

Arquivo de família: matéria da arte?¹

Maria Ilda Trigo²

Introdução

A presença crescente dos arquivos – especialmente dos fotográficos – na arte contemporânea tem sido considerada por alguns autores³ como sintomática do momento histórico em que vivemos: enredados por uma miríade de informações, muitas delas de ordem visual, geradas e rapidamente propagadas por dispositivos técnicos. Segundo esses autores, é num contexto de intensa presença da imagem técnica que vemos crescer o interesse pelos



Figura 1: *Página de um dos principais álbuns do acervo de minha família, base para a pesquisa a que este artigo se refere*

arquivos, transformados, então, em “espaço de experiência” e de contato com a realidade, cada vez mais mediatizada (FONTCUBERTA, 2012, p. 171).

Sem desconsiderar a importância dessas análises, proponho-me aqui a sondar os arquivos, especialmente os de fotografias de família, do ponto de vista poético: O que significa para o artista ter o arquivo como matéria-primeira de seu trabalho? O

¹ Artigo relativo à pesquisa de mestrado *Tua pele, tuas palavras: o arquivo de fotografias de família numa visão intermédias*, em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Unicamp, sob orientação do Prof. Dr. José Eduardo Ribeiro de Paiva. Linha de pesquisa: Arte e Mídias.

² Mestranda em Artes Visuais no Instituto de Artes da Unicamp (ingresso em agosto de 2016). Especialista em Fotografia pela FAAP (2015). Bacharel em Artes Plásticas pela Faap (2005) e em Letras pela Universidade de São Paulo (1993).

³ Cf. COLOMBO (1991) e FONTCUBERTA (2012).

que está implicado nesse contato que é, principalmente, um contato gerador de novas formas?

Crise da arte como crise da matéria

Para melhor compreender as implicações da escolha de um arquivo como ponto de partida para o fazer artístico, é preciso considerar o contexto em que essa prática se insere: o da apropriação de imagens e objetos, muitos deles presentes no cotidiano e, portanto, não pertencentes ao mundo dito artístico.⁴

A apropriação de objetos e imagens não artísticas e sua posterior ressignificação no contexto da arte remontam às vanguardas históricas – principalmente às colagens cubistas, dadaístas e surrealistas –, encontram em Duchamp e Andy Warhol seus maiores expoentes e passam pelas chamadas neovanguardas, nas décadas de 1970 e 1980 (MARQUES, 2007). Nesse momento, o procedimento é absorvido pelo sistema de arte, naturalizando-se a ponto de hoje ser impossível dissociá-lo das práticas contemporâneas (Ibidem).

A naturalização de procedimentos como esse, que põem em xeque a especificidade da obra e do fazer, não foi, no entanto, completamente aceita por parte do público e da crítica, que muitas vezes se sente saudosa de uma arte que possa ser considerada “verdadeira”.

Para Nicolas Bourriaud, existe uma crise de critérios que faz com que a arte de hoje ainda seja vista e julgada por antigos paradigmas da História da Arte (BOURRIAUD, 2008). Segundo o autor, a arte contemporânea, especialmente aquela

⁴ Sobre isso afirma Liam Gillick: “[...] é como se os novos artistas também fizessem suas compras, mas em lojas inadequadas, em todos os tipos de lojas” (BOURRIAUD, 2009, p. 26).

criada a partir dos anos 1990, está cercada por inúmeros “mal-entendidos”, dentre os quais se destaca “a forma material da obra”.⁵

De fato, é comum a queixa em relação ao fenômeno conhecido como desmaterialização da arte, que aqui entenderemos, genericamente, como a negação da matéria artística no sentido tradicional – pois apenas colocando as obras do presente em confronto com as do passado é que se pode falar em desmaterialização.

Se, por um lado, a arte já foi mais “matérica”, por outro, não se pode afirmar que hoje não haja mais matéria alguma. Se o espectador consegue perceber a obra por qualquer um de seus sentidos, é porque ela repousa sobre uma forma material, seja essa forma mais ou menos “palpável”. Vemos, portanto, que a crise da arte se conjuga com a crise de uma certa maneira de compreender a matéria e, conseqüentemente, o fazer artístico.

É nessa chave que tentarei entender os arquivos, especialmente os de família: como uma nova forma de materialidade que deve ser analisada segundo o contexto artístico e histórico a que pertence.

Matéria e materialidade

A opção pelo uso do termo “materialidade”, em vez de matéria, deve-se ao caráter notadamente físico de que esse último está impregnado.⁶ Em geral, quando se trata de matéria, pensa-se quase que imediatamente em matéria-prima: bruta, virgem, em seu estado natural.

⁵ “Y sin embargo el primer interrogante, en lo que concierne a estos nuevos enfoques, se refiere evidentemente a la forma material de la obra.” (Bourriaud, 2008, p. 5)

⁶ Cf. PAREYSON, 2001, p. 159, e OSTROWER, 1987, p. 33.

Embora se possa questionar a existência de uma matéria artística virgem mesmo no caso dos materiais tradicionais,⁷ deve-se admitir que a dificuldade de se falar em matéria-prima aumenta quando nos referimos a objetos e imagens apropriados, caso dos arquivos fotográficos.

Falo, portanto, em materialidade, em grande parte apoiada no pensamento desenvolvido por Fayga Ostrower no livro *Criatividade e processos de criação* (1987). A autora – que no caso estava tratando de uma arte sobretudo matéria – afirma preferir o termo “materialidade” pelo fato de ele abranger “não somente alguma substância, mas também tudo o que está sendo *formado e transformado* pelo homem” (OSTROWER, 1987, p. 31).

Mas o fato de que irei me referir aos arquivos como uma materialidade, e não como uma matéria, não diminui a importância de um conceito desenvolvido por Pareyson em sua emblemática obra *Os problemas da estética: o de matéria da arte*. De acordo com Pareyson, “são matéria da arte os materiais físicos de que se servem os artistas, vistos na sua constituição natural, no seu uso comum e na sua destinação artística” (PAREYSON, 2001, p. 159).

O fato de ele considerar a matéria como materiais físicos poderia, em princípio, levar a um afastamento em relação ao conceito, por sua suposta inaplicabilidade à arte contemporânea, em que as obras, como já dito, tendem à desmaterialização.

Preferi, no entanto, considerar o conceito de Pareyson, principalmente porque toda noção de uma nova materialidade se apoia na ideia de uma matéria artística no sentido tradicional. Assim, para melhor entender do que estamos tratando quando nos debruçamos sobre os arquivos fotográficos, temos de compreender aquilo a que essa nova materialidade se contrapõe.

⁷ Cf. PAREYSON, 2001, p.158.

Além disso, o autor trata dos três aspectos que, segundo ele, sobrepõem-se para formar o que ele chama de matéria da arte: sua constituição natural, seu uso comum e sua destinação artística. Minha proposta é pensar esses aspectos no que tange à nova materialidade proposta pelos arquivos.

O objetivo aqui não é testar a aplicabilidade do conceito de Pareyson, para logo depois enaltecê-lo ou execrá-lo, e sim tomá-lo como um guia que, conquanto incompleto ou até mesmo inadequado, poderá, justamente por suas lacunas e inadequações, servir de base para a construção de um pensamento sobre as potencialidades poéticas dos arquivos.

A (anti)natureza dos arquivos

A dificuldade de pensar os arquivos como matéria mostra-se logo que observamos o primeiro dos aspectos apresentados por Pareyson: o de constituição natural.

Arquivos não são naturais. Não são extraídos da natureza, em estado bruto, como o são o mármore, a argila, a madeira ou os pigmentos. São, pelo contrário, artifícios, criados pelo homem dentro de um sistema de produção de bens materiais e simbólicos. São, como afirma Bourriaud, objetos culturais, apropriados e inseridos em “contextos definidos” (BOURRIAUD, 2009, p. 8).

Temos na contemporaneidade uma nova configuração artística em que “não se trata de elaborar uma forma a partir de um material bruto, e sim de trabalhar com objetos culturais em circulação no mercado cultural, isto é, que já possuem uma *forma* dada por outrem” (Ibidem). Não nos movemos mais no reino da criação, e sim no da pós-produção, em que as obras se inscrevem “numa rede de signos e significação” (Idem, pp. 12, 13).

Mas o fato de que a materialidade de que se valem os artistas hoje não seja mais natural não impede, no entanto, que ela tenha uma natureza, entendida no sentido

amplo de uma “combinação específica das qualidades originais, constitucionais [...] de um indivíduo, animal ou coisa”.⁸ Ou seja: embora artificial, ela não prescinde de leis próprias, específicas, que a caracterizam. Essas leis não são mais de ordem natural e física, como no caso dos materiais tradicionais, mas culturais.

E esse talvez seja o ponto em que as novas materialidades contemporâneas mais diferem da matéria artística tradicional: sua constituição “natural” confunde-se com seu uso comum, segundo aspecto da matéria artística conforme Pareyson.

O contexto de decifração das novas formas artísticas depende de um significado anterior, dado pelo uso comum, que, por sua vez, é construído coletivamente e constitui-se no principal objeto do artista. Esse subverte o uso como forma de questionar as estruturas sociais existentes e os modos de representação a elas associados. Para Bourriaud:

[...] trata-se de tomar todos os códigos da cultura, todas as formas concretas da vida cotidiana, todas as obras do patrimônio mundial, e colocá-los em funcionamento. Aprender a usar as formas, como nos convidam os artistas [...], é, em primeiro lugar, saber *tomar posse* delas e habitá-las. (BOURRIAUD, 2009, p. 14).

Decorre daí que a destinação artística – terceiro aspecto da matéria segundo Pareyson – esteja em íntima relação com o uso comum e, conseqüentemente, com sua constituição “natural”. Isso não acontecia com a matéria tradicional, cujo uso comum era basicamente utilitário, enquanto a destinação artística estava ligada, em geral, à representação. O mármore, usado para revestimentos, ou a argila, que dava forma a utensílios de uso doméstico, convertiam-se em esculturas pelas mãos dos artistas.

⁸ Grande dicionário Houaiss beta da língua portuguesa. Versão on-line. Acesso em: 24 jun. 2016.

A especificidade do trabalho artístico e a da matéria da arte deixaram de existir. Isso fica claro no embaralhamento entre os aspectos apontados por Pareyson, na dificuldade em separar constituição, uso comum e destinação artística, sem que, no entanto, essas categorias deixem de fazer sentido.

Fotografia como enigma

Um arquivo fotográfico é constituído, predominantemente, por fotografias.

Predominantemente porque, em seu interior, é possível encontrar outras materialidades além da fotográfica. No caso específico dos arquivos de família analógicos, há os álbuns, os envelopes de papel e de plástico que guardam as fotos, dedicatórias, santinhos, cartas, cartões de felicitações, convites e tantas outras pequenas lembranças que podem vir a se juntar às fotografias e se oferecem à fruição. A materialidade dos arquivos, portanto, não é única, nem unívoca, pois resulta do entrecruzamento de materialidades.

É impossível negar, entretanto, que as fotografias estejam no centro desse arranjo de materialidades, todas elas se cruzando para colocar a imagem fotográfica como objeto da fruição. Fica clara, portanto, a necessidade de pensar as especificidades do meio fotográfico nesse contexto.

Sem a intenção de dar conta de todos os aspectos do fotográfico, trarei para a discussão aqueles que podem ajudar a cercar sua potência poética, dentro do contexto específico que foi discutido até agora: o da apropriação de formas culturais e sua ressignificação artística.



Figura 2: *Santinhos encontrados entre as fotografias e álbuns de meu acervo familiar*

Arquivos são formados pelo entrecruzamento de materialidades

Destacarei três aspectos relativos à imagem fotográfica que, creio, podem contribuir para a discussão aqui desenvolvida. São eles: o contexto histórico e cultural de criação do meio; o papel da fotografia para a construção da memória e o estatuto de verdade da imagem fotográfica.

Primeiramente, é preciso lembrar que a fotografia é um produto da moderna sociedade industrial e, por isso, está prenhe dos valores dessa sociedade. Sobre isso, afirma Fontcuberta: “A fotografia argêntica contribui para a imagem da sociedade industrial e funciona com os mesmos protocolos que o resto da produção desenvolvida em seu cerne” (FONTCUBERTA, 2012, p. 14). Sendo produto, não se pode furtar a ser aquilo a que se destina: estandardizada, voltada para a massa de consumidores então nascente.

A estandardização da representação, num primeiro momento, contrasta com uma das principais funções sociais da fotografia: a de nos ajudar a construir nossa memória, pessoal e coletiva. Afinal, “[...] o passado não é apenas informação asséptica, mas também precisamente emoção, paixão e peso sentimental” (FONTCUBERTA, 2012, p. 171). Como é possível, então, que a afetividade de nossas vivências esteja ali, documentada por um frio produto da indústria?

Esta me parece ser uma das dicotomias dos arquivos de família: que eles se estruturam na conjunção entre consumo de produtos estandardizados da indústria cultural e desejo de construção de uma memória afetiva singular.

A essa dicotomia vem se somar outra: a impressão – falsa – de que o que está ali registrado corresponde ao vivido. É ponto pacífico entre os estudiosos a crise do estatuto de verdade historicamente atribuído ao fotográfico.



Figura 3: *Fotografia cromogênica de meu acervo pessoal, década de 1970*

A fotografia do homem comum: alegria vivida ou alegria sonhada?

Afinal, “toda fotografia é uma ficção que se apresenta como verdadeira” (FONTCUBERTA, 2010, p. 13).

E é justamente aí, na tensão entre o que se dá a ver na imagem fotográfica e o que nela se esconde, que se abre uma fonte ininterrupta de atuação para os artistas. Especialmente quando o que está em jogo são as fotografias de família. Afinal, qual a importância desses arquivos? Para que servem? O que mostram e, mais importante, o que escondem? O que ali está dito e o que não está dito?

Serviriam eles para provar que fomos felizes? Ou os momentos felizes ali registrados eram apenas exceção num cotidiano marcado pela insatisfação e pelo tédio?⁹

Intermeios: por uma poética do arquivo de família

Meu interesse pelos arquivos de fotografias de família como materialidade artística funda-se naquilo que anteriormente apresentei como dicotomias ou tensões que neles se manifestam: notadamente tensão entre impessoalidade e afetividade, por um lado, e entre verdade e mentira, dito e interdito,¹⁰ por outro.

Essas tensões, que dizem respeito a sua “natureza”, povoam em menor ou menor grau o trabalho com arquivos em geral. Mas, no caso específico do meu percurso de pesquisa, há uma outra tensão, relativa a minha experiência e que, portanto, não posso generalizar em relação a todas as poéticas com arquivos.

⁹ A análise da função social dos arquivos de família merece um artigo à parte. São muitas as reflexões que se podem fazer sobre o que neles há de mentira e verdade; sobre o que neles seria aquilo que chamo de encenação da alegria. Cf. FONTCUBERTA, 2012, e TRIGO, 2014.

¹⁰ Mais do que o não dito, interessa-me nas fotos de família o interdito: não aquilo que por um motivo ou outro se deixou de dizer, mas aquilo que nunca se diria. Aquilo que não se deve ou não se pode dizer. Cf. TRIGO, 2014.

No início de minha pesquisa todo meu esforço estava em buscar o que naquelas imagens se revelava e se escondia, o que elas tinham de frias, o que tinham de afetuosas, o que guardavam de tristezas escondidas, de alegrias vividas ou encenadas. Aos poucos comecei a perceber que nesses comentários sobre a natureza da mensagem veiculada pelo arquivo escondia-se um forte interesse pelo tipo de relação que eu tinha com ele, notadamente midiática.

Para melhor compreender essa relação, limitarei a análise aqui apresentada a um trabalho: o tríptico intitulado *O que aconteceu com elas* (2005), composto por serigrafias produzidas a partir de imagens fotográficas de meu arquivo.



Figura 4: *Maria Ilda Trigo, O que aconteceu com elas, 2005, serigrafia, 30 cm x 29,5 cm (cada imagem)*

Curiosamente, quando o trabalho foi exposto,¹¹ a principal reação do público foi não acreditar que estava diante de serigrafias. Muitos espectadores se aproximavam das imagens, a fim de verem os pontos da impressão e se certificarem de que se tratava de gravuras.

Esse fato foi fundamental para a percepção de que o trabalho – até então para mim uma espécie de comentário sobre a construção da memória individual e coletiva – tinha um componente outro, complementar ao primeiro e igualmente importante: a forte referência às mídias e suas relações (entre si e conosco), muitas vezes pouco claras, enganosas.

¹¹ 37^a Anual de Artes da FAAP, dezembro de 2005 a fevereiro de 2016, Museu de Arte Brasileira.

O que o espectador tinha diante de si era, então, serigrafia, com aparência de fotografia, e que, no entanto, fora construída com base em fotos “reais” de meninas posando em frente a uma televisão.

Essa “confusão” entre as mídias, a meu ver, dá pistas de uma relação possível com o meio fotográfico. Por um lado, há o arquivo, construído em seu tempo próprio. Por outro, há o meu olhar, forjado num ambiente multimidiático, com predominância do meio televisivo.

O arquivo – ele próprio um mediador entre meu presente e um passado representado – submetia-se a uma relação também mediada: por todas as mídias a que eu tivera acesso e que ajudaram a construir meu olhar.

Se é verdade que toda nova tecnologia muda inteiramente a forma de perceber a realidade,¹² é natural que não possamos pensar numa percepção pura, num contato virgem com as mídias “do passado”.

Mas mais do que aceitar passivamente essa impureza, convém pensar nela como estratégia artística. Afinal, a mera aceitação poderia significar a entrega para o entorpecimento típico de uma sociedade dominada por meios eletrônicos, cuja velocidade de propagação das informações é avassaladoramente maior do que nossa capacidade de processamento delas.

Apropriar-se desse “encontro dos meios” pode significar, nesse contexto, um “momento de liberdade e libertação do entorpecimento e do transe que eles impõem aos nossos sentidos” (MCLUHAN, 2007, p. 75).

O processo aqui descrito marcou o início de um contato que se prolonga até hoje, fundamentalmente calcado no cruzamento dessas duas materialidades

¹² Cf. MCLUHAN, 2007, p. 63.

específicas e, ao mesmo tempo, complementares: a dos arquivos de família e a dos intermeios.

As possibilidades abertas pelo cruzamento dessas materialidades são – a meu ver – infinitas, inapreensíveis em seu todo. E é justamente nas pequenas partes apreensíveis, nas narrativas possíveis a partir dele, que se assenta minha poética.

Considerações finais

A reflexão sobre os arquivos fotográficos como materialidade artística comporta diversas abordagens. No caso específico de minha pesquisa poética, é impossível desconsiderar a importância de uma discussão midiática, sendo o entrecruzamento entre mídias ao mesmo tempo constituição do arquivo, condição para sua fruição e instrumento para sua releitura.

Os caminhos abertos por essa intersecção são muitos, além de complexos. Mas se essa complexidade, por um lado, prova a impossibilidade de um senso comum sobre o fenômeno, por outro revela-se como porta aberta para um trabalho quase infinito: trabalho com uma materialidade múltipla, mutante, plástica – como o é a argila, mas num outro sentido.

Referências Bibliográficas

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

_____. **Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo**. São Paulo: Martins, 2009.

COLOMBO, Fausto. **Os arquivos imperfeitos**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

FONTCUBERTA, Joan. **A câmera de Pandora: a fotografi@ depois da fotografia**. São Paulo: G. Gilli, 2012.

_____. **O beijo de Judas: fotografia e verdade.** Barcelona: Gustavo Gilli, 2010.

MARQUES, Susana Lourenço. **Cópia e apropriação da obra de arte na modernidade** Dissertação (Mestrado) - Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2007.

McLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem.** São Paulo: Cultrix, 2007.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação.** Petrópolis: Vozes, 1987.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.

TRIGO, Maria Ilda. **Quero ver você de perto: uma poética do arquivo pessoal.** Monografia (Especialização) - Fundação Armando Álvares Penteado, São Paulo, 2014.