

A Grande Justificativa

The Main Justification

Rodrigo Hipólito dos Santos¹

Resumo: Este é um relato dos processos de idealização, projeção, produção e pós-produção da instalação “A Grande Justificativa” (Galeria Homero Massena, Vitória, 2012). Tal instalação constituiu-se de molduras de fotografias em papel, afixadas nas paredes da galeria (cada moldura contendo os dados manuscritos da foto recortada), um móvel de arquivo com as fotografias dispostas desordenadamente em pastas sem indicação e texto de parede com intervenção manual. A mostra fez uso das imagens do próprio acervo da Galeria Homero Massena para estabelecer um ponto de discussão sobre a estrutura operacional da galeria de arte como órgão público. Num sentido mais amplo, essa discussão abarca a compreensão de “arquivo” como discurso e a validade ou invalidade de arquivos mortos.

Palavras-chave: Instalação, Arquivo, Pós-produção, Vestígio.

Abstract: This is an account of the processes of idealization, projection, production and post-production of the installation “The Main Justification” (Homero Massena Gallery, Vitória, ES, 2012). This installation consisted of photo frames on paper posted on the gallery walls (each frame containing the manuscript data of the cropped photo), a mobile file with photographs haphazardly arranged in folders without indications and a wall’s text with manual intervention. The show uses images from the collection of Homero Massena Gallery to establish a point of discussion on the operational structure of the art gallery as a public entity. In a broader sense, this discussion encompasses the understanding of “file” as a discourse and the validity or invalidity of “dead files”.

Keywords: Installation, Archive, Post-production, Trace

¹ Aluno do Mestrado em História e Crítica da Arte do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo.

“Não sei bem porque, mas me parece que as imagens não pertencem a ninguém, estão ali, a disposição de todos”, diz Maurizio Cattelan. E esse foi o ponto de partida para a concepção da mostra “A Grande Justificativa” (2012). De fato, a grande circulação de informações, atualmente, é baseada na imagem, mais especificamente, na tecnoimagem. Mas, qual o real significado disso?

A tecnoimagem é uma imagem produzida por aparelhos programados pelo homem. Tais aparelhos funcionam através da permutação dos signos inscritos em sua programação. Vilém Flüsser, filósofo germânico que viveu trinta e cinco anos no Brasil, teorizou sobre as tecnoimagens através da fotografia. Seu livro “Filosofia da Caixa-Preta” tornou-se, aos poucos, obrigatório nas escolas de arte pelo país. Infelizmente, poucas consequências tem o estudo de suas teorias dentro dessas escolas, pois são reduzidas a significação e uso da câmera fotográfica.

A câmera fotográfica, assim como os conceitos de “aparelho”, “programação” e “tecnoimagem”, servem para que Flüsser esboce uma teoria da comunicação mais extensa e complexa. “Aparelho” nos diz não apenas de máquinas como a fotográfica, mas sim de toda a espécie de estrutura concebida sobre princípios funcionais de permutação de signos prescritos em sua própria estrutura. Desse modo, computadores, televisores e *mobiles* se enquadram nessa categoria. Mas, também podem ser entendidos como aparelhos os utensílios mais básicos, como um martelo, uma tesoura ou uma cadeira. A distinção entre esses dois blocos de aparelhos se encontra na ideia de “caixa-preta”.

A “caixa-preta” representa aparelhos complexos o suficiente para que seu usuário não necessite ter acesso a sua programação para acionar suas funções. Devemos ter acesso a estrutura funcional de um martelo ou de uma cadeira para que eles possam exer-

cer suas funcionalidade em nossas mãos. Já com as “caixas-preta”, isso não seria necessário. Posso utilizar uma câmera fotográfica, um computador, um televisor ou meu celular sem possuir a mais vaga ideia de sua estrutura de funcionamento.

Esse distanciamento entre sujeito e programação constitui o maior dos perigos da era moderna. Quando não é necessário que o ser humano tenha acesso à linguagem vigente na realidade em que habita, talvez ele não habite essa realidade, ou talvez não deva ser denominado de humano. Na obscura relação com os aparelhos, o sujeito aperta teclas e delibera sobre as prescrições do programa executado.

Qualquer informação provinda de um aparelho já se contra em sua programação. Sob tal ótica, as imagens captadas por uma câmera já estão contidas em suas possibilidades programadas. O papel do fotógrafo é o de deliberar dentre essas possibilidades. O mesmo seria válido para toda a espécie de aparelhos. Desse modo, quando se fala em tecnoimagens, exprimissem sentenças que não são relativas às imagens tradicionais, residentes do reino da visualidade. Ao falar em tecnoimagem, fala-se sobre dados, sobre pura informação.

Os riscos observados ao se compreender o caminho construído pela técnica moderna para a humanidade não precisam ser encarados como inevitável perda. Diferente de uma queda, o mundo baseado em aparelhos feitos por aparelhos, ao excluir o pensamento clássico do humano nas determinações de seus processos, abriria margens para o surgimento de toda uma geração de criadores, isto é, de jogadores. Os jogadores seriam aqueles capazes de deliberar informação nova a partir das possíveis permutações existentes na programação dos aparelhos.

Após tal explanação, um terceiro bloco de aparelhos raramente associado à filosofia de Flüsser deve ser encarado: os aparelhos institucionais.

A instituição é a normatização da comunidade. A comunidade mantém a relação próxima entre indivíduos baseada em objetivos e necessidades comuns, observáveis e exprimidos pelos integrantes de tal comunidade. Necessidades como abrigo e alimentação e objetivos como retificação de crenças e expansão de territórios habitados mantém

um conjunto de indivíduos em comunidade. Quando o interesse se desloca para a manutenção de normas confiáveis através da profissionalização e hierarquização de tarefas, a comunidade atinge o estágio de instituição.

Poderíamos empregar os mesmo conceitos utilizados nos parágrafos anteriores para compreender as instituições atuais. Agregariamos, no entanto, algumas importantes palavras: burocracia, documento e arquivo. Essas três palavras são responsáveis pelo entendimento das instituições modernas como “caixas-pretas”. Logo, o comportamento do sujeito integrante das instituições modernas é o daquele que delibera sobre dados prescritos em uma programação sem conhecer o funcionamento dos aparelhos do qual faz uso.

Duas alternativas podem, então, serem apresentadas para o sujeito integrante das instituições modernas: postura acrítica ou postura crítica. No primeiro caso encontramos o sujeito que acessa a burocracia através de documentos e alimenta o arquivo que mantém a burocracia e lhe requisita novos documentos. Essa alternativa torna o sujeito uma peça do aparelho. Uma peça necessária apenas relativamente, pois sua atividade consiste em movimentar informações repetidas. A postura acrítica frente à instituição moderna não gera informação nova.

A segunda alternativa espelha a condição dos “jogadores”. O sujeito que possua o conhecimento sobre o esqueleto do aparelho institucional e delibera no interior da própria programação é aquele capaz de reprogramar a aparelhagem. A postura crítica frente à instituição moderna gera informação nova.

O sujeito crítico compreende o arquivo como uma base da instituição que não deve ser primordialmente alimentada, mais sim editada. O arquivo é o vocabulário de toda a linguagem. O modo como o arquivo é utilizado e apresentado define os caminhos do aparelho institucional. Ainda, para que seja possível analisar o uso e a apresentação de um arquivo, deve-se estar atento ao documento como alicerce do pensamento dos séculos XX e XXI.

Documentar é inserir um conjunto de dados corretamente normatizados num arquivo que permita sua acomodação, localização e interpretação. O documento apenas funciona quando está corretamente indexado. Desse modo, uma informação sem o contexto que lhe assegure significado não é uma informação. Um documento sem contexto não pode ser lido institucionalmente. Mesmo que tal documento possua significado contextual para o sujeito que lhe originou, no interior do arquivo, esse documento é algo morto.

Esses foram os termos com os quais formei a mostra “A Grande Justificativa”. A discussão tornou-se instalação no ano em que a Galeria Homero Massena² completou trinta e cinco anos. Num resgate cronológico das atividades que resultaram na mostra é possível localizar um diálogo ocorrido mais de um ano antes. Em meados de 2011, Renata Ribeiro me lança a proposta de pensar uma mostra específica para o aniversário da galeria. A possível retrospectiva, no formato que pretendíamos propor na época, não se concretiza.

No entanto, o disparo de Renata Ribeiro me levou a estender a rede de conexões exposta nos parágrafos acima. Desse modo, a Galeria Homero Massena me serviu de veio para perscrutar os sentidos mais profundos das instituições da arte. Após a constituição dessa rede de ideias, me encontrei diante da alternativa de fazer uso do arquivo da Galeria, isto é, de seu acervo.

Afinal, quais eram as condições daquele acervo? Que espécie de problemática ele me permitiria desencavar? Por quais razões ainda não havia visto esse acervo perspectivado? Tais perguntas, provenientes do tema e do objeto de análise apresentados, possuíam as respostas nas próprias dúvidas colocadas. Externa a essas dúvidas, despontava outra: com quais bases eu determinava que a Galeria Homero Massena possuísse verdadeiramente um acervo?

² A Galeria Homero Massena é um espaço vinculado a Secretaria de Estado da Cultura do Espírito Santo. Inaugurada em 1977, a Galeria construiu um histórico fortemente vinculado à produção jovem. A definição das mostras anuais se dá através de avaliação das propostas interessadas em edital público.

Entre 2007 e 2009, como responsável pela reserva técnica do Museu de Artes do Espírito Santo – Dionísio Del Santo (MAES), trabalhei na manutenção e catalogação de todos os registros de trabalhos de arte componentes do acervo do Estado do Espírito Santo. Algumas conclusões bem simples puderam ser retiradas dessa experiência: (i) nunca houve uma política de aquisição de obras de arte nesse acervo, (ii) o acervo agregava desordenadamente coleções provenientes de várias instituições, (iii) grande parte desse acervo foi formada pela doação automática de trabalhos expostos em espaços geridos pelo Estado, (iv) nunca houve política de descarte ou arejamento desse acervo.

Das 433 peças catalogadas na época, poucas poderiam ser contextualizadas e exibidas como amostras dos caminhos tomados pela arte no ES. Isso se dava pelo fato de muitos dos trabalhos terem sido doados por artistas que expuseram na Galeria Homero Massena, no MAES ou na extinta Galeria Álvaro Conde.³ Referentes a pesquisas pessoais representativas apenas para os autores do trabalho, tais peças não reverberavam outros conteúdos, assim como seus autores. Artistas que expuseram apenas uma vez, que não possuíam qualquer espécie de pesquisa e abandonaram logo a produção em pró do funcionalismo público ocupavam (e ainda ocupam) as pastas daquele acervo.

Mesmo as peças possuidoras de conexões mais consistentes com o universo da arte haviam se tornado monumentos alienígenas. Não parecia haver fios que abarcassem aquelas poucas centenas de coisas variadas em forma e origem. O que poderia tornar-se uma frustração, foi revertido, então, na própria estratégia da exposição.

Uma retrospectiva com as peças pertencentes ao acervo da Galeria Homero Massena seria algo elogioso. Tal elogio poderia ser feito, mas esbarrava no problema constatado: o acervo de arte do Estado do Espírito Santo não existe.

A considerar que um documento de contextualização impraticável no interior de um arquivo é um não-documento, eu deveria cogitar também que um arquivo composto por documentos de contextualização impraticável é um não-arquivo. Esse raciocínio im-

³ Espaço subordinado a Secretaria Estadual de Educação, levado a frente pela artista Ivanilde Brown, entre 1986 e 1991.

pedia meu caminho para a formação de uma retrospectiva. Sublinhar as razões dessa impossibilidade através da exibição do arquivo negativo tornou-se o objetivo da mostra.

Somente podemos formar frases inteligíveis porque possuímos um arquivo de documentos corretamente organizados em um contexto sólido: o idioma. O idioma é uma ideia bem estruturada que permite a expressão de outras ideias. Frases inteligíveis são discursos dentro de um discurso maior. O idioma é um discurso de base para a formação de outros discursos. A organização desse discurso através da relação entre os significados das palavras somente é possível por estarem elas organizadas adequadamente dentro desse discurso maior que é o idioma.

Assim também ocorre com qualquer espécie de arquivo. Para que ele seja funcional, deve possuir uma organização sólida que lhe permita formar discursos internos. Arquivo = Discurso. Essa definição guiou a construção da mostra na percepção de que o acervo do Estado não é um Discurso, demonstrada na sua condição de não-arquivo.

Após tal conclusão, a definição formal da instalação não encontrava muitas saídas: seria exibida a desconexão entre as peças arquivadas e seu registro dentro do pretense acervo. A instalação foi composta por duas partes materiais: (i) imagens fotográficas das obras do Acervo de Arte do Estado (inclusive Galeria Homero Massena) dentro de um móvel próprio para arquivar documentos e (ii) as margens brancas dessas fotografias, ora separadas das imagens, contendo as indicações referentes as obras fotografadas, pregadas as paredes laterais.

Os visitantes tiveram acesso às fotografias atiradas no móvel de arquivo suspenso. Caso possuíssem alguma relação com as imagens, saberiam do que se tratava. No caso contrário, dificilmente encontrariam motivos para relacionar aquelas fotografias a sua localização no acervo. Tal situação foi confirmada já nas primeiras experiências do público, durante os Encontros de Formação em Arte Contemporânea, promovidos pela Galeria.

Os Encontros foram voltados para professores da rede pública de educação. Foi curioso observar que alguns desses profissionais eram autores de trabalhos localizados

no acervo. Como autores das peças, esses indivíduos as reconheciam, porém, sequer lembravam seus títulos ou o ano que foram expostas. Por vezes, já não recordavam de que haviam um dia pintado telas para exposição. Naquele momento a comparação entre o acervo de arte do Estado e um armário de sala de aula onde ficam esquecidas as avaliações das turmas de anos anteriores me veio à mente. A grande diferença entre os dois armários é que o segundo é limpo todo o início de ano.

As falas, durante os Encontros de Formação, foram bem diretas: o acervo do Estado não existe, é necessário fazer descartes, os poucos momentos discursivos da arte produzida no Espírito Santo são fracos e não podem erguer-se ante discursos mais fortes. De início, tais falas não foram bem recebidas. Porém, com o adensamento das discussões e as contribuições de pesquisadores e artistas colaboradores, assim como dos educadores da Galeria, a compreensão de tais afirmações ocorreu a contento.

Como resposta ao primeiro convite que recebi, devolvi a proposta para Renata Ribeiro. Esbocei as diretrizes do projeto e lhe pedi que me enviasse material para o catálogo da mostra. Busquei em seguida a participação do então responsável pelo acervo do MAES, Renan Andrade, da livre pesquisadora-ficcionista Corina S. Navalla e do artista e crítico André Arçari. Com a consciência de que essa seria uma mostra mais conceitual do que plástica, deixei toda a produção a cargo da artista, crítica e medievalista Fabiana Pedroni, com quem trabalho desde 2011.

Todos esses nomes compuseram materiais para o catálogo da mostra. A produção desse livro de artista influenciou as discussões do grupo e ao fim o objeto foi integrado à instalação. Para sublinhar a diferença entre arquivar e guardar, todos os exemplares do livro-catálogo foram recobertos por uma grossa cama de gesso até tornarem-se um bloco. Caso o possuidor do livro-catálogo o quebrasse para ter acesso à informação (e verificá-la) encontraria um calhamaço de folhas mimeografadas de uma matriz datilografada.

Todos os textos dos colaboradores passaram por esse processo. A apresentação do material do catálogo e todos os materiais gráficos datilografados faz um jogo com um passado recente em que as distinções entre as escolhas máqunicas e pessoais ainda eram possíveis. Na matriz datilografada qualquer correção permanece marcada. A ideia

de não apagar as edições permeou a concepção da instalação desde seu projeto, o qual foi apresentado com marcas de rascunho e anotações mantidas desde o primeiro momento de escrita.

A edição do texto de parede registrava esse trajeto. Após uma difícil negociação com a Secretaria de Estado da Cultura para a instalação de dois blocos de textos na parede ao fundo da galeria, foi realizada a edição manual daquele que, costumeiramente, é a explicação da mostra. Munidos de duas canetas, Fabiana Pedroni e eu demarcamos conexões e novas possibilidades no texto crítico de Corina S. Navalla. Enquanto eu circundava palavras e arrastava linhas entre as colunas de texto, Fabiana anotava, com letra miúda, comentários e versos nas laterais.

Para demarcar esse processo de edição o sítio virtual aberto para mostra tornou-se fundamental (agradejustificativa.wordpress.com). Esse foi o modo aparentemente mais apropriado para fazer da instalação algo ainda mais discursivo. Da aprovação do projeto, em fins de 2011, até o encerramento da mostra, em dezembro de 2012, todos os documentos gerados pela execução do projeto foram disponibilizados para o público. A integridade ou veracidade desses documentos dependerá sempre de seu contexto de apresentação e análise.

“A Grande Justificativa”, ou AGJ, tratou do enquadramento institucional das obras de arte como documentos. Um conteúdo, quando apresentado e registrado de alguma maneira, é disposto para a memória como um precedente e assim, como uma permissão para ir além. A arte afigura-se como um permanente *avant-garde*, pois é a instituição da abertura para o novo. Nessa indicação contam não apenas as obras aninhadas nas reservas técnicas de museus e galerias, mas também, e em mais larga conta, as obras como imagens e suas construções teóricas. Em toda a forma de indicação reconhece-se um documento que outorga um novo passo. Não como uma contínua evolução, mas como a possibilidade de tomar caminhos por pontos de referência. O conhecimento da “documentação” abre passagens através das quais se pode caminhar com confiança, pois de início não são novas, isto é, possuem uma estrutura demonstrada. Mas, assim como o

documento dá confiança, também retira a inocência. A história da arte é nosso passaporte para a permissividade.

A construção e manutenção de um arquivo de indicações imagéticas e de teorizações é um dos alicerces da instituição Arte e de vital importância para a constituição da arte atual. O “já feito” e principalmente o “já pensado”, quando encarados sob a ótica de documentos/arquivo permitem dar sempre um passo a mais, mesmo que não seja um passo adiante. É nesse sentido que se fala em permissividade. O documento histórico, a favor do novo da modernidade, e a consciência do livremente possível, vigente a partir dos anos sessenta, dão o mote para a arte atual.

Provavelmente o maior lucro que posso identificar na realização de AGJ foi a compreensão do valor ficcional das informações. AGJ louva a mentira, pois ela é base da criação e sinônimo da liberdade. AGJ foi uma mostra construída com dados roubados de diversas fontes e reorganizados em favor do discurso proposto por mim. Meus colaboradores nada receberam por seu tempo e empenho mental. Hoje eu possuo centenas de fotos sem título, centenas de títulos de foto, alguns blocos de gesso e um móvel de arquivo suspenso com o número 5 afixado na primeira gaveta. Diante desses fatos, a primeira pergunta a surgir no processo de concepção de AGJ, que até esse momento foi omitida do texto para que houvesse uma frase de efeito ao final, ainda ecoa: o que você faria se todos os seus arquivos fossem deletados?

Bibliografia Sugerida

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

DANTO, Arthur. **Após o fim da arte**: a arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Edusp; Odisseus, 2006.

___ **The Transfiguration of the Commonplace**: a philosophy of art. Cambridge: Harvard University Press, 1981.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009.

DICKIE, George. Art and Aesthetic: An Institutional Analysis, in: OLIVEIRA (et. al.). **Tópicos de Filosofia Geral**. São Paulo: Brasiliense, 1998.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

___ **Pós-História**. Vinte instantâneos e um modo de usar. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

___ **O universo das imagens técnicas**. Elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

___ **Arqueologia do saber**. 7. ed. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

___ **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: GRAAL, 1979.

GERBASE, Carlos. Flusser e Heidegger: as imagens técnicas na Questão da Técnica. In: **Sessões do Imaginário**, nº 6. Porto Alegre: FAMECOS / PUCRS, julho 2001, pp. 34-37.

GOODMAN, N. **Languages of art**. Indianápolis: Hackett Publishing, 1976.

RICOEUR, Paul. A memória, a história, o esquecimento. Trad. Alain François [et al.]. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Tractatus Logico-Philosophicus**. São Paulo: EDUSP, 1968.

Web sites

A Grande Justificativa: <agrandejustificativa.wordpress.com>

Nota Manuscrita: <notamanuscrita.com>

Galeria Homero Massena: <galeriahomeromassenawordpress.com>