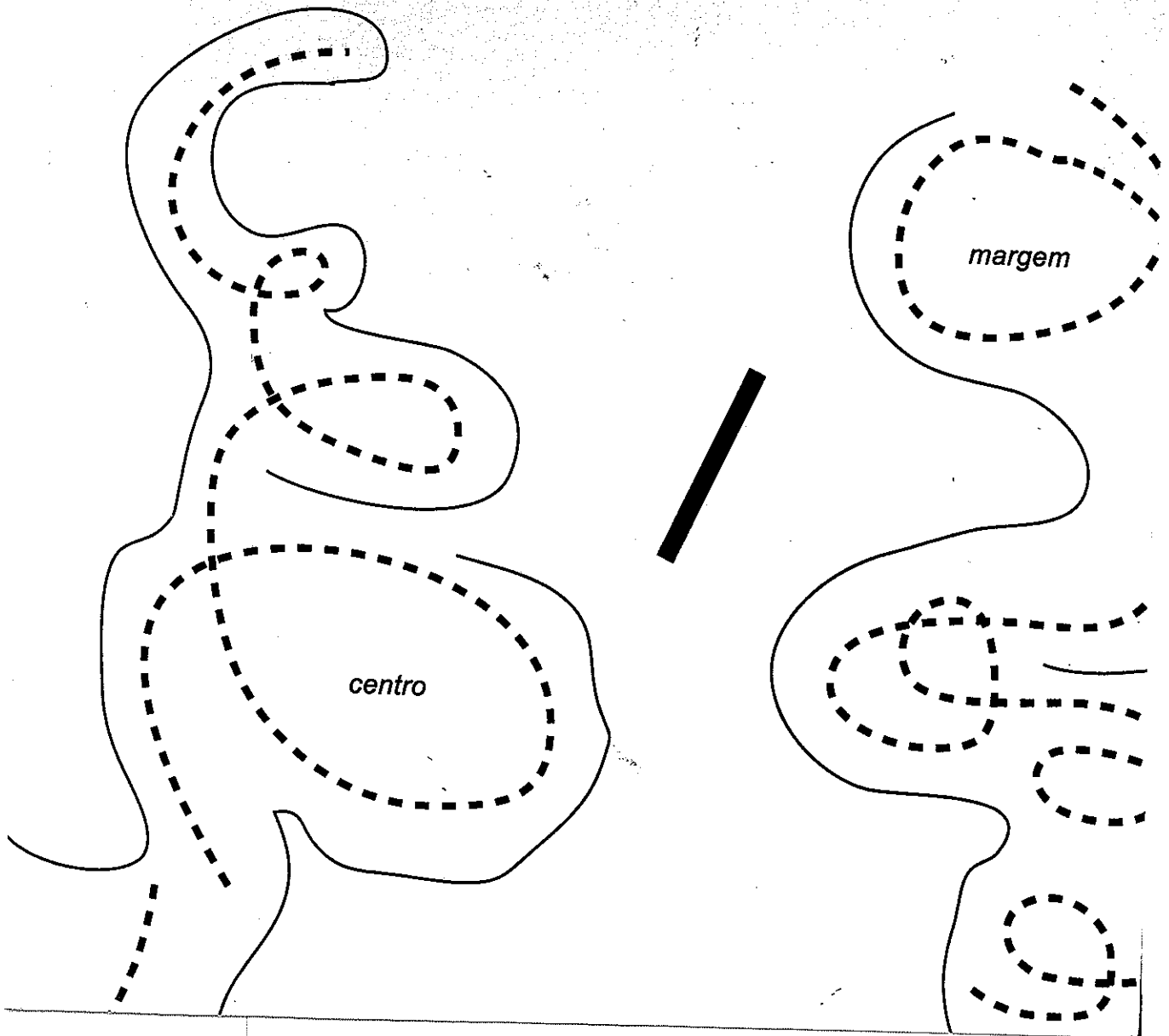


# HISTÓRIA DA ARTE

## ensaios contemporâneos

Armando Campos | Mariana Berbara | Roberto Condeiro | Vera Beatriz Siqueira  
organização



Copyright © 2011, dos autores  
Todos os direitos desta edição reservados à Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. É proibida a duplicação ou reprodução deste volume, ou de parte do mesmo, em quaisquer meios, sem autorização expressa da editora.



EdUERJ  
Editora da UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
Rua São Francisco Xavier, 524 – Maracanã  
CEP 20550-013 – Rio de Janeiro – RJ  
Tel./Fax: (55) (21) 2334-0720 / 2334-0721  
www.eduerj.uerj.br  
eduerj@uerj.br

<i>Editor Executivo</i>	Italo Moriconi
<i>Coordenadora Administrativa</i>	Rosane Lima
<i>Coordenador de Publicações</i>	Renato Casimiro
<i>Coordenadora de Produção</i>	Rosania Rolins
<i>Coordenador de Revisão</i>	Fábio Flora
<i>Revisão</i>	Andréa Ribeiro e Jun Shimada
<i>Diagramação</i>	Carlota Rios e Emilio Biscardi
<i>Capa, Projeto</i>	Carlota Rios

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/NPROTEC

---

H673 História da arte: ensaios contemporâneos / Organização,  
Marcelo Campos, Maria Berbara, Roberto Conduru, Vera  
Beatriz Siqueira. – Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.  
452 p.

ISBN 978-85-7511-188-8

1. Arte – Discursos, ensaios, conferências. I. Campos,  
Marcelo.

---

CDU 7

# Sumário

<b>Introdução</b>	<b>9</b>
<i>Marcelo Campos, Maria Berbara, Roberto Conduru e Vera Beatriz Siqueira</i>	
<b>Arte e cultura material</b>	<b>15</b>
Cultura material: vento/mito	17
<i>Cezar Bartholomeu</i>	
Obras-arquivos: o efêmero, a memória, a transversalidade	29
<i>Luiz Cláudio da Costa</i>	
A constatação de Duchamp: o estatuto do objeto no limiar da imaterialidade	36
<i>Rafael Cardoso</i>	
<b>Arte, pensamento e forma</b>	<b>51</b>
Fragmentos para histórias de formas	53
<i>Guilherme Bueno</i>	
Cubos, linhas, caminhos	62
<i>Roberto Conduru</i>	
A intricação de espaços na arte	72
<i>Stefania Caliandro</i>	
<b>Arte e religião</b>	<b>89</b>
Sobre as irmandades de clérigos em Portugal e na América portuguesa: o trânsito de modelos artísticos entre as duas margens do Atlântico	91
<i>André L. Tavares Pereira</i>	

Sacrifício, mártir e imagem	97
<i>Jens Baumgarten</i>	
Entre arte e ritual	112
<i>Jérôme Souty</i>	
Arte e sacrifício: Laocoonte, Michelangelo, Marcus Curtius e a representação do sacrifício humano entre os astecas	125
<i>Maria Berbara</i>	
A gravura e a religiosidade popular: <i>A chegada da prostituta no céu</i> , de J. Borges	138
<i>Maria Eurydice de Barros Ribeiro</i>	
<b>Arte e política</b>	143
Uma leitura de gênero possível: o motivo da figura feminina nua	145
<i>Ana Magalhães</i>	
Paisagem e poder: algumas reflexões sobre o mito da autonomia da arte no Ocidente e no Oriente	152
<i>Claudia Valladão de Mattos</i>	
A aragem da utopia	161
<i>Fernando José Pereira</i>	
Arte e política	174
<i>Paulo Knauss</i>	
Liberdade, representação e poder	183
<i>Sheila Cabo Geraldo</i>	
<b>Arte e sistema de arte</b>	201
Poéticas conceituais e espaços expositivos: algumas experiências	203
<i>Dária Jaremtchuk</i>	
Localização e deslocamento da obra de arte no contexto de exposição	214
<i>Elisa de Souza Martínez</i>	
Academia e tradição artística	244
<i>Sonia Gomes Pereira</i>	
Álbum de família: coleções e museus de arte	254
<i>Vera Beatriz Siqueira</i>	
Persistência do passado em eterno devir	273
<i>Viviane Matesco</i>	

<b>Arte e vitalidade</b>	279
Corpos invisíveis, corpos que importam	281
<i>Alexandre Santos</i>	
Tornar-se alferes: declarações do “eu” e autoficções	296
<i>Marcelo Campos</i>	
A biografia, o gênio e a morte do autor	306
<i>Maria de Fátima Morethy Couto</i>	

<b>Verbetes</b>	321
Apropriação	323
<i>Fernanda Pequeno</i>	
Arquitetura	326
<i>Antônio Barros</i>	
Arte e América Latina	328
<i>Elena O'Neill</i>	
Arte e arquivo	331
<i>Adelaine Evaristo da Silva</i>	
Arte e China contemporânea	333
<i>Felipe Abdala</i>	
Arte e corpo	335
<i>Renata Reinholfer França</i>	
Arte e Egito	338
<i>Evelyne Azevedo</i>	
Arte e budismo	340
<i>Bony Braga</i>	
Arte e historiografia	342
<i>Igor Valente</i>	
Arte e indumentária	344
<i>Larissa Carvalho</i>	
Arte e islão	346
<i>Evelyne Azevedo</i>	
Arte e mercado	348
<i>Camilla Rocha Campos</i>	
Arte e Mesoamérica	350
<i>Antônio Barros</i>	
Arte e psicologia	352
<i>Renata Reinholfer França</i>	
Arte e política na China	355
<i>Bony Braga</i>	
Arte e taoísmo	357
<i>Bony Braga</i>	
Arte e transexualismo	359
<i>Raphael Fonseca</i>	
Assemblage	361
<i>Rafael Souza</i>	
Caricatura	363
<i>Fernanda Marinho</i>	
Colagem	365
<i>Mariana Gomes Paulse</i>	
Desenho	369
<i>Inês de Araújo</i>	
Escultura	372
<i>Leidiane Carvalho</i>	
Fim e hipertrofia da arte	374
<i>Camilla Rocha Campos</i>	
Forma, informe, informal	376
<i>Carla Hermann</i>	
Fotografia	379
<i>Elena O'Neill</i>	
Imitação	382
<i>Gilton Monteiro</i>	
Intervenções artísticas afro-brasileiras	384
<i>Mônica Linhares</i>	
Monumentos: África e Brasil	386
<i>Mônica Linhares</i>	
Paisagem	388
<i>Carla Hermann</i>	
Perspectiva	390
<i>Leidiane Carvalho</i>	

Pintura	392	Sistema de arte na África	396
<i>Gilton Monteiro</i>		<i>Tadeu Lopes</i>	
Retrato	394	Tradição clássica	399
<i>Raphael Fonseca</i>		<i>Fernanda Marinho</i>	
Bibliografia geral			401
Índice remissivo			421
Sobre os autores			445

# Obras-arquivos: o efêmero, a memória, a transversalidade

■ Luiz Cláudio da Costa  
UERJ

Andy Warhol manteve durante anos uma prática bastante elucidativa da questão que apresento. O artista mantinha uma caixa de papelão perto de seu local de trabalho onde jogava tudo que podia dispensar, incluindo contas, anotações e fotografias. Preenchida a caixa, Warhol a lacrava com fita adesiva. Ele chegou a colecionar seiscentas caixas, a partir da mudança da Factory, em 1974, de seu antigo endereço na Union Square West para a Broadway Avenue. As *Time capsules* foram expostas em 2005 numa exibição organizada pelo Andy Warhol Museum. Edward Ruscha publicou, entre 1963 e 1978, 17 livros, entre os quais *Twenty six gasoline stations*, em que conjugou fotografias e narrativas textuais, documentando e ficcionalizando os múltiplos aspectos da cidade de Los Angeles. Entre 1968 e 1972, Marcel Broodthaers desenvolvia e fechava sua ficção de um imenso projeto-arquivo *Museum of Modern Art, Eagles Department*, com 12 seções e uma diversidade de materiais e práticas artísticas, incluídas a pintura e a literatura. No mesmo ano em que Broodthaers terminava seu projeto, Christian Boltanski apresentava na Documenta 5, em Kassel, na Alemanha, o trabalho intitulado *Mythologies individuelles*, com o qual começava uma reconstituição autobiográfica e ficcional.

Analiticamente estudado, um conjunto de obras de arquivo produzidas por artistas no Brasil poderia evidenciar três modalidades que, não sendo práticas puras, atravessam umas às outras em sua tendência à heterogeneidade. Uma primeira modalidade registra e organiza imagens-documento de situações do mundo e da vida, fabulando a existência em movimento. Rubens Gerchman (*Valcanal*, 1978), Luiz Alphonsus (*Rio de Janeiro*, 1975), Maria do Carmo Secco (*Projeto, processo, progresso*, 1976), Clovis Dariano (*Eu, o mercado e os outros*, 1972), entre outros, utilizaram o super-8, o 16 mm e o 35 mm para fazer esses “filmes documentais de artistas”, nos quais o real

e a fabulação se entrelaçam ao ponto da indiscernibilidade (Cocchiarale e Parente, 2007). Vários artistas, a partir dos anos 1980, trabalharam com o vídeo com a intenção de fabular a vida documentada, como os parceiros de produção Kiko Goifman e Jurandir Muller (*A cidade e suas histórias*, 1998) e Maurício Dias e Walter Riedweg (*Velocidade máxima*, 2003).

Uma segunda modalidade é a prática de apropriação e de reprocessamento de documentos da memória pública por meio de imagens preexistentes em arquivos individuais ou institucionais não produzidas originalmente para o contexto da arte, como fazem Eder Santos e Rosângela Rennó colecionando e deslocando imagens de seus contextos originais e problematizando seus novos ambientes e suportes. Talvez tenha sido o filme *Semi-ótica* (Antônio Manuel, 1975) o que mostrou esse caminho do arquivo, conjugando imagens-registros de pessoas comuns – entre as quais algumas assassinadas – com fichas catalográficas identificando apenas seu nome, idade e cor.

Uma terceira modalidade do efeito-arquivo presente na produção contemporânea aparece com os registros feitos em contextos de trabalhos impermanentes de arte: Hélio Oiticica, Arthur Barrio, Anna Bella Geiger, Paulo Bruscky, Tunga e Ricardo Basbaum, entre outros.

A arte contemporânea se interessa pelos objetos e acontecimentos do mundo e, como argumenta Arthur Danto (2005), desde Duchamp e especialmente após a *pop art*, insiste nessa produção um desejo de transfigurar o lugar-comum, transformando artefatos do cotidiano em obras de arte. Há algo singular, porém, nessa vontade no que diz respeito ao tratamento dos objetos, materiais e imagens como documentos, arquivos-texto do mundo partilhados com um espectador-leitor distraído. Com a obra processual e impermanente, que exige o registro de sua produção perecível, surge a necessidade desse tipo de tratamento de qualquer coisa do mundo como matéria-documento para arte. Cristina Freire (2006) ressalta que o arquivo, uma metáfora persistente na arte contemporânea, não é somente um espaço de armazenagem de documentos e obras, mas o mecanismo que revela por fragmentos um sistema de funcionamento. Mais que uma figura de linguagem, o arquivo é antes um dispositivo, uma tecnologia que pressupõe práticas e discursos e que tem recebido o investimento crítico de um grande número de artistas na contemporaneidade. Rosângela Rennó, com seus projetos *Arquivo Universal* e *Biblioteca*, ambos em expansão desde 1992, é um exemplo inequívoco. Entre outros exemplos menos evidentes, poderíamos citar os projetos vinculados ao programa NBP, especialmente o *Sistema Cinema*, de Ricardo Basbaum.



Para aludir a outro exemplo pouco explícito, sem dar o devido tratamento da análise, lembro a série de Leila Danziger iniciada em 2004, *Diários públicos*. A artista plástica carioca coleciona jornais e emprega um método extrativo para apagar as palavras do noticiário, conservando algumas de suas imagens originais. Com carimbos, Danziger grava frases e por vezes versos de Paul Celan, Drummond, Cecília Meireles, Orides Fontela. O tempo instantâneo e efêmero das notícias começa a flutuar suspenso nos *Diários* de Danziger, atingido pelo gesto súbito que extrai as palavras não desejadas. A velocidade com que os momentos são substituídos no noticiário é aniquilada pela remoção que apaga o impresso. Ao mesmo tempo que abre as possibilidades expressivas do arquivo-jornal e estabelece diálogos com o campo de uma escritura exterior e distante das artes plásticas – a literatura –, o trabalho de Danziger explicita a vocação própria dos dispositivos cotidianos das comunicações: o esquecimento.

Esse interesse em criar espaçamentos, divisões, partilhas no interior de dispositivos e sistemas de conhecimento – sejam da arte, das comunicações ou do saber em geral – não é recente. Nos anos 1960, os artistas do Fluxus conceberam a arte como um imenso armazém, colecionando objetos cotidianos de toda sorte. No Brasil, ao final dos anos 1950, os artistas neoconcretos problematizavam o quadro e a pintura. Quase dez anos mais tarde, o evento *Apocalipópótese* reuniria vários artistas no Aterro do Flamengo sinalizando a crise do mecanismo da exposição em espaços de galeria. O colapso da obra como presença plena, a inclusão do contexto como elemento da obra, a ampliação das bases da percepção para abranger o corpo, a dúvida sobre a essência da arte, a suspeita sobre a ontologia física dos suportes, tudo isso conduziria os artistas ao questionamento do objeto de arte. Em consequência, surgiriam não só as ações e as intervenções, mas também os restos deixados como documentos que virtualmente seriam guardados: papéis, fotocópias, registros mecânicos em imagens, fragmentos materiais, objetos. O que teria sido feito do volume residual do papel cortado e abandonado sobre o chão após a ação de Lygia Clark, *Caminhando* (1963)? Dar vida aos resíduos faria parte da nova poética do arquivo. O cinema, a fotografia e o vídeo auxiliariam – enquanto suporte técnico e material e do lugar de um observador-testemunho – na documentação daquelas ações transitórias. Potencializando o lugar do outro da criação, a sobra sinalizava uma sobrevida. Os resultados em imagem das ações realizadas começariam em breve a aparecer de dois modos diferentes: como simples registro para

a memória do trabalho efêmero e como trabalho de autonomia relativa, na medida em que, editadas em vídeo ou em livro, as imagens remetiam a uma ação artística passada, ao mesmo tempo que alçavam uma independência poética. Os filmes *Eat me, a gula ou a luxúria* (Lygia Pape, 1976), *Elements* (Iole de Freitas, 1972), *Costura de mão* (Marcelo Nitsche, 1975), *Abertura I* (Artur Barrio, 1976), entre outros, mostram o interesse de registrar experiências diretas com o corpo, assegurando a clara ambiguidade entre o documento e a obra. Anna Bella Geiger (*Passagens*, 1975) e Letícia Parente (*Marca registrada*, 1975) fizeram experiências semelhantes com a chegada do vídeo *portapack* ao Brasil em meados dos anos 1970. Atualmente, parece ainda interessar a vários artistas envolvidos com as tecnologias comunicacionais e com as técnicas de reprodução a conjugação problemática dos suportes materiais com a imaterialidade da imagem ou da palavra, agregando-os em espaços expositivos. Algumas instalações de Brígida Baltar (“De repente é verde o sertão”, *Sertão Contemporâneo*, Caixa Cultural, 2008), de Ricardo Basbaum (Galeria Cândido Portinari, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2003) e de Livia Flores (*Agora/Capacete*, 2000) mostram essa construção de pequenos arquivos onde imagens-registro podem se unir a palavras, desenhos e objetos.

Arquivos existem desde a Grécia antiga, mas os arquivos nacionais surgiram com a Revolução Francesa, mais precisamente em 1790, na França. Três anos depois, o Louvre abriria sua coleção ao público e, em 1819, seria a vez do Museu do Prado, em Madri.<sup>16</sup> Se a enciclopédia desejava conservar todo o saber de uma nação, o museu, no campo das belas artes, pretendia preservar a totalidade do acervo artístico e produzir sua história da arte (Crimp, 2000). As práticas artísticas autônomas no século XIX se constroem no arquivo – biblioteca ou museu – sob o signo da autorreferência, uma relação nova da pintura ou da literatura consigo mesma que manifesta a existência dos museus e das bibliotecas ao mesmo tempo que exprime o parentesco entre quadros, por um lado, e romances, por outro. É o próprio Foucault quem afirma:

Flaubert é para a biblioteca o que Manet é para o museu. Eles escrevem, eles pintam, em uma relação fundamental com o que foi pintado, com o que foi escrito – ou melhor, com aquilo que da pintura e da escrita permanece perpetuamente aberto. Sua arte se erige onde se forma o arquivo (2006, p. 81).

<sup>16</sup> Para um breve entendimento da história dos museus, ver “Apontamentos sobre a história dos museus”, de Letícia Julião, disponível em [http://www.museus.gov.br/downloads/cadernodiretrizes\\_segundaparte.pdf](http://www.museus.gov.br/downloads/cadernodiretrizes_segundaparte.pdf). Ver também Suano (1991).

Enquanto a literatura e a pintura remetiam a esse saber infinito de um mesmo campo, a fotografia teve papel fundamental para as poéticas críticas recentes na produção de um efeito-arquivo que permitiu deslocar sentidos e afetos estratificados em gêneros na direção de uma comunicação transversal entre suportes e linguagens. Mas, se o arquivo visual da fotografia foi absorvido pela arte, ele teve antes motivos de suscitar o interesse da instituição policial. A análise que Tom Gunning faz do processo de constituição da “sistematização de identificação fotográfica de criminosos do século XIX” pode contribuir para a compreensão dessa formação cultural que, com efeito, a fotografia ajudou a fundar: o arquivo. O sistema policial juntaria a antropometria, a precisão ótica da câmera, um vocabulário fisionômico refinado e a estatística. O estudo de Gunning mostra, porém, que faltava ainda ao sistema de identificação fotográfica a inclusão em um arquivo de informações. Citando literalmente as palavras de Alan Sekula, Gunning afirma que “o artefato central desse sistema não é a câmera, mas o arquivo” (2001, p. 58).

Seria preciso expor – para abrir e partilhar – os sistemas de identificações e de remissões autorreferentes, de modo a buscar um fora sempre mais distante. Essa é a vocação da arte contemporânea, o que ela faz a partir do fundamento mesmo do saber constituído na modernidade, o documento – a condição de possibilidade para o discurso moderno da história. É relevante para essa reflexão, entretanto, lembrar que, a partir da Escola dos Annales, o discurso histórico sofreu uma inflexão radical na medida em que a ilusão positivista do documento como prova se rompeu. Segundo Jacques Le Goff (1984), a história havia descoberto o que transformava o documento em monumento: sua identificação pelo poder. Como esclarece Le Goff, “no limite não existe um documento-verdade. Todo documento é mentira” (1984, pp. 103-4, v. 1). Isso significa que toda apropriação é uma leitura e provém de interesses que acarretam definições éticas. É nesse sentido que a partilha paradoxal entre verdade e mentira, atualidade e virtualidade, própria ao documento, tem interessado à arte contemporânea, essa potência fabuladora do documento.

Marcel Duchamp parece ter condenado a obra de arte a uma efemeridade com seus *ready-mades* e, desde as vanguardas, a arte não acredita mais senão em efeitos sensíveis de duração limitada. Discutindo essa impermanência, Harold Rosenberg problematizou as questões radicais de Duchamp através da prática insistente da circulação de obras em reproduções. O autor

argumenta que “o principal atributo de uma obra de arte em nosso século não é a imobilidade, mas a circulação” (2004, pp. 89-97). Segundo ele, o trabalho de arte na contemporaneidade assume “seu outro ser espectral”, aparecendo em livros de arte, em catálogos de exposições, na televisão e no cinema. De modo ácido, Rosenberg conclui seu artigo afirmando que a obra de arte sobrevive no mundo das reproduções, mas separada de seu corpo físico. Para o historiador, o objeto de arte tende cada vez mais a diluir-se em suas reproduções e nas ideias preconcebidas sobre seu significado. Aquilo que Rosenberg parecia não perceber naquele artigo incluído em *O objeto ansioso* é que a obra de arte na contemporaneidade inverteu seu destino em direção à vida, promovendo uma imensa capacidade de sobrevivência a partir de uma tecnologia voltada para a partilha, para a divisão e a abertura. Investindo em uma diversidade infinita de materiais e suportes, a obra tem como objetivo múltiplas destinações e testemunhos. A apropriação, a reprodução, a coleção, a tradução e a transferência multiplicam suas atualizações possíveis e permitem uma circulação que não dilui seu poder estimulante. Ao contrário, quando esses processos são simultâneos à obra – e não posteriores –, essas práticas e tecnologias artísticas potencializam os sentidos dela e as ações poéticas na recepção. A obra-arquivo ou o efeito-arquivo de certas obras é uma modalidade discursiva de natureza gráfica – o livro –, cinemática – o vídeo – ou cenográfica – espaço de galerias – por meio da qual a arte pode envolver-se criticamente com a cultura massiva, a sociologia e a antropologia, entre outros campos do saber. Colecionando não só o comum, mas também o dispensável, o documento, bem como suas fantasmagorias e discursos, a poética do arquivo articula os resíduos e os transfigura não para dar um sustento à memória da cultura, mas para expor a brecha que permite ao visível escapar às amarras das visibilidades e dizibilidades<sup>17</sup> que o controlam.

<sup>17</sup> Ao escrever sobre a noção de saber em Foucault, Gilles Deleuze (1991) utiliza as formulações da linguística de Hjelmslev, conteúdo e expressão, cada qual com sua forma e sua substância. O significado e o significante são noções da linguística estrutural rejeitadas nas formulações de Deleuze. Assim o filósofo traduz a noção de saber para Foucault: formações históricas constituídas de conteúdos – as visibilidades (a prisão é a forma do conteúdo, e o prisioneiro, a substância do conteúdo) – e de expressões – as dizibilidades (o direito penal é a forma da expressão, e a delinquência, a substância da expressão). Assim, Deleuze esclarece que, enquanto o direito penal como forma de expressão define um campo de dizibilidades (os enunciados de delinquência), a prisão como forma do conteúdo define um local de visibilidade (a arquitetura panóptica, local de onde é possível ver tudo sem ser visto).

## Referências

- COCCHIARALE, Fernando e PARENTE, André. *Filmes de artista: Brasil 1965-1980*. Rio de Janeiro: Contra Capa/ Metropolis Produções Culturais, 2007 (catálogo).
- CRIMP, Douglas. *On the museum's ruins*. Cambridge: The MIT Press, 2000.
- DANTO, Arthur. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. (Coleção Ditos e Escritos, v. 3).
- FREIRE, Cristina. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- GUNNING, Tom. "O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema". In CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- JULIÃO, Letícia. "Apontamentos sobre a história dos museus" (disponível em [http://www.museus.gov.br/downloads/cadernodiretrizes\\_segundaparte.pdf](http://www.museus.gov.br/downloads/cadernodiretrizes_segundaparte.pdf), s. d.).
- LE GOFF, Jacques. "Documento/monumento". *Enciclopédia Einaudi: memória – história*. Lisboa: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 1984, v. 1-2.
- ROSENBERG, Harold. *O objeto ansioso*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- SUANO, Marlene. *O que é museu*. São Paulo: Brasiliense, 1991. (Coleção Primeiros Passos).