo aumento considerável de seu uso para esses fins. Mais uma vez vemos que os novos meios gerando a ampliação da diversidade dos arquivos de criação.

Esses registros podem aparecer de forma mista, preservando operações de armazenagem e experimentação. Quanto ao foco deste artigo, é importante destacar que esses documentos são privados e fornecem ao crítico informações diversas sobre a criação e lança luzes sobre momentos diferentes do processo. São arquivos pessoais que preservam documentos que viabilizam a construção de obras.

No entanto, não podemos restringir nossa discussão sobre esses arquivos à sua materialidade analógica ou digital. Os desejos, interesses e paixões, ou seja, aqueles que parecem ser princípios direcionadores que mobilizam o artista em direção à construção de suas obras podem pertencer a "arquivos internos" dos artistas, que aparecem em suas tomadas de decisão, por exemplo.

É nesse ambiente criativo que observamos um dos modos de desenvolvimento do pensamento: matrizes geradoras[i]. Poderíamos dizer que matrizes, como estão sendo aqui apresentadas, são um tipo de arquivamento, não necessariamente físico: alguns dados que constituem essas matrizes são encontrados em anotações, outros fazem parte das reflexões do artista.

No acompanhamento dos diferentes modos de desenvolvimento de pensamento em criação, observamos cruzamentos de matrizes, que poderiam ser definidas como formas de armazenagem de dados. O poder gerativo dessas matrizes está exatamente nas operações de combinação. Um espaço interessante para observarmos matrizes se cruzando parece ser as interações entre as escolhas dos procedimentos no processo de construção da obra e a definição daquilo que o artista quer de sua obra (a tendência específica da obra em construção). Não se trata do único possível exemplo e, ao mesmo tempo, as combinações dessas matrizes não estão limitadas a um determinado

processo de um artista. A natureza dos dados das matrizes é que oferecem possibilidade de falarmos em singularidades processuais.

Os livros do artista plástico brasileiro Daniel Senise registram, por exemplo, a necessidade de fugir da repetição de recursos pictóricos conhecidos, ou seja, fugir dos procedimentos que se tornaram burocráticos. Em alguns casos, estas reflexões, que atuam como balizadoras de seu processo como um todo e não de uma obra específica, são associadas à ação. Partindo da discussão sobre uma obra de Alan Davis, Senise fala sobre o perigo do "burocrático", e faz, em seguida, uma reflexão sobre uma tela sua em processo de criação e diz: "O último quadro que pintei no Rio escapa (um pouco) do processo de decalque". Depois explica tecnicamente porque este novo trabalho pode ser considerado só um pouco afastado daquilo que vinha fazendo.

Há, nesse caso, a combinação de um princípio geral com a aplicação a casos singulares. A necessidade de evitar procedimentos conhecidos e a ida à tela buscando novos recursos. O projeto poético e escolhas de recursos se conectam, gerando obras que procuram não utilizar combinações de procedimentos conhecidos.

Kiko Goifman[ii] cineasta brasileiro, explica que em seu documentário *Teresa*, onde faz uma reflexão sobre a vida carcerária, optou pela manipulação da imagem – por meio da edição excessiva - para deixar claro que se trata de uma representação. Um modo de pensar documentário e de se relacionar com o público faz com que o cineasta escolha um recurso específico na maneira como tratou as imagens.

Pensando ainda nos cruzamentos de arquivos, não se pode deixar de mencionar o trabalho de VJs e DJs, que é o resultado de jogos combinatórios de arquivos de imagens e sons. Esses processos envolvem a construção de bancos de dados com materiais que despertam o interesse desses artistas para que sejam manipulados nos espetáculos ao vivo.

Para compreender muitos dos desdobramentos dos arquivos da arte na contemporaneidade, não podemos, portanto, nos limitar a documentos que pertencem ao passado das obras. Há propostas artísticas que fazem do

processo obras, dado que os documentos são suas matérias-primas. Há também obras processuais, que acontecem na continuidade, ou seja, na rede em permanente construção que fala de um processo, não mais particular e íntimo. Cada momento ou versão da obra pode ser visto de modo isolado, mas se assim for feito, perde-se algo que a natureza da obra exige. São obras que nos colocam, de algum modo, diante da estética do inacabado; nos incitam seu conhecimento e consequente acompanhamento crítico dessas mutações. No caso da arte no meio digital, a constante atualização ou alteração é propriedade intrínseca a sua materialidade e alguns projetos envolvem alterações não só do autor como daqueles que vem sendo chamados de interatores.

E nesse contexto, o crítico se vê diante de projetos artísticos, nos quais as questões relativas a arquivos ganham maior complexidade. Uma obra que coloca essas questões de modo bastante evidente é o *Atlas* de Gerhard Richter. A apresentação de uma publicação sob a forma de livro de 2007 afirma que se trata de "uma publicação monumental que mapeia as idéias, processos, vida e tempo de um dos mais famosos pintores do fim do século XX". *Atlas* é um organismo que se desenvolve e muda ao longo do tempo, composto por fotografias, desenhos, colagens e esboços que ele vem coletando desde 1962. Um vasto arquivo em processo.

Fotos de origens diversas organizadas em sub-arquivos dentro de um, datados e por ele classificados como: álbum de fotos, fotos de livros, jornal, paisagens, campos de cor, noite, árvores, esboços, holocausto, layout para o livro *War Cut*, *Sils Maria*, colagens entre muitos outros. Nenhuma listagem dá conta da diversidade

Sob o ponto de vista de seus procedimentos de criação, segundo Helmut Friedel (2007) na Introdução da publicação de 2007, são fotografias de família e amigos a imagens da mídia, nem sempre feitas por ele, outras originais, que geram muitas de suas pinturas, normalmente reaparecendo em uma paleta luminosa e monocromática e caindo ambiguamente entre pintura histórica e documental. Muitas reflexões que precedem o trabalho de pintura de Richter

encontram seu modo de expressão em fotografias, esboços, planos e colagens, que encontram seu lugar no *Atlas*.

Reflete fatos biográficos, artísticos e históricos. Envolve discussões sobre percepção, memória, colecionismo, apropriação, interação com a história da arte.

Benjamin H.D. Buchloh (2006), no texto “Gerhard Richter’s Atlas: the anomic arquive” dá claro destaque já desde o título à ausência de regras de organização, fazendo referência a uma desorganização.

Talvez o mais promissor sob ponto de vista crítico seja compreender a organização proposta pelo artista, que pode estar longe de uma visão de ordem dada de fora para dentro da obra, a partir do que o crítico espera.

Outra questão interessante que envolve o *Atlas* é o modo como se relaciona com o público. Há várias publicações impressas e foram feitas diversas exposições em diferentes momentos ganhando novas inserções. Há um site, habitat natural para um projeto como este, que apresenta a “abrangente coleção Atlas: clippings jornalísticos, fotos e esboços que são a fonte para muitos dos trabalhos de Richter”. Como se vê é dado destaque à função desse projeto, exposto e publicado em formas diferentes, no processo do pintor Richter.

http://www.gerhard-richter.com/art/atlas/

Estamos, assim, diante de arquivos em permanente expansão, tomados como uma espécie de caderno de artista, que abrigam a coleta coisas que o interessam; tem um site e são, ainda, expostos e publicados. Arquivos aparentemente privados, tornados públicos, cujo desenvolvimento pode ser acompanhado. Armazenamento em sua possibilidade de resguardar um potencial de exploração para futuras obras, registros de percursos (como esboços) mas públicos. Provisão e exposição não são distinguíveis.

Trata-se de um projeto em rede, em permanente mobilidade, que se conhece quando são estabelecidas conexões entre imagens, arquivos e modos de exposição. A obra é processo.

De um modo geral, pode-se dizer que o artista faz provisões: recolhe, junta e acumula o que lhe parece necessário. São registros verbais, visuais ou sonoros de apropriação do mundo, ou melhor, anotações na forma mais acessível naquele momento.

O artista tem maneiras singulares de se aproximar do mundo a sua volta. Os cadernos de anotação guardam, muitas vezes, as seleções feitas pela percepção, ou seja, o modo como o artista apreende e apropria-se da realidade que o envolve.

Outro exemplo interessante no qual os arquivos são explorados a partir de recursos diversos, é o artista plástico brasileiro Juraci Dórea. Assim Carolina Lobo explica um de seus projetos: "inicialmente projetado para viver em pleno sertão - esculturas feitas de madeira e couro eram fincadas por lá – o *Terra* chamou a atenção dos críticos, justamente por mudar o circuito tradicional da obra de arte, tirava-a dos locais previstos e previsíveis. Seu criador, por hábito, registrava cada etapa em diversas mídias: fotos, vídeos, gravações de áudio e anotações num diário. Este registro ganhou status de obra ao se transformar em livros e exposições nos museus e bienais. O projeto que nasceu para viver em lugares inusitados ganhou o mundo através da sua documentação" (Lobo, 2011).

As obras de outra artista brasileira, Elida Tessler, oferecem um campo interessante para se pensar arquivos sob outra perspectiva: como procedimento plástico. Sua interação significativa com a literatura a faz selecionar e colecionar palavras a partir de dispositivos autoimpostos, ao produzir listas que alimentam arquivos pessoais que ganham plasticidade a partir das escolhas de recursos expositivos. Quando digo significativa, refiro-me ao peso que o sentido das palavras tem para a artista. Esse modo de Elida se apropriar dos arquivos de palavras constituídos para cada um de seus projetos fica claro em *Tubos de Ensaio*, *Dubling* e em *Você me dá sua palavra?* No caso deste último, é adicionada a dimensão temporal ao projeto: um arquivo de palavras cedidas por diferentes pessoas, inscritas em prendedores de roupa que são expostos em varais que vão aumentando à medida que novas

palavras são “dadas à artista. Assim como o *Atlas* de Richter é um arquivo em processo.

Trago também para esta discussão a obra *O Tempo Não Recuperado* do brasileiro Lucas Bambozzi que, segundo dados retirados de seu site, é “o resultado de uma busca de imagens videográficas em um arquivo pessoal transpostas para formatos de narrativa não-linear e interativa. O artista partiu de seu acervo de imagens em vídeo, formado ao longo de cerca de quinze anos, registradas com propósitos variados e em suportes e mídias distintos, alguns já obsoletos”. http://www.lucasbambozzi.net/

O resultado é uma videoinstalação para cinco projetores e em formato DVD-ROM web, que a partir de um processo de escolha de procedimentos de edição e tratamento de imagens permite “novos sentidos e configurações às imagens existentes, resgatando vestígios dos propósitos originais que motivaram a captação dessas imagens”.

Em 2008 fiz uma curadoria no Itaú Cultural em São Paulo (Brasil) que incluía a construção do blog *Redes de criação*. A partir dessa experiência, serão discutidos alguns dos desafios que o espaço virtual, sob a forma de blogs e sites, propõe para nossa discussão sobre arquivos. http://www.redesdecriacao.org.br/

Há os blogs, flickers e sites de artistas que se transformam em exposições permanentes com curadoria própria. Nesses espaços são encontradas as obras do artista ao longo do tempo; muitas vezes é dado destaque na abertura para as obras mais recentes ou para aquelas que interessam ao artista naquele momento. A mobilidade virtual torna o espaço expositivo ágil.

Esses mesmos sites podem auxiliar o trabalho de pesquisadores, críticos e curadores, na medida em que oferecem um panorama da obra do artista. Ao mesmo tempo, como no caso do blog do Itaú Cultural houve o aproveitamento de arquivos virtuais já existentes, pode-se pensar nesses sites, blogs etc. de artistas como arquivos que podem gerar curadorias de exposições virtuais, com a possibilidade de estarem sempre em expansão.

O blog do artista luso-brasileiro Artur Barrio além de obras, têm textos e projetos. Trata-se algo bastante comum: obras e processo de criação (sob a forma de arquivos de documentos) interagem.

http://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com/

Isto nos leva a outros arquivos virtuais bastante numerosas que são responsáveis por registros de processos de criação, em suas mais diversas manifestações. Trata-se de mais um desdobramento do arquivo que também dialoga com a criação. Podemos destacar sites de filmes ou de álbuns musicais. Os cineasta Fernando Meirelles manteve um diário durante todo o processo de produção de seu filme *Blindness*, que ainda está no ar. http://blogdeblindness.blogspot.com/

Há alguns casos que ficam no ar enquanto à obra não é mostrada publicamente, como no caso de um disco de Caetano Veloso, que havia hotsite *Obra em progresso*, o internauta podia acompanhar as composições, arranjos e ideias do artista.

Há ainda muitos sites com documentos de processos de criação como o completíssimo arquivo das cartas de Van Gogh, com um grande potencial de estudo. http://www.vggallery.com/letters/main.htm

Os cadernos de anotações, por sua vez, ganham outro status nos arquivos do You Tube. Na busca por Moleskines ou sketchbooks, há uma grande diversidade de artistas que mostram seus próprios documentos.

Esteve no ar também por algum tempo, um blog de um grupo de fotógrafos brasileiros, que assumiram a criação como rede de interações. Foi um projeto que reuniu artistas e pesquisadores para discutir o desenvolvimento de três ensaios fotográficos, cujo percurso de construção foi, por um tempo, um arquivo virtual ao qual todos que quisessem tinham acesso e poderiam entrar no debate.

Há ainda todo o potencial do You Tube com muitos arquivos que são *making of* s como o do processo de criação da escultura *Beam Drop* do artista norte americano Chris Burden no Instituto Inhotim em Minas Gerais/Brasil em 2008.

Há também o relato posterior do designer responsável pelo processo de criação da identidade visual da 29ª Bienal de Arte de São Paulo, que mostra os registros do percurso.

A internet abre também espaço para o arquivamento de obras que acontecem ao longo de um determinado tempo. Para citar alguns exemplos, têm as obras da artista japonesa Sachiko Kodama, em colaboração de Yasushi Miyajima e a do belga Francis Alÿs que mora e trabalha no México.

S. Kodama, cujo trabalho se encontra no campo de interação ciência e arte, em *Morpho Towers*, lida com eletroimãs e ferro fluído. O desenvolvimento de suas "esculturas" está relacionado a parâmetros da música, gerando obras que fazem das formas que se transformam sua matéria-prima.

http://www.kodama.hc.uec.ac.jp/spiral/

Já a obra *Cuando la fe mueve montañas* de Francis Alÿs é a proposta de um trabalho de colaborativo para deslocar uma duna de areia, que contou com a participação de aproximadamente 500 pessoas da cidade de Lima.

http://vimeo.com/14129166

Trago mais um site, *Botaniq*, que se define como um arquivo de experiências com artemídia. A internet, espaço da mobilidade e interação, propõe uma comunidade que procura compilar e construir um arquivo de diários pessoais, a partir da experiência, normalmente desconhecida, do interator com os trabalhos de artemídia. Segundo os propositores de *Botaniq*, "a experiência artística se torna a própria obra de arte. É um arquivo de experiências de testemunhas desconhecidas de um momento único, sob a forma de diários pessoais graças a uma realidade política, cultural e estética. Uma maneira de preservar a arte é por meio de nossas experiências e interações: ser capaz de olhar para uma obra de arte para além de sua materialidade, como um artefato que narra histórias de um momento cultural, uma jornada única, particular e irrepetível".

Enquanto, o site *Botaniq* propõe arquivos de diários pessoais como um espaço de preservação da interação da artemídia, muitos museólogos e conservadores que lidam com a arte contemporânea, diante da ausência de parâmetros para seus modos de ação, apontam para a relevância dos depoimentos dos artistas e da preservação de seus arquivos pessoais dos artistas, com seus documentos do processo de criação.

http://botaniq.org/

Diante deste mapeamento, ainda embrionário, fomos compreendendo um pouco melhor os arquivos na arte contemporânea. Ficou claro que com seu grande potencial de armazenamento, amplia o espaço de ação dos registros de processo, no apagamento de fronteiras entre público e privado. Por outro lado, expande e dá mobilidade ao espaço expositivo e curatorial. Ao mesmo tempo, trata-se de um campo de experimentação artística, cujo potencial está em plena exploração.

Referências

Buxhloh, Benjamin H.D. "Gerhard Richter's Atlas: the anomic archive". In Merewether, Charles (ed.) *Archive*. London/Cambridge: Whitechapel and The MIT Press, 2006.

Friedel, Helmut (ed.) *Gerhard Richter Atlas*. New York: D.A.P/Distributed Art Publishers, 2007.

Lobo, Carolina C. *Comunicação e memória nas redes da criação de Juraci Dórea*. Dissertação de mestrado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2011.

Cecilia Almeida Salles é professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC/SP. Coordenadora do Grupo de Pesquisa em Processos de Criação. Foi curadora do evento *Redes da Criação* 2008 (Itaú Cultural). Autora dos livros *Gesto inacabado* (1998), *Crítica Genética* (2008), *Redes da Criação* (2006) e *Arquivos de Criação: arte e curadoria* (2010). Dirige a editora e o espaço cultural *Intermeios: casa de artes e livros* em São Paulo/Brasil.

[1] Ver Salles, C. *Redes da criação:construção da obra de arte. Vinhedo:Editora Horizonte, 2006.*

[2] Depoimento no curso “Criação de Imagem e Som em Meios Eletrônicos" do Senac-SP**,** junho de 2005