

As operações fotográficas nas poéticas do arquivo

Luiz Cláudio da Costa¹

A palavra arquivo, desde o iluminismo, remete às práticas de coleção e preservação da memória da cultura. As bibliotecas, os museus e os arquivos nacionais inventariam documentos e artefatos que conservam a memória contida nos discursos e nos objetos sociais, científicos, políticos e artísticos das comunidades. Ainda que existente desde a Grécia antiga, o arquivo surge com suas configurações modernas após a Revolução Francesa. Fundamentada nos ideais iluministas, a arquivologia é a ciência que cuida da informação e dos documentos como fator de prova dos eventos socioculturais ocorridos e tem, na arquivística, o apoio instrumental com seu conjunto de técnicas e princípios necessários à organização, à classificação e à preservação dos documentos nos arquivos (SCHELLENBERG, 2006). O termo arquivo, entretanto, pode aludir, igual e paradoxalmente, à crítica da racionalidade Iluminista-moderna própria aos discursos da arqueologia, do museu, da história em suas concepções historicistas em cujos enunciados combinam-se técnicas homogeneizantes, pretensão de verdade e retorno à origem. A racionalidade do arquivo foi instituída no século XVIII pelo enciclopedismo e se estendeu ao XIX com a perspectiva historicista das ciências humanas, enquanto sua dimensão crítica foi teorizada por Michel Foucault na segunda metade do século XX.

¹ Luiz Cláudio da Costa é graduado em Letras nos Estados Unidos e doutor em Comunicação/Cinema (UFRJ). Professor da graduação e da Pós-graduação, atual coordenador do PPGARTES-UERJ, Luiz Cláudio publicou os livros *Cinema brasileiro, anos 60/70: dissimetria, oscilação e simulacro* (Sete Letras, 2000), *Dispositivos de registros na arte contemporânea* (Contra Capa, 2009), *Tempo-Matéria* (Contra Capa, 2010). É membro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas e da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (ANPAP) e pesquisador com bolsa PROCiência FAPERJ.

No pensamento de Foucault o arquivo mantém sua íntima relação com o passado, mas não se limita ao lugar reservado à guarda dos documentos pertencentes à memória coletiva. O arquivo, nessa perspectiva, é antes um espaço epistêmico de visibilidade de um determinado saber junto ao qual são desenvolvidos discursos, práticas e mecanismos de organização, de disposição e de autorização desse mesmo saber (FOUCAULT, 2005). Nesse caso, o arquivo corresponde às condições de possibilidade da constituição de certa formação discursiva e cultural em um determinado momento histórico do saber. A arqueologia, tal como Foucault a definiu, distingue-se da epistemologia enquanto história – igualmente descontínua – do conhecimento, pois a primeira sustenta uma “crítica da própria idéia de racionalidade” (MACHADO, 1981: 11). Substituindo as unidades do pensamento historicista vinculadas à continuidade – tradição, influência, desenvolvimento, evolução, fonte, origem – por outras noções baseadas na idéia de limiar – descontinuidade, ruptura, transformação – Foucault operou um deslocamento. O conhecimento torna-se saber para o historiador que destituiu as pretensões de verdade das instituições e dos discursos modernos por ele analisados, tais como o hospital, a escola, a prisão.

A arte constituiu no interior do saber moderno um lugar de visibilidade para as obras – o museu –, definindo classificações e organizações por gênero e autor a partir das quais os enunciados da história e da crítica foram engendrados. Análises arqueológicas do museu, numa perspectiva foucaultiana, têm mostrado o espaço discursivo moderno dessa instituição. Empreendendo uma análise arqueológica da arte em *Sobre as ruínas do museu*, o historiador Douglas Crimp afirma que o museu e sua prática disciplinar “são a pré-condição do discurso que conhecemos como arte moderna” (CRIMP, 2005: 45). Para o historiador, a fé na possibilidade de ordenar o *bric-a-brac* do museu é a tentativa de reduzir sua heterogeneidade a um sistema e a uma sequência homogêneas. Com efeito,

a noção de arte moderna está intimamente vinculada ao discurso da história produzida a partir do museu.

Outro autor que buscou compreender o arquivo da arte na formação discursiva moderna foi Hal Foster, que apresenta três relações arquivais distintas – no interior da prática artística, no museu de arte e na história da arte – em três momentos históricos diferentes. A partir de duplas de autores e/ou artistas e/ou historiadores – Baudelaire e Manet, no primeiro momento arquivado, Valéry e Proust, no segundo, e Wölflin e Warburg, no terceiro – Foster argumenta que o arquivo moderno defendeu o museu do caos da fragmentação, defesa sempre a serviço de uma unidade formal e de uma continuidade histórica ameaçada, mas nunca perdida (FOSTER, 2009). Na dialética moderna da totalidade e da fragmentação apresentada por Foster, o autor afirma que Manet propõe uma “estrutura memória” da pintura europeia desde o Renascimento. Citando uma análise de Michael Fried, Foster lembra as palavras do crítico conterrâneo que valoriza a unidade da pintura característica de Manet e de seus seguidores. Foster conclui a partir do estudo de Manet feito por Fried que “a arte moderna já é implicitamente concebida por Baudelaire e Manet em termos de História da arte, e que essa concepção depende de sua configuração museal” (FOSTER, 2009: 185). A configuração museal da arte foi questionada em muitos momentos desde as vanguardas modernas, sendo a fotografia a principal prática inspiradora dessa crítica.

Mas qual foi o lugar da fotografia no arquivo moderno da produção de discursos e visibilidades? Que espaço foi reservado a essa técnica para a visibilidade de suas imagens? Em “Os espaços discursivos da fotografia”, Rosalind Krauss argumenta a coexistência da imagem fotográfica em duas formações distintas do saber visual em meados do XIX: como imagem em perspectiva, a fotografia pertencia ao arquivo da geologia; enquanto

imagem aplainada, ela começava a tomar parte no espaço discursivo da estética (KRAUSS, 2002). A absorção da fotografia no ambiente expositivo e no saber da arte não foi, com efeito, um movimento simples, afinal, durante o século XX o campo passou por crises que mudaram seus parâmetros discursivos. De qualquer modo, segundo Krauss, os especialistas contemporâneos da fotografia no século XIX precisaram aplicar as noções próprias ao discurso estético (autoria, gênero e obra) e utilizar o modelo da história da arte, quando decidiram que o lugar da fotografia era dentro dos museus (KRAUSS, 2002:40-59). Distante do arquivo estético, entretanto, a fotografia encontrava afinidade com outra formação de enunciados visuais, em que o saber era mais explicitamente uma forma de poder.

O século XIX parecia mesmo reservar um lugar para a técnica fotográfica no arquivo policial. Em seu artigo "The body and the archive", Alan Sekula apresenta argumento em defesa da íntima afinidade entre o paradigma disciplinar do século XIX e as operações de poder que regulam o corpo desviante (SEKULA, 1992). Estudando os desenvolvimentos da fotografia naquele momento, Sekula sustenta, sobretudo, a emergência da fotografia no contexto do desenvolvimento das tecnologias de vigilância que permitem a identificação de criminosos. O paradigma do arquivo policial está representado, para Sekula, no trabalho de Alphonse Bertillon (França, 1853-1914) e Francis Galton (Inglaterra, 1822-1911). Esses pioneiros no trabalho da polícia buscaram modos de regular o desvio social por meio da fotografia. Segundo Tom Gunning o processo de constituição da sistematização e identificação fotográfica de criminosos do século XIX unia a antropometria, a precisão ótica da câmera, um vocabulário fisionômico refinado e a estatística. Esse sistema de identificação necessitaria, entretanto, incluir toda sua documentação em um arquivo de informações se o sentido era aumentar sua capacidade de controle. Citando literalmente as palavras de Alan Sekula, Gunning afirma que "o artefato central desse sistema não é a

câmera, mas o arquivo” (GUNNING, 2001:58). De qualquer forma, ainda que o vínculo entre o registro feito pela câmera e o arquivo policial envolvesse outros saberes externos ao poder policial – como a antropometria e a estatística –, permitindo a sistematização e o controle disciplinar, a reprodução técnica da fotografia admitia a multiplicação e o deslocamento da imagem entre os diferentes arquivos policiais de informações.

Se, por um lado, a fotografia podia estar presente simultaneamente em diferentes arquivos de informação, por outro, ela também participava de formações discursivas diversas cada qual submetida às suas próprias práticas de coerção – a geologia, a estética e a polícia. O que permitia tal movimento que atravessava espaços discursivos e disciplinares tão distintos? Qual o poder desse deslocamento? Essa pergunta talvez esteja colocada pela produção contemporânea da arte de arquivo. De qualquer forma, a reconhecida falta de unicidade – o fato de que a fotografia podia ser reproduzida –, bem como o desprendimento dessa técnica quanto à origem permitiam a mobilidade, em imagem, de uma montanha, de um corpo desviante, de uma pintura. Deixar seu território próprio de ação para entrar em outro espaço de saber era uma potência desconhecida até a experiência moderna da fotografia. Por conta dessa mobilidade, o arquivo da arte na modernidade integrou a fotografia no museu buscando discipliná-la em uma visibilidade estética e planar, mesmo que ela pertencesse simultaneamente aos centros de informação policial e aos estudos da geologia. Tal adaptação ao arquivo moderno da arte submeteu a fotografia aos parâmetros universalizantes da subjetividade estética – da perspectiva da produção e da recepção –, bem como ao modelo de unidade formal do objeto. Com efeito, o juízo estético, concebido por Kant como originário e inato em cada sujeito, está pressuposto na crença iluminista de uma

humanidade ligada por laços afetivos que formam uma suposta comunidade estética (RANCIÈRE, 2005).

Na contemporaneidade, a arte estabeleceria uma política do arquivo distinta daquela experimentada pela época moderna, de maneira a problematizar, conscientemente, os condicionantes fundamentais do discurso estético, tais como a subjetividade universal, a unidade formal do objeto e a continuidade historicista. Sobretudo, a partir da exploração mais íntima de algumas operações fotográficas – a habilidade para engendrar artificialmente valor de documento, a capacidade de multiplicação da visibilidade de um acontecimento pela reprodução e a potência para contextualização e para re-contextualização de ocorrências por intermédio do deslocamento e da circulação –, a arte de arquivo tomou corpo e pôde constituir sua poética heterogênea e transversal não mais submetida às políticas do museu.

Enquanto signo indicial, a fotografia constitui valor de documento, ainda que a autenticidade seja engendrada e não natural como em qualquer outra modalidade documental. A crise da racionalidade historicista e teleológica é decorrente das reflexões críticas e das teorizações realizadas pelos estudiosos envolvidos com a Escola dos Annales. Segundo Jacques Le Goff, o discurso histórico produzia-se a partir de dois tipos de materiais, os documentos e os monumentos, até romper-se a ilusão positivista da prova autêntica. Com os desenvolvimentos da prática discursiva da história movimentando-se do triunfo à crise do documento, o pensamento histórico foi levado a uma crítica radical dessa noção. Para Le Goff, Paul Zunthor havia descoberto o que transformava o documento em monumento: a sua identificação pelo poder (Le Goff, 1984: 102). Foi Foucault, entretanto, que aprofundou essa relação entre esses dois tipos de materiais ao argumentar que a história transforma um no outro ao isolar, agrupar, inter-relacionar e

organizar conjuntos. A desmontagem que o exame de Foucault faz do agregado documento-monumento enquanto instrumento de poder é ressaltada por Le Goff, para quem o documento jamais é inócuo nem tampouco neutro. O documento, resultando de um artifício, é sempre um monumento – ao mesmo tempo verdadeiro e falso porque é já sua roupagem, sua aparência enganadora, uma montagem: “No limite, não existe um documento-verdade. Todo documento é mentira” (Le Goff, 1984: 103-4).



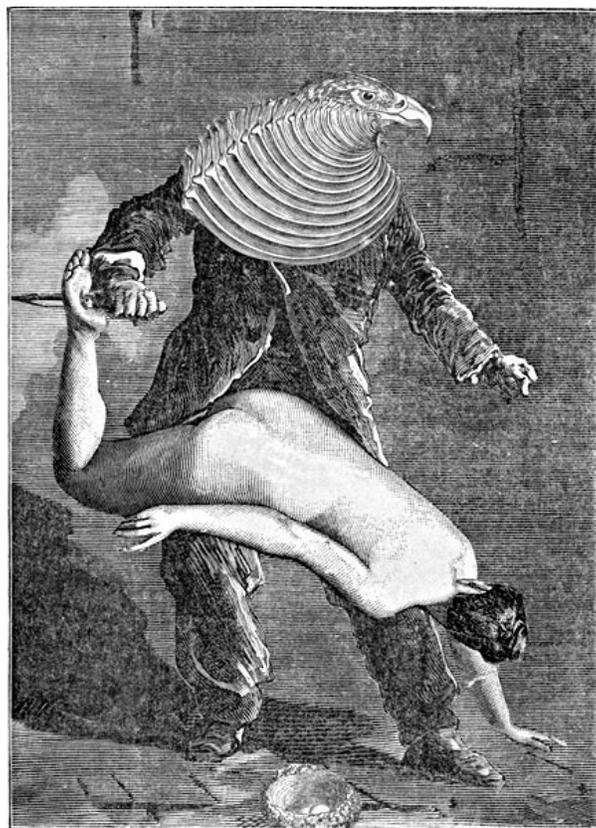
Duchamp: *Caixa Verde* (1934)



Duchamp: *Caixa-valise* (1936-1941)



Ernst: *Une semaine de bonté* (1934)

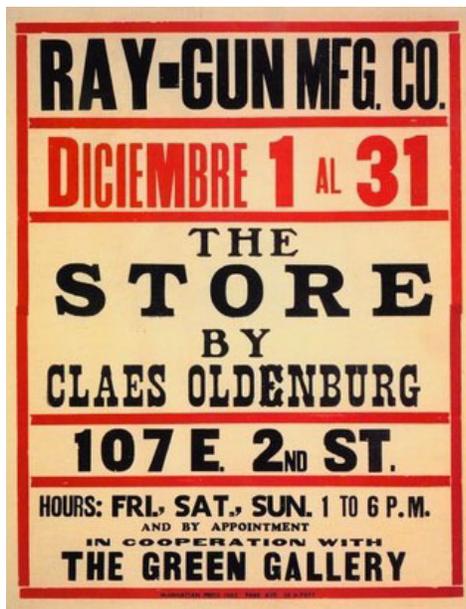


Ernst: *Une semaine de bonté* (1934)

A abordagem da produção de trabalhos artísticos com fotografia leva em conta a habilidade de engendrar valor de documento próprio a essa técnica, a pretexto de sua indicialidade produzida por contato direto com o acontecimento. Rosalind Krauss analisou a produção de Marcel Duchamp sob essa perspectiva fotográfica de vinculação com o referente, articulando os *ready-mades* com o modo da significação por contiguidade e lembrando que a própria noção de *ready-made* – artigo banal da cultura mercantil que Duchamp valorizava assinando-o como obra de arte – foi apresentada em nota sobre o *Grande vidro* como um disfarce da fotografia (KRAUSS, 2002). As caixas de Duchamp – *A caixa de 1914*, *Caixa-valise* (1936-1941) e *A caixa verde* (1934) – são possivelmente os primeiros exemplos de uma arte de arquivo que aborda ironicamente a fotografia em sua habilidade de gerar valor documental. Com essas caixas Duchamp se apropria de seus próprios trabalhos, presta anotações e organiza sua obra então fotografada ou refeita materialmente em miniaturas, apresentando os três procedimentos-base da poética do arquivo na contemporaneidade: o registro ou apropriação, o deslocamento e a recontextualização. Se Duchamp incorpora registros fotográficos de seus próprios trabalhos às suas caixas, Max Ernst apropria-se, reelabora e desloca para seu romance-colagem *Une semaine de bonté ou les sept éléments capitaux* (1933) um conjunto de imagens provenientes de romances populares do século XIX. O ciclo de colagens *Une semaine de bonté* – 184 pranchas divididas em 7 capítulos referentes a cada dia da semana, iniciando com o *Primeiro caderno, domingo, élément: la boue* – foi publicado em 1934 com uma edição de 800 tiragens (Catálogo, MAX ERNST, 2009). Ainda que produzido a partir de gravuras e não de fotografias, as imagens reprocessadas desse romance-colagem incorporam operações tornadas possíveis com as técnicas de reprodução, desfazendo o propósito meramente ilustrativo que elas tinham em seu contexto original através de um complexo jogo de absurdos e paradoxos.

As operações fotográficas, incluindo a reprodutibilidade e sua potência de deslocamento, bem como as intervenções arquivísticas ligadas ao problema do documento como expressão do artifício, estiveram presentes nas poéticas da maioria dos artistas dos anos 60 e 70. O grupo *Fluxus* e a *Pop-art* recuperaram procedimentos das vanguardas modernistas e se voltaram para a apropriação de objetos e de imagens encontradas, utilizando caixas como pequenos arquivos. Se George Brecht e George Maciunas realizaram muitas caixas-armazéns com as quais colecionavam artefatos do cotidiano, o próprio coletivo assinou em conjunto outros desses pequenos arquivos, como a *Caixa de filmes*, de 1966, e a *Caixa anual 2*, de 1967 (HENDRICKS, 2002). A relação da coleção em Maciunas como uma abordagem própria à fotografia fica ainda mais clara se levarmos em conta seus *Fluxpost (Aging Men)*, de 1975, e *Fluxpost (Smiles)*, de 1978, dois trabalhos em que o artista reúne, no primeiro, imagens de homens de idade avançada – uns de ar mais grave que outros – e, no segundo, fotos de homens sorrindo – alguns desdentados. Os dois trabalhos colecionam e organizam essas imagens, provavelmente apropriadas de algum arquivo público, em folhas de selos de postagem (HENDRICKS, 2002). Alguns artistas dessa época criavam registros fotográficos ou fílmicos com o intuito de ironizar a fé no valor documental dessas técnicas. Andy Warhol pode mesmo ser considerado um paradigma desse tipo de procedimento presente na arte de arquivo. Em centenas de *screen tests*, o artista colecionou identidades fabricadas para a câmera. Segundo David E. James, ele explorou em seus filmes as tensões da experiência da identidade improvisada em interações sociais diante da câmera bem como a caracterização do personagem na ficção e na narrativa (JAMES, 1989: 70). Em outra forma de coleção bastante inusitada, o artista *Pop* mantinha caixas de papelão perto de seu local de trabalho dentro das quais jogava tudo que podia dispensar, incluindo contas, anotações, fotografias. Preenchida uma caixa, Warhol

lacrava-a com fita adesiva. Ele chegou a colecionar 600 caixas, a partir da mudança da Factory em 1974 de seu antigo endereço na Union Square West para a Brodway Avenue².



Claes Oldenburg:
A loja (1961)

Um ambiente também podia constituir essa estranha espécie de arquivo, como o fez Claes Oldenburg ao construir *A loja* (1961) com objetos produzidos em gesso como *O paletó de homem com camisa e gravata*, *Torta de sorvete*, *Máquina registradora*, entre outros. O próprio Oldenburg realizou outro trabalho em 1965, uma caixa-coleção, com a qual ironizava a vida do consumo alimentar norte-americana, *Seleção de comidas falsas*. Outros artistas exploraram mesmo o livro como uma forma de arquivo. Foi o caso de Edward Ruscha que, entre 1963 e 1978, publicou dezessete livros entre os quais *Twenty Six Gasoline Stations*, conjugando fotografias a narrativas textuais, documentando e ficcionalizando os múltiplos aspectos da cidade de Los Angeles (SILVA, 2009). Considerado um dos artistas-chave para a

² As *Time Capsules* foram expostas em 2005 numa exibição organizada pelo Andy Warhol Museum. Ver site <http://www.warhol.org/tc21>.

chamada crítica institucional, discurso proveniente dos anos 80, Marcel Broodthaers voltou à experiência do ambiente e desenvolveu, entre 1968 e 1972, a 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. Como caminho indicado talvez por Marcel Broadhaers, certa tendência crítica da arte contemporânea se voltou para práticas do inventário orientadas para a unificação e para a homogeneização do heterogêneo, dedicando especial atenção à racionalidade museológica. Em *Mining the Museum* (1992), de Fred Wilson e, *Aren't They Lovely?* (1992), de Andrea Fraser, as investigações arqueológicas de fundo etnográfico revelavam, respectivamente, as comunidades afroamericanas perdidas e objetos domésticos de um grupo familiar esquecido. Como anota Hal Foster: “Aqui Fraser abordava a *sublimação* institucional, enquanto Wilson focava na *repressão* institucional” (FOSTER, 2001:201). Em ambos os trabalhos, a vontade era antes analítica que expressiva, envolvendo uma autorreflexividade voltada para o campo e para a disciplina da arte.

No Brasil, vários artistas experimentaram a política do arquivo como poética crítica. Paulo Brusky nos anos 70 e Rosângela Rennó, a partir dos anos 90, são talvez artistas em cuja obra pode-se imediatamente ver tais implicações com o arquivo. Brusky, produzindo na época da ditadura e envolvido com a arte processual e conceitual – ações, xerox, arte correio – voltou-se mais claramente para uma crítica interna à instituição arte. Nesse sentido, a *performance O que é arte, para o que serve?* (1978) é exemplar. Como afirma Cristina Freire, o artista, “na vitrine da Livraria Moderna, no centro de Recife, coloca-se como sujeito e objeto do questionamento que formula” (FREIRE, 2006: 42). Rosângela Rennó tramou relações um tanto mais transversais, incluindo a família, a biblioteca e o arquivo policial. Como bem observou Maria Angélica Melendi, a “obscura pulsão arquivística” de

Rennó obedece à necessidade de deter a dispersão e a dissolução na amnésia social (MELENDI, 2003: 26). Inúmeros outros artistas brasileiros, entretanto, podem ser incluídos nessa política do arquivo tal como ela parece ter, mais claramente, se configurado após os anos 90. Articulando as condições contemporâneas de circulação dos saberes e a constituição das subjetividades ao dispositivo do jornal diário, à cultura digital, e ao corpo, artistas como Leila Danziger, Ricardo Basbaum e Tunga, respectivamente, refletem o documento engendrado artificialmente e potencializam o material ou o dispositivo apropriado e deslocado recontextualizando-o no ambiente da arte. Danziger agindo diretamente sobre jornais diários, Basbaum organizando em site as documentações das experiências daqueles que receberam seu objeto NBP e Tunga editando livros com imagens de suas *performances* mostram que a arte de arquivo é um desdobramento reflexivo de ordem plástico-poética posterior a uma ação contextual ou à assimilação de dispositivos cotidianos. Procedendo por registros em imagens, por apropriação de documentos ou pela organização dos vestígios materiais, a vocação contextual da arte contemporânea, que investe no imediato através de ações e intervenções, mostra-se desdobrada em trabalhos reflexivos que repetem ou dobram o espaço exterior em outros objetos e imagens cujas temporalidades incluem a memória e o desejo. Se frequentemente surge na arte contemporânea, em primeiro lugar, a reação diante de uma situação, de um saber ou uma coerção, logo os vestígios da memória retornam sobre a forma da poética do arquivo. As imagens fotográficas e suas descendentes surgem com frequência nessa produção que retoma os vestígios com o objetivo de pensar a realidade do mundo contemporâneo.

Com efeito, a série *Vulgo & anonimato* (1998-1999), imagens apropriadas do Museu Penitenciário Paulista pertencentes à obra *Arquivo universal*, de Rosângela Rennó; o livro-caderno *Para pensar em algo que será esquecido para sempre* (2007), produzido com jornais diários sobre os

quais a artista Leila Danziger age descascando as notícias e carimbando a frase-título, trabalho incluído na série Diários públicos; o livro com formato de folder ou sanfona “Encarnações miméticas”, realizado a partir da apropriação de imagens-registro das performances Ação em interior e Ação na Floresta e inserido na obra-livro Caixa-Tunga (Cosac Naify, 2007) mostram essas duas vocações da arte contemporânea: agir sobre o imediato e refletir com o tempo. Efetivamente, a produção dos artistas no Brasil desde os anos 90 parece voltar-se para uma intuição surgida nas experiências de Lygia Clark dos anos 70 e 80 nas quais a artista ambicionava incluir em sua crítica institucional do trabalho de arte saberes e poderes exteriores ao campo da estética, no caso, práticas de subjetividade e de conhecimento do corpo. Suely Rolnik argumentou que as proposições críticas da artista daqueles anos só encontrariam ressonância na década de 90 com a “deriva extradisciplinar” (ROLNIK, 2008). Essa produção tem atravessado transversalmente o campo da arte com problemas da terra, da sociedade, da política, dos dispositivos comunicacionais, da cultura digital etc.



Caixa-Tunga (Cosac Naify, 2007)

A dialética moderna da totalidade e da fragmentação voltou-se para a “estrutura memória” e constituiu sua crítica de modo autorreferencial. A reflexividade crítica na arte moderna remetia a linguagens específicas elaborando, revelando e problematizando os processos do meio e as suas convenções de representação. A obra era um objeto que remetia criticamente à história de uma linguagem ou de um gênero. É famoso o trecho de Clement Greenberg em *Pintura modernista* no qual o crítico norte-americano afirma que a essência do modernismo reside no uso de métodos característicos de uma disciplina para criticar essa mesma disciplina com o intuito de firmá-la em sua própria área de competência (FERREIRA e MELLO, 2001: 101-110). A ênfase dada ao problema da especificidade entrincheirada a um gênero pode ser menor quando se destaca a diferença entre um objeto e um sujeito, um objeto e uma história. Rosalind Krauss, analisando o caso de *American Flag*, de Jasper Johns, afirma que a bandeira remete tanto ao objeto da imagem quanto ao tema “pintura” enquanto história de uma técnica artística para a qual *American Flag* aponta reflexivamente. A crítica norte-americana define: “A reflexividade é precisamente essa fratura em entidades categoricamente diferentes que pode elucidar uma a outra contanto que sua separação seja mantida” (KRAUSS, 1976: 56). O fato de a obra revelar, simultaneamente, tanto seus processos formais de construção como os desenvolvimentos da história daquela linguagem específica constitui o modo reflexivo da arte moderna. O vídeo talvez tenha sido um dado diferente e importante para a conscientização da mudança no âmbito da arte crítica. Foi a mesma Rosalind Krauss quem afirmou que o vídeo, por seu narcisismo, só podia acionar uma reflexão como a de um espelho que opera por apropriação, fazendo desaparecer ilusionisticamente a distinção entre as duas entidades, o sujeito e o objeto. Por isso parecia, à crítica, inapropriado falar do vídeo como um meio físico que, para ela, era antes um suporte

psicológico (KRAUSS, 1976). De algum modo, o que parecia estar ficando claro é que a arte crítica incluía outros problemas.



Jasper Johns: *American Flag*

Se a pintura modernista se voltava reflexivamente para um determinado meio físico e sua história, a arte conceitual interessou-se por outro aspecto do campo investindo em sua reflexão crítica sobre a própria instituição. Tratando da apropriação e da colagem como procedimentos alegóricos, Benjamim Buchloh busca diferenciar essa dimensão alegórica na história da arte desde o século XX. O historiador e coeditor da revista *October* assevera que, de modo semelhante, os *ready-mades* e as obras da *Pop art* norte-americana se dirigem à cultura de massa e às imagens reproduzidas mecanicamente, mas falham em explicitar “as condições específicas de seu próprio enquadramento e de sua reificação como arte no interior da estrutura institucional do museu, da ideologia do modernismo e

da forma de distribuição da mercadoria". As produções de Michael Asher, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Dan Graham, Hans Haacke são, segundo o historiador, aquelas que farão uma "análise dos princípios de estruturação do próprio signo" (BUCHLOH, 2000). Sob uma perspectiva analítica, certa produção americana volta-se, assim, para a compreensão do sistema da arte, do espaço do museu e do papel da história da arte na construção do discurso e da visibilidade da arte. Conhecida como crítica institucional, essa vertente da produção contemporânea teve uma de suas definições importantes feita por Andrea Fraser: "a crítica do aparato que distribui, apresenta e coleciona arte ... (é) inseparável da própria prática artística" (FRASER, 2008: 183).

A reflexividade conceitual da arte voltada para sua própria instituição aos poucos se transformou em reflexividade extradisciplinar dirigida para o arquivo, numa política expandida de desconstrução de discursos de poder que potencializam visibilidades heterogêneas de formas de vida no atual momento do capitalismo mundial integrado, especialmente quando a desintegração social, ambiental, comunicacional e subjetiva é a ordem do dia. Ao contrário da estrutura-memória dos modernos que pretendiam reordenar a tradição, o momento contemporâneo insiste em que os fragmentos da memória sejam emancipados para que possam se deslocar entre contextos diferenciados potencializando sentidos e visibilidades singulares. A produção que constitui a reflexividade crítica transversal do arquivo em suas diversas dimensões – social, antropológica, econômica, informacional – circunscreve o que tenho chamado de poéticas do arquivo através de uma política da arte que pressupõe operações da imagem fotográfica ou de suas descendentes³. Tais procedimentos incluem o registro

³ Stéphane Huchet utiliza a expressão "imagens fotográficas e suas descendentes" referindo-se ao cinema, ao vídeo e também à imagem numérica em seu artigo "Tal qual, a fotografia" (HUCHET< 2004: 14).

ou apropriação, o reprocessamento e o deslocamento do material incorporado.

A expressão “poéticas do arquivo” define certa produção que investe na crítica à formação cultural iluminista moderna, com suas noções de sujeito universal, de identidade do objeto, de gênero classificatório partindo da habilidade fotográfica para engendrar artificialmente valor de documento, bem como sua capacidade de deslocamento. A produção da vanguarda modernista e certa produção da segunda metade do século XX voltaram-se para os problemas vinculados ao arquivo da arte com intuito desconstrutivista. A partir dos anos 90, porém, o interesse da arte dirigiu-se a sistemas diversos, ou seja, para a formação de seus discursos e para as condições de suas visibilidades de maneira transversal. Conceitual e simultaneamente expressiva, essa produção que nomeio poéticas do arquivo atravessa saberes, cria aberturas em sistemas informacionais e discursivos da atualidade e possibilita novos modos de experiência não previstos.

A apropriação, o registro, o deslocamento e a recontextualização surgiram nos anos 70 em virtude da afirmação do processo e do evento artístico, mas a mobilidade de material conceitual e afetivo no contexto da cultura digital é de algum modo singular. A reprodutibilidade técnica destituiu o valor de culto da obra de arte ao erradicar as noções auráticas de originalidade e autenticidade, mas, simultaneamente, o valor de exibição potencializou o lugar da obra no mercado. Os deslocamentos contextuais de uma obra de arte reproduzida – a obra única do museu que podia aparecer nas revistas de arte – aumentavam seu valor de troca. Dessa consciência, parece surgir a proposta de Benjamin para uma refuncionalização política da arte em que o artista ocuparia os meios técnicos. O contexto da reprodutibilidade técnica, entretanto, era o de uma sociedade cujo poder disciplinar fixava o indivíduo em seus espaços para sua subjetivação. No

contexto da cultura eletrônica e digital o controle mantém o indivíduo livre em sua mobilidade de conexão através de diversos dispositivos que são simultaneamente mecanismos de subjetivação e de controle. As noções de origem e modelo foram perturbadas pela reprodutibilidade técnica que multiplicava e deslocava o material reproduzido, mas, atualmente, a ausência de uma matriz (o negativo) aumenta drasticamente a mobilidade de todo material afetivo e conceitual que, no interior dos meios informacionais, simplesmente repete, generaliza e naturaliza formas miseráveis de vida. Em face dessa situação, a política de arquivo na arte absorve, processa, reorienta e transfere informação conceitual e afetiva singular para contextos comuns com o objetivo de atingir o outro com visibilidades incomuns, convocando sua participação para o embate das divergências na atualidade. A estrutura-memória tornou-se uma memória-devir na qual o deslocamento convoca continuamente o presente e o outro. O deslocamento e a transferência são os modos de partilha próprios à condição fotográfica da arte contemporânea. A partilha não oferece a possibilidade de um senso comum estético na contemplação de um objeto que é já arte, mas a divergência da arte (sua exterioridade) no espaço heterogêneo da comunicação potencializado por um artefato conceitual e expressivo com valor de documento engendrado artificialmente. Assim têm lugar as operações fotográficas na política do arquivo própria às poéticas contemporâneas da arte.