

A NOÇÃO DE ARQUIVO NA OBRA DE ARTE MODERNA

The idea of archive in the modern work of art

Daniel Frickmann⁴

Carlos Eduardo Felix da Costa⁵

Resumo: Baseado em textos que apresentam os métodos e princípios conceituais de um artista moderno, o artigo procura compreender as condições para registrar uma obra de arte e a criação de uma obra como um registro de si. Sendo o artista moderno um criador de obras com potencial estético situado na sociedade industrial entre os séculos XIX e XX, o objetivo desta reflexão é conceber uma ideia de arquivo dentro das perspectivas e decisões processuais da arte moderna. A razão para isso é entender como a arte é usada como produção de arquivo e arquivada.

Palavras-chave: arte, desenho, modernidade, arquivo, impressão

Abstract: *Based on texts that present the methods and conceptual principles of a modern artist, the article seeks to understand the conditions for registering a work of art and the creation of art as a record of ourselves. Being the modern artist a creator of works with aesthetic potential located in industrial society between the 19th and 20th centuries, the purpose of this reflection is to conceive an idea of archive within the perspectives and procedural decisions of modern art. The reason for this is to understand how art is used as archival production and is archived.*

Keywords: *art, drawing, modernity, archive, impression*

⁴ Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4654247770627973> E-mail: danielfrickmann@gmail.com

⁵ Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4148-4430> E-mail: eduardo.felix.costa@gmail.com

O papel de arquivo do artista moderno

Vivemos em um regime onde a representação do sujeito se reduz à concretude que ele deixa no mundo. Objetivamente, produções materiais e declarações documentadas tornam-se as grandes premissas para a definição de um indivíduo perante a sociedade, em especial depois que ele pereceu. No campo da arte contemporânea, tal fenômeno se faz ainda mais presente, uma vez que as potencialidades arquivísticas do criador podem possuir um viés mercadológico – a produção material é o principal índice de sua passagem. A vida de um artista se confunde frequentemente com a da obra, e suas intimidades podem estar sujeitas a ser item de aquisição para os colecionadores mais fascinados.

Há muito o que se discutir a respeito da lógica do mercado e do meio da arte, ou a fronteira e diferenciação entre esses dois campos. Mas o objetivo desta reflexão está em investigar um elemento particular desta questão, que é a noção de arquivo. Mais especificamente a definição arquivística de uma obra de arte na modernidade, e a maneira como o ato de criar pode ser um pressuposto de arquivo na cronologia criativa da vida de um artista. O próprio conceito de modernidade também será apresentado adiante, para situarmos a perspectiva do artigo a partir do uso de tal nomenclatura.

Ao introduzir o assunto, é preciso primeiramente reconhecer a existência de um mercado ou circuito comercial da arte. Compreender a prática profissional artística como proveniente de um tipo de comércio próprio é, possivelmente, o primeiro passo para se avançar com tal discussão, e isso porque a configuração arquivística de uma obra depende de fatores que vão além das próprias intenções iniciais do artista. Há uma discussão típica da arte contemporânea que contempla uma possibilidade de arte não mercantil, e que busca valorizar a relevância da prática de um autor a partir de uma suposta influência que não associada ao mercado das obras de arte.

Para o artigo aqui apresentado, defende-se o entendimento de artista como indivíduo inserido dentro do sistema capitalista, e que faz da sua

criação uma materialização de artefatos vendáveis e assim consciente do potencial mercadológico de suas próprias invenções. O artista “profissional” que existe em nosso mundo é não menos distante de qualquer outro cidadão, destinado a atribuir valor simbólico (e viés de lucro) ao resultado do que produz. Como declara a autora Janet Wolff em “Produção Social da Arte”, de 1982, “[...] não há utilidade em se considerar o trabalho artístico como essencialmente diferente de outros tipos de trabalho, e que, portanto, a questão de atividade prática [...] de qualquer agente se apresenta da mesma maneira em todas as áreas da vida social e pessoal” (WOLFF, 1982, p. 14). A criação no circuito e mercado de arte é sobretudo tratada como um artigo de luxo, capaz de ser valorizado com o passar dos anos, dependendo do reconhecimento *a posteriori* de seu criador. Quem compra ou adquire uma obra legitimada por essa lógica está corroborando com um investimento da mentalidade especulativa do capitalismo, ainda que inicialmente não tenha sido essa a razão da produção da peça feita pelo artista consignado. A arte, sendo um produto social, é influenciada pelas particularidades do capitalismo tal qual qualquer outra atividade. Importante destacar também que a noção de “arte” que aqui citamos é a da profissão moderna situada na sociedade industrial contemporânea, a do meio e do mercado da arte como aponta Janet Wolff.

As particularidades do arquivo no sistema da arte são provenientes da própria estrutura de mercado e dos valores defendidos pelos membros artistas. A noção especulativa de obra que conquista um preço maior e mais impactante com o tempo, justifica uma parte da mentalidade do artista individual que preserva a memória física de seus pertences. Tudo na vida do artista pode ser arte. Portanto, tudo pode ter algum valor de troca simbólico. O esforço do artista em realizar a permanência de sua produção pós vida se encontra logo na decisão de reservar as minúcias do processo de criação, como desenhos, gravações, textos e fotografias de estudo, estipulando assim um arquivo próprio. Esses itens serão mais

tarde, como de praxe, absorvidos e desejados pelo mercado, que dará continuidade aos arquivos sob nova configuração.

Uma evidência de potencial arquivístico da produção artística pode ser encontrada nos textos do poeta francês Charles Baudelaire, na década de 60 do século XIX. Como é sabido, Baudelaire é compreendido como um dos autores essenciais para a crítica de arte e a definição da consolidada arte Moderna (usa-se aqui o “M” em maiúscula para apontar uma tipificação, um “estilo” artístico típico de um tempo histórico). O tempo de Baudelaire é o início de uma vida especialmente urbana, proveniente de uma sociedade estratificada por um regime econômico industrial, em que o mecenato e consumo das resultantes criativas – obras literárias, música e artes visuais –, agora são provenientes não mais das castas aristocratas ou religiosas, mas burguesas. O capitalismo deste período é categoricamente patriarcal e eurocêntrico, como bem visto na própria narrativa da arte moderna. Os relatos dos intelectuais desse período nos apresentam origens ontológicas da produção social da arte e de sua dimensão de arquivo, como veremos a seguir.

No ensaio “O Pintor da Vida Moderna”, originalmente publicado para o jornal francês *Le Figaro*, em 1863, Charles Baudelaire descreve um significado para a prática profissional artística de seu tempo através do exemplo elogioso que faz do artista Constantin Guys (1802-1892), citado no texto como “C.G”. Em uma tradução do original presente na coletânea “Poesia e prosa” de 2006, vemos o modo como a produção da arte moderna é reconhecida já naquele tempo como registro arquivístico de uma memória capturada, tendo o desenho como uma impressão veloz da observação *in loco*. Em seus escritos o poeta determina a condição da obra de arte e das premissas do desenho enquanto fruto de uma investigação pouco ortodoxa de seu conterrâneo, que apesar de mais idoso, não se limitava aos trejeitos da arte institucional de seu período. Baudelaire indica que alguém com os dotes e intenções de C.G. seria um artista por inteiro, caracterizado como um “cidadão do mundo”. A descrição dada pelo autor

para o homem citado nos oferece uma pista para entendermos as origens ontológicas do campo da arte do último século, em que a presunção arquivística se encontrou tão em voga. É possível compreendermos melhor o tipo de desenho produzido por C.G. através desta imagem de sua obra, que compõe um ambiente citadino junto à ícones tradicionais de composição pictórica, como árvores ou silhuetas humanas. Presente no acervo do Museu Metropolitano de Arte em Nova Iorque (MET), trata-se de um desenho representando um cortejo ao monarca francês Napoleão III, na cidade de Bolonha do Mar, em data indefinida do século XIX:



Figura 1. “Visita de Napoleão III à Bolonha do Mar”, de Constantin Guys, data indefinida do século XIX. Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/337280>.

No texto mencionado, vemos que Baudelaire pensa do seguinte modo: assim como a criança, o verdadeiro artista deste novo tempo (inclui-se C.G.) usufrui de sua curiosidade porque para ele tudo é “novo”, colocando-se em um estado de sensibilidade por observação intensa e minuciosa. A chamada “inspiração”, segundo o poeta, urge de alguém como C.G. graças

ao estado de equilíbrio entre o fascínio inquietante e a disciplina da razão, que o priva de ser completamente infantil. Mas há sim, segundo o autor, uma espécie de infância redescoberta que se concretiza através de seu gênio criativo. Há um resquício de ingenuidade de onde a criação ganha espaço, e que para Baudelaire, torna este homem o chamado “cidadão do mundo”. A visão universalista e totalizante da arte burguesa do fim do século XIX se mostra evidente nas declarações do ensaio, que nos aponta para o sentimento documentarista do artista dessa vida urbanizada e moderna. Um artista desse tipo promoveria a intenção declarada de fazer de sua obra um registro imagético da vida, a fim de participar, futuramente, dos arquivos da história de sua sociedade. Isso é posto de modo evidente na representação do cortejo em Bolonha do Mar, que é por si só a captura de um evento oficialmente histórico, registrado com comentários do autor e ares jornalísticos.

A natureza artística de C.G. é a de um sujeito dinâmico, alguém que se infiltra e participa das multidões, e que com suas andanças extrai o que for necessário para retornar à casa e transpor através do lápis uma “fantasmagoria” das impressões pessoais do mundo que observou. Baudelaire, entretanto, define que este homem “[...] tem um objetivo mais elevado do que a de um simples *flâneur* [...]” (BAUDELAIRE, 2006, p. 859). O termo *flâneur* é de grande importância no glossário do poeta, uma vez que ele o emprega para ilustrar o hábito recorrente de seus pares artísticos da vida urbana de Paris no século XIX: alguém que divaga e caminha livremente pela cidade, flanando como um homem despreocupado. Seu propósito fundamental seria o de capturar uma experiência visual e encapsular o instante da vida em movimento com o mesmo frescor de quem a viu de relance. Diferentemente do que ocorre, segundo o próprio autor, com os demais artistas de sua geração, C.G. não estaria ocupado em reproduzir as figurações folclóricas, cristãs ou mitológicas da arte consagrada nos museus e demais galerias da cidade. A tendência apontada por seu trabalho é a de uma obra que representa os trejeitos e particularidades da vida que considera “comum”. Uma visão que pode,

obviamente, ser tendenciosa e generalizada sobre o que *de facto* representa esse mundo em todo o seu esplendor. Na imagem apresentada anteriormente também temos uma boa ideia disso.

O ensaio é precioso porque descreve com exatidão o conceito de modernidade apontado por Charles Baudelaire e que se replica na arte institucional das décadas seguintes. Sobre o significado do termo “modernidade” o próprio poeta nos responde: “A modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte sendo a outra metade o eterno e o imutável” (BAUDELAIRE, 2006, p. 859). A postura do pintor e artista moderno parece assim propor uma estratégia de superação do passado, uma vez que o mesmo seria impossível de ser acessado por inteiro. Caberia a esse novo homem de seu tempo capinar a selva da história e abrir espaço para a exibição das crônicas dos novos modos de vida em sociedade, onde ele próprio é obviamente o protagonista ou personagem participante. O homem retratista da arte moderna é detentor da própria narrativa visual e também herdeiro cultural e histórico das representações feitas no seu continente de origem.

Curioso notarmos que, conforme as próprias pistas que Charles Baudelaire nos oferece em seu relato, o olhar apaixonado pelo presente não ocorreria sem o acesso aos arquivos do passado histórico da arte ocidental europeia. É o contato destes senhores com os arquivos da representação que eles repensam a produção, os signos e a finalidade da pintura de seu tempo. Em suma, a produção da arte moderna é uma continuidade cronológica dos arquivos institucionais da arte do ocidente, que relata a vida de seus próprios representantes e a de outros povos sobre a ótica universalista da razão eurocêntrica. Para ilustrar esse raciocínio, pensemos que um elemento desenhado como uma árvore se refere, historicamente, a todas as outras árvores já representadas na história dessa atividade, pois é pela imitação das convenções que novos estados de representação surgem. Tanto afirmando, quando rompendo com as anteriores.

Mais adiante, o mesmo Baudelaire especifica em seu ensaio as características descritivas do desenho de C.G., tratando de sua habilidade em desenhar a partir da memória e nem sempre recorrendo ao uso da observação *in loco*. Supostamente, em nome de sua busca pela captura do fugidio, C.G. dispensaria o tradicional modelo-vivo pois ele atrapalharia na sua execução da obra, como um aglomerado de detalhes que o impedisse de alcançar um olhar sintético e conclusivo das imagens que registra só com o pensamento:

C.G. começa por leves indicações a lápis, apenas indicando a posição que os objetos devem ocupar no espaço. Os planos principais são indicados em seguida por tons em aguada, massas de início coloridas vagamente, levemente, porém retomadas mais tarde e carregadas sucessivamente com cores mais intensas (BAUDELAIRE, 2006, p. 863).

Concluindo, o artista ideal descrito por Baudelaire possui um ímpeto arquivístico típico da mentalidade moderna de seu tempo. Agindo como um jornalista, C.G. foi capaz de retratar cenas vivenciadas em expedições e guerras ocorridas no estreito de Bósforo (Turquia) e na Criméia (atual Rússia). Seu propósito impulsivo de um quase antropólogo demonstra o interesse típico da arte moderna de produzir a sua obra em uma lógica de observação presencial, dada uma folga para as validações pessoais do artista de “expressar” o que há de si ao longo da composição. C.G. foi inclusive comissionado, como apontou o próprio Baudelaire, a publicar seus desenhos em um jornal inglês da época, chamado *Illustrated London News*. Esse fato evidencia ainda mais o perfil arquivista do criador que desenha com a consciência de que suas reproduções são registros documentais catalogáveis, com o potencial histórico de se incluir na cronologia do tempo histórico modernista. Essa é uma tendência cujas consequências observamos no mercado de arte até hoje. E o legado de tal tipo de criação já se faz notável nas primeiras décadas do século XX. Uma complementação sobre o perfil arquivístico no uso e produção da arte está na figura de nomes posteriores como o fotógrafo Eugène Atget, cuja obra

foi realizada na França entre 1888 e 1927, portanto algumas décadas após o relato de Baudelaire sobre Constantin Guys. Sendo um ator de formação, Atget tornou-se artista visual a partir dos 30 anos com seu extenso arquivo fotográfico, fruto da popularização da máquina e dos procedimentos de revelação da época. Atget era um profissional comissionado por artistas e arquitetos, e não presenciou a repercussão de sua obra, historicamente falando, ainda em vida. A condição de *flâneur* em sua rotina foi a continuidade da perspectiva modernista sobre a imersão do próprio autor em seu mundo particular, de onde foi protagonista de um registro narrativo que exibiu as cenas da vida comum de Paris, cidade em que se instalou em 1878. No livro “Eugène Atget” (1989) publicado pela coletânea Photo Poche, encontramos o conjunto onde está a seguinte imagem:



Figura 2. “Rua Mondétour, entre as ruas Grande Truanderie e Pirouette”, de Eugène Atget, 1908. Fonte: REYNAUD, Françoise. Eugène Atget – Photo Poche. Paris: Centre National de la Photographie, 1989.

Atget foi certamente um arquivista obsessivo e que muito contribuiu para a maneira de olhar a metrópole e os objetos que a compõe. Ele concebeu uma coleção de imagens da vida urbana parisiense, que foi capaz de sobreviver aos projetos de urbanização, mas que aos poucos desapareceria com o avanço da modernidade. Hoje, a existência de alguns bordéis, fachadas de edifícios e vendedores ambulantes só se faz conhecida porque Atget as fotografou. Ao mesmo tempo, o modo singular e despojado dos registros do artista influenciou uma noção de captura íntima e descentralizada da imagem, que exhibe reflexos, distorções e figuras pitorescas fora de foco, vagando e trabalhando pelo ambiente urbano representado. A metrópole é veloz e diáfana.

O trabalho do artista francês foi fundamental para a constituição da fotografia contemporânea, influenciando o olhar arquivístico das imagens que hoje carregamos em todo o tipo de aparelho móvel. Sendo antes um ator de formação e pintor, sua obra possuiu um evidente apelo comercial, fruto de uma prática profissional voltada ao público, que guiou seu olhar quando fotógrafo por comissão. Seu legado ofereceu uma notável fonte de referência às vanguardas do movimento Surrealista, através das descobertas da fotógrafa americana Berenice Abbott. Como é possível observar na imagem anterior, os instantâneos de Atget se comportam como um relato pessoal de cidadão de Paris. E assim como no caso de C.G., podemos supor que há uma dedicação ímpar do indivíduo por permanecer de pé perante uma cena projetada: no caso de C.G. para esquematizar e desenhar à mão os *croquis*, e no caso de Atget para montar, ajustar o foco e analisar o tempo de exposição da fotografia desejada. As máquinas desenvolvidas até aquele tempo demandavam um domínio digno de muito estudo.

Poupando-nos das demais divagações do poeta Baudelaire em relação às minúcias e qualidade dos personagens desenhados por C.G., constatamos que o ensaio foi uma das muitas reflexões definitivas do escritor em situar,

para o bem ou para o mal, a ótica romantizada do artista desses novos tempos da vida em grandes cidades. C.G. seria um artista versátil para compor as paisagens da guerra imperialista e da vida próspera dos homens e mulheres da elite metropolitana, sem omitir figuras subalternas da sociedade como escravos e serviçais. Curiosamente, no fim, Charles Baudelaire aposta que “[...] dentro de alguns anos, os desenhos de C.G. se tornarão arquivos preciosos da vida civilizada” (BAUDELAIRE, 2006, p. 881). Essa constatação poderia ser feita também a Eugène Atget, cujo legado definiu o arquivamento da fotografia de arte para os próximos anos. A categorização da obra de arte moderna enquanto artefato histórico parece ser imprescindível. Posicionar o artista enquanto produtor de objetos arquivísticos é crucial para a legitimação de seu trabalho e a especulação financeira do mesmo. Importante defender, contudo, que o papel de arconte não é do artista, mas sim dos agentes externos que detêm dos meios de produção e dos espaços institucionais para validar a sua obra. Apresenta-se com mais profundidade o significado deste argumento (e do termo “arconte”) logo adiante.

As contradições do papel de um arquivo na arte

Há dois termos significativos a respeito desse tema que precisam ser indicados. Conforme já foi notado, o primeiro deles é a palavra arquivo (do grego *arkhē*, de origem ou comando) e sua variação para o que chamamos de “arquivístico” (de dotes ou características provenientes de um arquivo). A segunda delas é a palavra arconte, empregada especialmente por autores como Jacques Derrida para definir uma posição específica de alguém em relação ao arquivo. O arconte é o sujeito que impera sobre o arquivo, como um guardião ou possuidor das catalogações e da origem do conteúdo arquivado, sendo assim o responsável legal e oficial da narrativa que aquele tipo de arquivo representa. Quando falamos de alguém que controla e exerce poder sobre um arquivo, tratamos de uma figura que de algum modo filtra a informação e o acesso dela para o restante do mundo.

O arconte pode ser tanto um indivíduo quanto um grupo social ou instituição, que coleciona os vestígios da criação de arte.

O livro “Mal de arquivo: uma impressão freudiana” (2001), do filósofo franco-argelino Jacques Derrida, é uma forte referência para elaborar melhor esse assunto. O autor, ao ser convidado para participar de um colóquio sobre a vida e obra do psicanalista Sigmund Freud no recém-inaugurado museu feito à sua homenagem em Londres, desenvolveu uma minuciosa indagação das primazias arquivais de Freud e das reflexões arquivísticas que o intelectual deixou registradas em vida: as impressões que ele fez sobre os autos da vida pública e privada, a dimensão histórica de seus próprios relatos e os documentos pessoais descobertos com o passar dos anos. A respeito da religião judaica, por exemplo, Derrida fala de como o impacto de certas liturgias e tradições da comunidade possuem em si um valor arquivístico enquanto aplicação física de memória, como a circuncisão (uma imposição de memória viva no corpo de um homem, que carrega a “marca” para a vida).

Derrida aponta em suas especulações sobre uma noção de arquivo em que os registros arquivados da memória são mantidos sempre por um tipo de suporte, que deixa assim uma impressão. A mesma palavra “impressão” é valiosa para o desdobramento do assunto pela sua condição etimológica e atribuições à produção da imagem. Segundo Derrida, o verbo imprimir (marcar, ser marcado sobre algo, aplicar por meio de pressão) condiciona um registro de imposição material ou ação sobre uma superfície, uma ação de produção de memória. A impressão pode ou não ser dada de forma consciente pelo impressor, mas seu meio receberá eternamente uma alteração depois que algo foi aplicado (voltando ao conceito de “fantasmagoria”). Nem toda memória é arquivada. Mas todo arquivo contém uma seleção política e organizada de memórias, e toda impressão é uma ação produtiva de memória.

Derrida também tenciona a questão complementando que o arconte não detém apenas da materialidade do arquivo, mas dos sistemas de

interpretação. Como o próprio título da obra indica, o chamado “mal de arquivo” residiria no anátema ou circunstância paradoxal do processo de arquivamento do sujeito ao conceito de “pulsão de morte”, um termo freudiano da psicanálise. A pulsão de morte seria uma condição atribuída à psique humana sobre um conjunto de sentimentos ou comportamentos que levam à destruição. Para Jacques Derrida todo arquivo tem um impulso destrutivo porque se vê obrigado a selecionar e assim exterminar ou apagar as minúcias da memória que não forem a ele interessante. Evita-se aqui aprofundar o conhecimento no campo da psicologia de Freud, cuja ciência não é empregada. Entretanto, há uma constatação preciosa do estudioso e também de Derrida que nos auxilia a justificar o desejo nos modos de execução de um arquivo na arte moderna. Essa constatação é da própria ordem da atividade de impressão. Para Derrida, “Não há arquivo sem um lugar de consignação, sem uma técnica de repetição e sem uma certa exterioridade. Não há arquivo sem exterior” (DERRIDA, 2006, p. 22). Seguindo a mesma linha de raciocínio também não há arquivo sem haver destruição de dados arquiváveis, capazes de eliminar as informações problemáticas para manter a fidelidade do conjunto e sua interpretação. Arquivos parecem ser narrativas, mais do que inventários fiéis da totalidade de assuntos. Logicamente, todo arquivo será tendencioso.

É viável concluir que os arcontes da arte europeia dos séculos XVIII organizavam e interpretavam as mesmas figuras que se mantinham nas galerias e museus dos séculos XIX e XX. Os institutos públicos voltados ao arquivamento da pintura e escultura já existiam desde a inauguração das primeiras academias ou liceus de educação, ancestrais das faculdades de ensino superior que hoje conhecemos. Considerando a data de fundação da Academia de Belas Artes de Paris em 1816 e a publicação do texto “O Pintor da Vida Moderna” em 1863 encontramos um espaço de ao menos 47 anos entre os dois, sem considerar as instituições monárquicas voltadas ao gosto estético que antecederam a escola. Mas a preservação obviamente selecionada das obras de tempos anteriores à arte moderna nos indica um certo vazio. Não é possível, pela própria finalidade

arquivística de conservação da memória, descobrir o que foi propositalmente escolhido para ser esquecido, a não ser que haja outro arquivo alternativo cujos cânones jamais foram ditos, gerenciados às escuras por arcontes secretos que nunca conhecemos. Pela própria violência da repetição e extermínio de nuances do processo de composição de uma narrativa arquivística, estamos condenados a saber de um único tipo de observação e interpretação do mundo, conjecturado por uma única classe social que durante séculos foi capaz de revisar seus métodos e agir em nome de novas representações, dirigindo as mesmas instituições do saber. Essa classe elegeu a si própria como a protagonista dos modelos de representação e subversão. É também a mesma classe que inventou o próprio conceito moderno e contemporâneo de arte que partilhamos, então conclui-se que é um exercício árduo imaginá-la fora do papel de arconte durante algum evento histórico da arte.

A pulsão de morte durante esse processo muito possivelmente colaborou com a destruição de outras narrativas que jamais saberemos sua existência. Se a arte enquanto produto social não for arquivada, ela é condenada a não existir. E voltando às afirmações do texto de Baudelaire, por que C.G. seria o artista mais indicado para representar as crônicas da vida? E qual será a fonte utilizada futuramente para os arquivos de sua produção? Estará seu trabalho sujeito a uma interpretação de obra autêntica do fenômeno humano ou caricatura tendenciosa de sua classe social? Derrida prosseguiu com uma reflexão desse tipo ao discutir os questionamentos do estudioso Freud em seu próprio campo, alegando que tal indagação foi ao menos feita por e para ele mesmo. Para quê alguém deve registrar e consumir materiais em nome do arquivo da escrita? Curioso notarmos que no caso de Baudelaire e C.G. essa reflexão possivelmente não ocorre. A perspectiva universalista da arte moderna se indispõe a problematizar ou desconstruir as próprias narrativas feitas a seus criadores. Nem sequer uma pergunta retórica aparece no horizonte. A excelência de artista genioso dos séculos XIX e XX é irrevogável e justificaria de antemão a simples existência ou função para os desenhos

arquivísticos da vida comum, ou para os registros da vida pública como no caso de Eugène Atget. Sobre isso, a arte moderna parece se comportar de maneira arrogante.

O desafio das múltiplas narrativas artísticas

Há uma situação paradoxal na arte contemporânea em relação à natureza do arquivo. Com a produção crescente de projetos que dependem do registro posterior em vídeo e demais plataformas digitais, a catalogação da obra em si acaba por se tornar a essência dela mesma. Derrida define as peculiaridades do arquivo do seguinte modo: “O arquivamento tanto produz quanto registra o evento” (DERRIDA, 2006, p. 29). Essa contradição ou dualidade se exhibe de modo constante no processo criativo de artistas atuais, em que fotografias ou reproduções documentadas são a própria obra artística em sua totalidade, ou ao menos uma fantasmagoria dela (novamente, o retorno ao conceito de impressão). As fronteiras de término da produção artística contemporânea acabam sendo nebulosas, tendo em vista que seus desdobramentos por meio da captura da imagem a colocam em um estado estendido de acesso e visualização.

A apresentação dos diferentes formatos de arquivo demonstra as distintas dinâmicas processuais de um autor em relação à sua própria obra. Entretanto, é importante constar que nem todo artista está pessoalmente dedicado ao arquivamento de sua própria produção. É frequente o uso de galerias e instituições culturais externas como sendo as responsáveis *a posteriori* do arquivamento das obras do artista representado, em especial quando este ganha o *status* comercial de figura “histórica”. O arquivo que recebemos da trajetória do artista é uma coletânea: uma edição realizada por inúmeras outras pessoas que podem ou não ter consultado os desejos do próprio criador na seleção do conteúdo. E ainda que tenhamos um certo grau de acessibilidade à crítica do sistema e da prática profissional da arte, estamos sendo documentados, catalogados e arquivados pela grande narrativa das instituições detidas pelos arcontes. Tudo que é

sabido na arte contemporânea é legitimado pelos mesmos institutos e exames arquivísticos do saber que legitimaram a arte moderna. Os gerenciadores desse grande arquivo são também os indicadores da especulação financeira das obras, que orbitam para funcionar dentro das leis impressas pelo mercado.

A perspectiva tradicional do arquivista moderno propõe um combate à visão anacrônica em nome de uma imagem que respeita o suposto estado de pureza. Sob tal égide, compreender uma obra seria obedecer ao historiador e os arquivos de sua própria época, para assim enxergar sua produção através das lentes dos “geniosos” homens vividos em seu tempo. Como é de se imaginar, tal possibilidade é inviável pelas próprias condições sociais que nos moldam individualmente e a consequente tendência que construímos quanto às percepções que carregamos do mundo. A própria prática profissional da arte sofreu mutações profundas quanto aos modelos de representação e a origem de seus autores nas últimas décadas do século XX, o que já nos indica uma evidência de que o nosso imaginário jamais será capaz de compreender, de modo absoluto, a experiência de um artista moderno anterior à segunda metade do último século. O estado de pureza perante a interpretação é mentiroso e ilusório, ainda que se reconheça os códigos de interpretação do arquivo da arte acessado.

A proposta da crítica de arte hoje reside na revisão do conceito moderno de arquivo. Todo arquivo é um sistema conservador e institucional de informações inicialmente em movimento. A reflexão mais difundida hoje pela arte contemporânea é a de assumir o anacronismo pela descrente visão do estado de pureza na interpretação, tipicamente moderno. A tendência se estende também para as demais ciências humanas e estudos de caráter sociológico, onde se abre um espaço cada vez maior às narrativas de criações periféricas, com ênfase na tentativa de obstrução da própria lógica de um registro arquivístico, institucional e cronológico. O debate hoje está para uma crítica ao valor de uso do arquivamento como

consulta primária das informações "oficiais". Se tivermos uma intenção objetiva em democratizar e amplificar as possibilidades da arte enquanto produção arquivística, é necessário situar o modo como essa arte irá se relacionar com o futuro. Os arquivos serão acessados somente pelas mesmas classes sociais? A potencialidade arquivística da arte será de uso estritamente comercial? A quem esta arte representará? Essas são as perguntas necessárias para as próximas gerações do campo da arte e dos detentores do arquivo de sua mesma produção.

Referências

- BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.
- DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- HARVEY, David. **A Condição Pós-Moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. 17. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2008.
- REYNAUD, Françoise. **Eugène Atget – Photo Poche**. Paris: Centre National de la Photographie, 1989.
- WOLFF, Janet. **A Produção Social da Arte**. 1. ed. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1982.
- THE VISIT OF NAPOLEON III TO BOULOGNE-SUR-MER. **Obra do artista Constantin Guys**. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/337280>. Acesso em 18 ago. 2020.

Artigo recebido em: 28 de outubro de 2020.

Publicado em: 30 de dezembro de 2020.

Como citar este artigo:

FRICKMANN, D.; FELIX DA COSTA, C. E. A noção de arquivo na obra de arte moderna. **Revista do Colóquio**. Recuperado de <https://periodicos.ufes.br/colartes/article/view/33012>