



Estratégia de arquivo: a arqueologia como método de estudo da especificidade/imprecisa da arte¹

Cristina Ribas

A pesquisa é realizada por uma artista que coloca em estado de ‘suspensão’ sua produção artística dedicando-se a dissertar não a partir de um objeto de autoria própria, mas de um arquivo realizado por uma autora alheia: A Arquivista. O objetivo do artigo é acessar esse *projeto* por meio de uma arqueologia, investigando o Arquivo de emergência como um *contradispositivo* artístico e a relação que ele propõe com o campo das artes e o comum. A partir da elaboração crítica dos diversos conceitos engendrados pelo arquivo – documento, evento, estratégia, ruptura, emergência, entre outros –, a investigação considera a especificidade do arquivo em propor uma estrutura de aprendizagem em artes, e a arqueologia fornece as ferramentas de constituição de histórias da arte, influenciando diretamente a escrita da dissertação e orientando um posicionamento político.

Arquivo, arqueologia, história.

Um arquivo é o começo. Sobre uma mesa estão dispostos muitos textos em pastas suspensas, imagens catalogadas a par de um índice de siglas, publicações diversas – todas sobre arte. Diante desse arquivo de participante sou convertida em pesquisadora. Não estou certa de que se trate de uma obra de arte. Trata-se, entretanto, de algum tipo de dispositivo artístico. Estão expostos: o texto “Situação” (apresenta uma série de conceitos do arquivo ou “entradas conceituais” – um estatuto do arquivo); um desenho esquemático do sistema de arquivamento que explica como acessar os “documentos”; e, em grande quantidade, os documentos propriamente ditos, organizados em diferentes grupos: eventos e estratégias arquivados e pré-arquivados, textos, entrevistas, imagens, e demais documentos (revistas, catálogos, livros, impressos, adesivos, entre outros); fichas de acesso rápido aos eventos e estratégias (“fichas-índice”). Intitula-se “Arquivo de emergência: documentação de eventos de ruptura”.

A Situação é o texto-estatuto que o institui. Jacques Derrida sugere que um arquivo deve sempre ser seguido de sua “lei” específica, tornando pública a norma do arquivo e sua finalidade, detalhando sua operatividade e a natureza dos documentos arquivados.² Nesse caso, o texto em revisão constante “Situação” cumpre as vezes de uma lei, descreve a totalidade que propõe o arquivo e também seus limites (o que está dentro e fora dele). A “lei” do Arquivo de emergência apresenta seus valores e seu repertório conceitual inven-

Arquivo de emergência em exposição na BASE móvel do projeto Arte e esfera pública, Centro Cultural São Paulo, 2008. Ao fundo, parte da biblioteca pública de Graziela Kunsch, que desta vez incluiu uma seleção de livros da biblioteca de Ricardo Rosas (1969-2007).

¹ Este artigo foi escrito a partir da dissertação *Arquivo/Desarquivo: condições, movimento, monotopia*, que está disponível para consulta no site e na Biblioteca da UERJ.

² Derrida, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

tariado pela Arquivista em uma espécie de tradução narrativa dos eventos e estratégias que observa, assim como elabora a capacidade de interagir com seus atores de interesse conferindo ao Arquivo a devida flexibilidade de um *contradispositivo*. Um parágrafo copiado do texto de apresentação do Arquivo pode servir como breve introdução:

O Arquivo de emergência: documentação de eventos de ruptura é um ambiente relacional, de guarda e disposição de suportes de impressão a partir de eventos> e estratégias> selecionados da arte contemporânea brasileira. Os suportes de impressão (documentos>) são em grande parte produzidos por artistas, compreendendo folhetos, imagens, textos, relatos, catálogos, livros, rascunhos, etc. Uma pesquisa-militante> acompanha o arquivamento, com implicações nos processos de constituição do comum e da história. O objetivo do Arquivo, organizado pela Arquivista desde 2005, é permitir a tomada de conhecimento de tais eventos e estratégias, promovendo a circulação da informação no território do Brasil e fora dele e o fortalecimento de redes de colaboração. A Arquivista cria conceitos e disponibiliza ferramentas de concatenação> como sugestão das relações de consignação que podem ser desdenhadas entre tais. O Arquivo confia no espaço-tempo dilatado da pesquisa e na situação pública dos arquivos como possibilidades de constituição de possíveis para as artes e para o comum.³

3 Todos os termos seguidos de ">" são conceitos do Arquivo de emergência.

O Arquivo de emergência não "aparece" no campo da arte visto que a incerteza dele ser um objeto artístico soma-se ao fato de que não se pode sugerir que existe em decorrência de outras ações similares às quais daria "continuidade". Esse posicionamento não desconsidera a transmissividade das operações artísticas⁴ e antes assume a existência de sistemas transversais constituintes de (histórias das) artes, na ordem das trocas vivas e das formalizações. A realização deste arquivo pode ser então a investigação das condições da arte hoje.

4 Thierry de Duve prefere pensar o ensino de arte nos termos de "transmissividade", e não exatamente pela via disciplinar da arte moderna e pré-moderna. De Duve, Thierry. *Faire École*. Paris: Presse du Réel, 1992.

Ao investigar o Arquivo de emergência optei pela abordagem metodológica com base na arqueologia de Michel Foucault, delineando um método (im)preciso com intenção de atualizar este método. A arqueologia não representa nada além de um instrumento de articulação que quer analisar as regras características das diferentes práticas discursivas.⁵ A arqueologia é não linear; "recorta-se" com ela uma parte da camada espessa das sedimentações sociais – o *a priori* histórico – e ali mesmo penetram-se suas microestruturas não para remeter a estruturas maiores – relações de hierarquização ou causalidade –, mas para compreender condições de possibilidade particulares.

5 Foucault, Michel. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005, p.232.

Proobjeto

O Arquivo foi, na dissertação, meu "proobjeto" de pesquisa. Digo "proobjeto" em correspondência ao conceito inventado por Hélio Oiticica e Ronaldo Duarte em 1968. Associando-me a esse conceito, quero interferir propositivamente na forma de produção do conhecimento ou naquele método científico que reserva uma distância ao objeto pesquisado.⁶ "Proobjeto", esse "modelo diferencial":

6 "Não podemos perder de vista que o pensamento metodológico sempre assumiu, no passado, um certo dualismo entre o ponto de observação e o objeto observado. Porém, hoje parece que não há mais um fora." Negri, Antonio. *Cinco lições sobre Império*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003, p. 90.

7 Duarte, Ronald, Oiticica, Hélio. Título do texto. In *OBJETO na arte brasileira – Brasil anos 60*. Daisy Peccinini (org.) São Paulo: FAAP, 1978, p. 98.

8 Às proposições neoconcretas ao campo da arte associa as teorias do acontecimento contemporâneas que também são essenciais ao *desarquivo*. Conforme expõe Maurizio Lazzarato, tais teorias “definem e articulam diferentemente as relações sujeito/objeto, sensível/inteligível, natureza/espírito, ao ponto de desfigurá-las *vis-à-vis* as teorias do sujeito.” Lazzarato, Maurizio. *As revoluções do capitalismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006, p. 24.

9 Deleuze, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 25.

10 A lista atualizada das situações de exposição do Arquivo de emergência pode ser consultada na página <http://www.arquivo-deemergencia.wordpress.com>. Consulta em junho/2008.

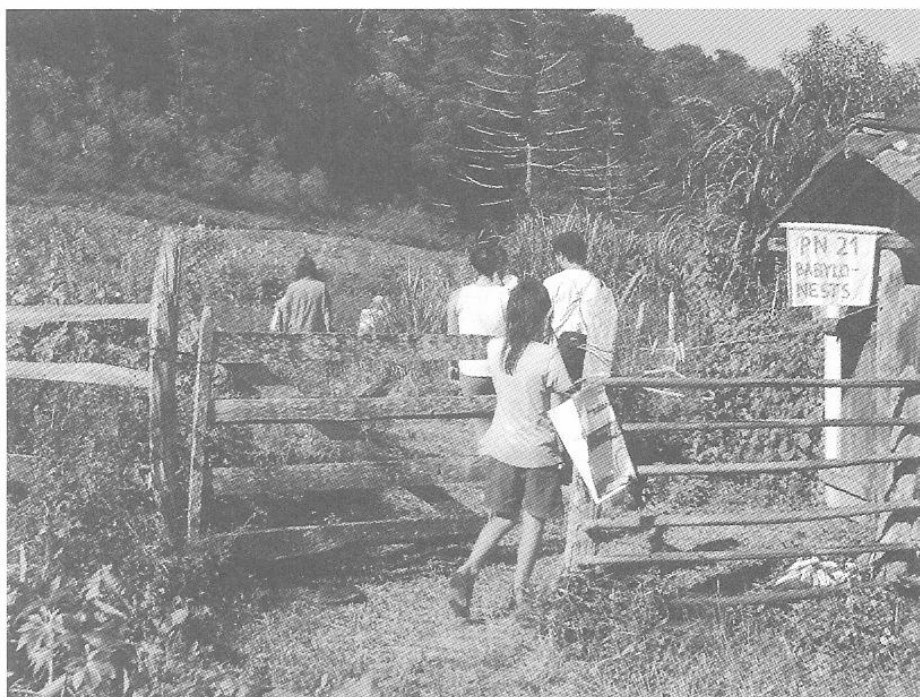
se refere às proposições ‘em aberto’ feita por artistas, que a meu ver são de real interesse: o objeto ou a obra seriam as possibilidades infinitas contidas nas mais diversas proposições da criação humana: a mágica do fluir das idéias, no instante, no ato, no acontecimento.⁷

Assim também funciona o “objetato”, algo *entre* a sensibilidade do tato e a afecção provocada pelo material (Duarte e Oiticica).⁸ Abordar o Arquivo como um probjeto é uma sugestão da *forma* de produzir conhecimento, permitindo a *confusão* do pesquisador com processos ou programas alheios (e não exatamente com um objeto cuja materialidade eu não violaria), tentativa de extrapolar a simples “interação com um objeto” e assumir a co-produção dos sentidos, daquilo de que trata o Arquivo (arte) e das próprias condições de um Arquivo. Com esse posicionamento pode ser se produza uma ativação diferencial a partir das pesquisas acadêmicas e, em meu caso, ao implicar motivações pessoais, essas são amplificadas pelas motivações *arquivísticas*. A colaboração aparece, de certa forma, no interior do método arqueológico, essencial para essa investigação. Segundo Deleuze

[Foucault] mostra que o cerne do debate atual reside não tanto no estruturalismo enquanto tal, na existência ou não de modelos e de realidades a que se dá o nome de estruturas, mas no lugar e estatuto que cabem ao sujeito dentro de dimensões que se supõe não estarem inteiramente estruturadas.⁹

Ao realizar a pesquisa dos arquivos para o Mestrado, opto na escrita da Dissertação por suspender a análise de um trabalho autoral e no espaço difuso dentro e fora da Universidade torno-me temporariamente uma Arquivista, tal como aquela que conduz o Arquivo de emergência e, seguindo sua requisição colaborativa, contribuo com o corpo de documentos e concatenações iniciado pela arconte primeira. Dessa forma, a Dissertação e os escritos anexos, assim como este texto, amplificam a contribuição teórica sobre os arquivos no campo da arte, somando-se aos demais trabalhos críticos já incorporados ao Arquivo ou indexados por ele.

O Arquivo de emergência pode ser consultado até o presente momento em algumas instituições e projetos dedicados à arte contemporânea: Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco (2006), Instituto Tomie Ohtake (2006), Galeria de Arte UFF (2007), Projeto Base Móvel/Arte e esfera pública no Centro Cultural São Paulo (2008), entre outros.¹⁰ Nos textos escritos pela Arquivista, encarregada de gerenciá-lo, a autora explicita que o Arquivo não é exatamente uma obra de arte, ao que proponho: se o arquivo não é *a* obra, ali na instituição dedicada às artes, o arquivo ocupa o *lugar da obra*, mas absolutamente não vem para *substituí-la* – motivo pelo qual se refaz o ensejo da pesquisa; e sintoma de que as relações entre os *ambientes* de experimentação criativa, pesquisa em artes, produção de conhecimento e experiência estética estão dinamizadas diferencialmente desde os meados de 1970. Estão, a meu ver, colocados em uma ordem de *simultaneidade*, sem,



contudo, se tornar “a mesma coisa”, o que denota o incurso epistemológico dos agenciamentos artísticos contemporâneos.

Arquivos visuais

O que se poderia pensar como “antecedentes”, na dissertação *Arquivo/Desarquivo* a análise do Arquivo de emergência encampa em investigação de iniciativas similares. Dentre algumas iniciativas pesquisadas para a Dissertação, escolhi para este artigo apresentar parte da análise da produção de Hélio Oiticica (1937-1980) e do grupo Art & Language (formado em 1968).

O primeiro, pela construção conceitual intensa de um repertório de ações conduzidas ao participante mais na forma de “montagem” do que de uma “interpretação”. Aponto características especiais: forma de organização dos procedimentos, nominações, classificações, serializações; fazer artístico de referências “tropicalmente” brasileiras e a criação de uma linguagem não linear nem normativa intrínseca ao corpo complexo de sua produção – atravessamento de materialidade e conteúdo (letras em caixa-alta, trabalho gráfico-textual, narração e roteirização, crítica histórica e posicionamento). “Newyorkaises / Conglomerado” seria o título da publicação que ele estava preparando, mas que não teve tempo de acabar, dada sua morte prematura no Rio de Janeiro (1980). O conjunto de 16 livros que teria formato enciclopédico – também pela quantidade e forma de organização da informação –, estava sendo concebido a partir da reunião de grande parte de seu material escrito, trabalho que começou quando vivia em Nova York.¹¹

A não-representação e simples apresentação corroboram, por sua vez, de certa forma a proposta de “uso”, de finalidade “funcional” e não “formal” proposta com as “Anotações”

Projeto Interações Florestais – Residência Artística Terra UNA. Ecovila Terra UNA, Liberdade, Minas Gerais. 2008. 12 artistas foram selecionados para produzir em 25 dias de residência na Ecovila.

11 Parte desta produção pode ser encontrada no catálogo Hélio Oiticica. Galerie Nationale du Jeu de Paume (Paris), Projeto H.O. (Rio de Janeiro), Witte de With (Rotterdam): 1992. p. 143. E no texto Lagnado, Lisette. “O ‘além da arte’ de Hélio Oiticica”. Em: Trópico (Revista). Fonte: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2882,1.shl>. Publicado em Julho/2007. Consulta em 24/02/2008. p. 2.

12 Atualmente as anotações estão também hospedadas na página da internet da Fundação ZKM (<http://blurring-in.zkm.de>), possibilitando a continuidade do processo de leitura/escrita desejado pelo grupo. Consulta em: 10/02/2008.

13 Seu sistema de arquivamento possibilita que o leitor (retirado da posição de observador) produza relações entre as anotações, através de () conjunção ou implicação, e de (&) concatenação ou conjunção ampla. Outros símbolos que podem ser adotados, trazidos em montagens posteriores são (+), indicando a compatibilidade entre anotações, e (-), a incompatibilidade. (T) é a impossibilidade total de relação ou o aspecto transformacional entre um e outro.

14 Anotação 55. Em: *Blurring in ZKM*. (<http://blurring-in.zkm.de>). Consulta em: 10/02/2008.

15 De Certeau, Michel. *A invenção do cotidiano: 1 artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994. p. 99-100.

16 No texto "Situação" é possível acessar a definição conceitual completa do termo. A outra classificação proposta pela Arquivista é "eventos", mais efêmeros do que as estratégias. Os eventos, por sua vez, podem estar inscritos no espaço de acontecimento das estratégias.

do grupo Art & Language. O grupo anglo-americano construiu um arquivo de anotações (cartões escritos) montados na forma de gavetas de arquivo entre 1972 e 1976 apresentando-o com alterações a cada situação de exposição.¹² Além de tomar a forma do arquivo como elemento construtivo da proposição discursiva, de forma geral, aposta também na capacitação do espectador para que ele tenha distanciamento e crítica, participando da "porção epistemológica" da fruição artística, destituindo uma possível relação hierárquica entre obra e observador, e capacitando-o a dialogar junto aos demais atores (operação explícita pelo fato de que o participante poderia, aliás, produzir novas anotações),¹³ propondo o abandono das posições fixadas – observador, artista, curador, historiador – e a criação de um ambiente de aprendizagem.¹⁴

Estratégias

A modificação intrínseca da materialidade do objeto de arte, como a teoria do *probleto*, insere outras nomenclaturas que ampliam as práticas artísticas. Mas porque denominar "estratégias" algo que no campo da arte poderia ser mais proximamente compreendido por "tática"? Michel de Certeau escreve:

Chamo de estratégia o cálculo, (ou manipulação) das relações de força que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder (uma empresa, um exército, uma cidade, uma instituição científica) pode ser isolado. A estratégia postula um lugar suscetível de ser circunscrito como algo próprio e ser a base de onde se podem gerir as relações como uma exterioridade de alvos ou ameaças (...). Chamo de tática a ação calculada que é determinada pela ausência de um próprio. Então nenhuma delimitação de fora lhe fornece a condição de autonomia. A tática não tem por lugar senão o do outro (...).¹⁵

A proposição da Arquivista, portanto, parece dirigir-se à capacidade das ações artísticas de constituírem formações estáveis (ações contínuas), produzirem políticas para as artes interferindo nas suas condições. O paradoxo causado pela denominação "estratégia" pode ser estendido ao próprio "arquivo", dinâmica elaborada na forma da "integração" por Michel Foucault como falaremos mais adiante. A estratégia, no Arquivo de emergência, refere-se àquelas proposições concebidas e geridas por artistas e seus pares, implicadas na produção das condições de atuação de seus eventos. São, no Arquivo,

as formas de agrupamento e construção de sistemas autônomos de ação em arte, em relação direta ou não com o comum. Podem ocorrer continuamente, ou em reincidências, desde que faça parte de seu projeto a permanência como condição de presença.¹⁶

Assim as "estratégias" ou "iniciativas" modificam aquela relação anteriormente dual colocada em termos artísticos entre *poiesis* e *aisthesis*. Ambos os processos não podem,

segundo Gilles Deleuze, *apud* Jacques Rancière, ser ativados por uma “distância que qualifica os processos de produção e fruição”. Deleuze propõe que a potência do dissenso artístico deva ser a potência comunicada à *poiesis* pela superpotência de uma *aisthesis* – a potência da diferença ontológica entre elas.¹⁷ A razão da formação de uma estratégia é a imersão nas condições de produção do sensível e sua efetuação, e um posicionamento no campo específico da arte. O trânsito é também a raiz de indiscernibilidade pelo fato de que é na multiplicidade dos possíveis, no mundo, que se constitui o artístico (experiência sensível distinta das experiências sensíveis ordinárias).

Um exemplo é o projeto arquivado “Interações Florestais”, uma residência artística organizada em ambiente rural, no interior do Brasil, por mim e por mais três artistas: Domingos Guimaraens, Flávia Vivacqua e Nadam Guerra.¹⁸ Ali propomos o olhar aproximado para condições artísticas de produção somando a isso a experiência de construção de uma ecovila. No “deslocamento” evidenciamos as potencialidades da proposição artística focalizada em ambiente específico, não dicotomizada entre os ambientes urbano e rural. A especificidade da arte não pode ser apreendida na qualificação desses ambientes (urbano e rural), mas sim na contextualização e fomento dos espaços de convivialidade em que a produção dos signos pode ser provada pelos sentidos, razão daquela indiscernibilidade significativa. Culturalmente, não há então um lugar “certo” assim como não há o “errado”. Por um lado, a vanguarda e suas produções críticas e historiográficas têm por característica, de acordo com Miwon Kwon, pressionar o *status quo* das instituições e situar a arte em lugares “impróprios” ou “errados”. A prática artística, ela diz,

carrega em si a amarra da necessidade e da impossibilidade de modelar novas formas de estar-se no lugar, novas formas de pertencimento. Essa posição, precária e arriscada, talvez não seja o *lugar certo para estar*, mas é o único lugar de onde podemos encarar os *desafios* das novas ordens do espaço e tempo.¹⁹

Como estratégia> inscrita num campo, o Arquivo de emergência surge para colocar em relação uma quantidade significativa da produção brasileira. Para isso, opera uma “circunscisão” no campo das artes: uma seleção de processos, programas, projetos e realizações em arte que são transportados ao arquivo na forma diferencial possível do “documento” ou na forma da “integração” que pode ser produzida entre dois *ambientes*: um presencial, temporalizado efêmero – o evento em si –, e outro arquivístico, impresso, de que será feito novo evento. A formação desse Arquivo decorre de uma tomada de posição frente às condições de realização da arte na atualidade, não exatamente voltadas ao centralismo de uma instituição artística – que se descobre inexistente por fora das formalizações discursivas, históricas e normativas (assim seriam o livro, a universidade, o museu, a galeria de arte e também seus atores nas formas subjetivadas: o artista, o historiador, o crítico de arte, o patrocinador). O ímpeto de dissecar essas “instituições” é ativado por Michel Foucault, que segundo Deleuze quer “rachar as coisas, quebrá-las”. Ele questiona

17 Rancière, Jacques. “Será que a arte resiste a alguma coisa?”. In *Rizoma.net* (Revista). Mônica Costa Netto (trad.) <http://www.rizoma.net/interna.php?id=316&secao=artefato>, p. 6.

18 Até o momento foram realizadas duas edições da residência. A primeira em fevereiro de 2007 com cinco artistas, e a segunda em fevereiro de 2008 com 16 artistas. O local escolhido é uma ecovila na Serra da Mantiqueira. Na página do projeto podem ser encontradas mais informações: <http://www.terrauna.org.br>. Consulta em: 10/07/2008.

19 Kwon, Miwon. “O lugar errado”. In *Urbânia 3* (Revista). São Paulo: Editora Pressa, 2008. p. 158. (grifos meus)



Arquivo de emergência em exposição no Projeto Arte Esfera Pública – Base Móvel, Centro Cultural São Paulo, São Paulo, 2008.

20 Deleuze, 1988, op. cit., p. 62.

o princípio de cada “unidade”: ciência, obra, livro, teoria, conceito, texto, como se quisesse começar tudo de novo.²⁰ A permanência insolúvel de uma instituição “do lado de fora” poderia sustentar a contrariedade *ou* a submissão, e ainda aquele velho paradoxo da institucionalização *ou* da exclusão a ela.

Campo de forças

As ações em arte que interessa arquivar ocorrem pela forma imanente das relações que constituem um campo de trocas em que operam elementos atores de forças. Foucault cria a imagem de campo de forças como um diagrama possível de relações de poder. Nele, uma força nunca é singular e existe apenas em relação com outras forças; por isso essa imagem se torna cara ao definir conceitualmente um “campo das artes”. Contudo, as relações de poder não podem ser “conhecidas” porque a tentativa de sistematizá-las será uma diferença (o poder passa por pontos), ou uma “integração” dada *a partir* e sem nunca reduzir totalmente (há uma irredutibilidade do poder ao saber; o saber passa por formas).²¹

21 Id., *ibid.*, p. 76-78.

Um exercício de poder aparece como afeto, já que a própria força se define por seu poder de afetar outras forças (com as quais ela está em relação) e de ser afetada por outras forças. Incitar, suscitar, produzir (ou todos os termos de listas análogas) constituem afetos ativos, e ser incitado, suscitado, determinado a produzir, ter um efeito ‘útil’, afetos reativos (...) Cada força implica relações de poder; e todo campo de forças reparte as forças em função dessas relações e de suas variações.²²

22 Id., *ibid.*, p. 79.

As formas de “integração” ou as formações do saber em relação às linhas de força ou ao poder, associa às consignações campo-sistema e campo-arquivo. A multiplicidade de um campo das artes de certa forma inviabiliza a circunscrição de um sistema que seja total, ou seja, que dê conta das diversas formas associativas entre os elementos, ao que a arqueologia amplamente vem contribuir, e assim também o arquivo na sua formação discursiva, pendular entre a materialidade e a imaterialidade de discursos e documentos.

Campo-sistema

Para expor um campo no qual os vetores são a própria singularidade das operações artísticas, aponte algumas características a partir dos eventos> documentados no Arquivo: caráter de associação entre artistas; efemeridade e precariedade formal das ações, ou o desinteresse de produção de uma obra estável material ou temporalmente; estabelecimento de relações de exterioridade ou imersão em um “campo de forças” urbano (re)ativo a questões comuns; e, inevitavelmente, a investigação do(s) estatuto(s) do artístico na atualidade, daquela indiscernibilidade na qual *caem* os agenciamentos artísticos com o fim do “regime estético” moderno das artes.²³ As estratégias> e os eventos> decorrem de condições de mundo que não se pode resumir em linhas gerais nem pontuar como sendo exclusivamente brasileiras. São estruturantes dos espaços de troca e produção de valor, inseridos em um sistema econômico que se impõe e interage diretamente com o campo de significação artístico, através de ferramentas de captura e controle de sentido.

23 Rancière, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Exo. Experimental/Editora 34, 2005.

A forma do arquivo e a constituição de um sistema lógico seria, portando, uma articulação diferencial que ocorre na medida de uma “integração”, sempre parcial, sempre contextualizada a partir do “vivo”. A *ruptura*> torna-se uma ferramenta no campo de forças e, segundo a Arquivista, caracteriza os eventos selecionados (“documentação de eventos de ruptura”). Elemento igualmente essencial para a compreensão da ousadia e da forma de interação proposta pelo Arquivo de emergência, tornando claro o decurso de compreender o campo da arte a partir das relações que o constituem considerando a multiplicidade das manifestações, consiste nas desestabilizações ou rachaduras nos sistemas, historiografias, disciplinas e afins. O Arquivo toma em consideração a potencialidade das ações arquivadas ao infringirem a imagem de um sistema estável.

A “composição” de pontos de força cria um valor da força (Foucault), em que compor no espaço-tempo significa “constituir uma força produtiva cujo efeito deve ser superior à soma das forças elementares que a compõem”.²⁴ Com isso, *atualizar* a pesquisa que propõe a Arquivista não se trata de normatizar para as individualidades ou grupos o que é ou não arte (trata-se de uma ruptura *extra*-subjética), mas de ativar arranjos que conduzem condições públicas para o acontecimento da arte, seja pela partilha ou pelo conflito de concepções e práticas – procedimento que atravessa as pontuações entre o campo de forças (poder) e o saber (a formação histórica). Em consonância, tanto no âmbito da prática artística como no do método arqueológico, teóricos atuais têm proposto a contextualização como um arranjo possível.²⁵

24 Deleuze, 1988, op. cit.

25 Miwon Kwon e o debate sobre *site-specific* como exemplo. No Brasil as referências são Ana Maria Tavares, Jorge Menna Barreto e Raquel Garbelotti.

Método arqueológico

A sugestão da Arquivista, em consonância com a contextualização e a especificidade, é a construção de histórias da arte que atuam no presente em colaboração com outras práticas e o comum. O comum é para Antonio Negri a afirmação de que por trás ou para além das identidades e das diferenças existe algo comum – proliferação de atividades criativas, relações ou formas associativas diferentes. O comum é incapturável na sua totalidade.²⁶

26 Negri, op. cit., p. 148.

27 Belting, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão 10 anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

28 Negri, op. cit., p. 55-56.

Anteriormente, conforme enuncia Hans Belting com o “fim da história da arte” detectável no século XIX,²⁷ junto com outros historiadores críticos, persistiam um método de causalidade determinista e uma teleologia histórica que são amplamente criticados e desmitificados.²⁸ A instituição do *devenir* vem então apresentar a impossibilidade de fixar ou antever fenômenos históricos (que poderiam ser cíclicos), abrindo a perspectiva de falhas e a capacidade de percepção de novos acontecimentos. A história da arte, ameaçada de ter acabado (e não a arte), tem no arquivo um *recomeço* que multiplica linhas de forças, na tentativa de constituir uma rede de comunicação e aprendizagem. Ao aportar a modificação constante, aposta no risco de historicizar muitas ações que emergem no intuito de desaparecer, e bem por isso são essenciais a um campo: elas mantêm a heteronomia do artístico, inclusive por não deixar nenhum vestígio.

O arquivo ou o documento, contudo, não substituem a obra de arte efêmera. Se antes a história produzia documentos *a partir* dos monumentos, de forma a “memorizá-los”, transforma-se essa relação em seu inverso: a história é o que transforma os documentos *em* monumentos, e a arqueologia, que lhe conferia um “discurso histórico”, passa a contaminar a história – torna-se “descrição intrínseca do monumento”²⁹ retirando o intermédio do documento. No Arquivo de emergência os documentos reaparecem de outra forma, no intuito de produzir um olhar aproximado ao acontecido, ao fato em si, e não tanto de inserir o evento em uma supernarrativa (nem alegórica, nem mitológica). Assim também são os textos da Arquivista (o *desarquivo* textual>), com os quais ela apresenta criticamente os eventos e estratégias nas fichas-índice>.

29 Foucault, op. cit., p. 8.

30 Texto “Situação”, op. cit.

31 A noção de contradispositivo é elaborada na dissertação. O arquivo (em geral) poderia ser um “dispositivo” porque é em si um *começo* (Derrida), raiz explícita em *arché*, o mesmo que “comando”. O termo “dispositivo” tem, para Foucault, uma amplitude: capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos – atua, portanto, em contrapartida a um poder. Agamben propõe situar os dispositivos em um novo contexto, “profaná-los”, instituindo um “contradispositivo”. Agamben, Giorgio. “O que é um dispositivo?” *Outra travessia*, n.5. Revista do Curso de Pós-Graduação em Literatura. Ilha de Santa Catarina, semestre de 2005, p. 9-16.

O Arquivo de emergência pretende flexibilizar o local de produção de possíveis historiografias, trazendo os documentos>, a escrita e o registro (e demais conceitos derivados) para o lugar instável e produtivo da criação, a partir de onde os signos e os atributos destas formalizações são (re)criados por cada participante.³⁰

Ao que adiciono, a partir de meu envolvimento com o Arquivo que, para que tenha uma lei flexível, o Arquivo deve trabalhar deslocando o valor de uso dos documentos de suas diversas origens semânticas para um lugar crítico onde possam ser moldados, restituídos e, quando necessário destituídos. A Arquivista escreve sobre as fichas-índice>: “estas fichas podem ter seu conteúdo alterado, revisado, rasurado, ou ser excluídas a qualquer momento. Assim como todo o arquivo.”³¹

Desarquivo e história

Na escrita da Dissertação excedo o Arquivo de sua materialidade, irrompendo a consignação de seus materiais. Na pesquisa surge o termo que intitula a operação de consignação e criação do corpo de textos produzidos: *desarquivo*. A pesquisa constitui um *sentido* – o *desarquivamento* é um *devenir*. Na dispersão dos documentos, cabe ali a noção de “montagem”, anteriormente exposta na obra de Oiticica e Art & Language. A montagem amplia a própria noção de “história” para aquelas produções discursivas aliadas à prática da arte, fruto da investigação epistemológica do fato artístico: leituras críticas, estudos, relações entre agenciamentos, estratégias, eventos, artistas e seus pares.

O fim da causalidade histórica, característica do método histórico até meados do século XIX e onde se produzem novos atores, liberta da visão histórica cíclica ou dialética (a dominação e a resistência como dialógicas, por exemplo) e, tal como uma arqueologia, permite ver os eventos em seu próprio lugar, sem os aprisionar em um dispositivo pré-formado. O cuidado na forma de historicização do evento é apresentado por Giuseppe Cocco:

enquanto que a pós-modernidade pretende explicar o presente a partir do passado, e ao invés de elucidar o passado pelas instâncias do presente, acaba por reduzi-lo ao último elemento de uma genérica tendência evolutiva.³²

32 Cocco, Giuseppe. *Lugar comum*, n. 1 Revista da Pós-Graduação da Escola de Comunicação da UFRJ, Rio de Janeiro, março, 1997, p. 30-39.

A história – que tem futuro como destino – não pode, segundo Negri, tentar “aprisionar o tempo futuro”, contribuição intrínseca aos arquivos. A história contemporânea, por sua vez, passa a lidar com a perda e o precário (talvez este seja seu crivo recorrente – respirar, recuperar, nomear e concatenar), desafio concedido também aos demais agenciamentos em torno das ações artísticas. Com a arqueologia Foucault não quer sugerir uma ciência normativa, quer instalar um dispositivo capaz de fazer compreender as aparições, as rupturas, potencializando a atuação nas falhas. Propõe

uma história que não seria escansão, mas *devenir*; que não seria jogo de relações, mas dinamismo interno; que não seria sistema, mas árduo trabalho da liberdade; que não seria forma, mas esforço incessante de uma consciência em se recompor e em tentar readquirir o domínio de si própria, até as profundezas de suas condições, uma história que seria, ao mesmo tempo, longa paciência ininterrupta e vivacidade de um movimento que acabasse por romper todos os limites.³³

33 Foucault, op. cit., p. 15.

O *desarquivo* surge como a profanação do arquivo, feito do desafio de fazer dessa teorização um instrumento de implicação na realidade circundante considerando os laços constitutivos singulares que caracterizam um campo das artes. Não se trata de uma “história da arte” única, mas de especificidades que poderão ser apontadas livres de pré-formação.

O que se propõe como *tarefa* para a arte (e para o arquivo) não é determinar dentro das linhas de singularidade – inscrevendo um sistema em geral –, mas, considerando natureza das ações, imprimir as discursividades capazes de infringir o comum, em que a arte é distendida ao encontro com a exterioridade significativa. Não se *reduz* a arte ao arquivo; antes, ele se torna um agenciamento múltiplo, informe, capaz de moldar-se à razão estranha da indiscernibilidade e constituir uma estratégia sensível de afecção artística.

Referências bibliográficas

- HOME, Stewart. *Assalto à cultura: utopia, subversão guerrilha na (anti)arte do século XX*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 1999.
- VIRNO, Paolo. *Virtuosismo e revolução*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

Cristina Ribas é mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, UERJ, Rio de Janeiro (2008). Graduiu-se em Artes Plásticas, UFRGS, Porto Alegre (2004). Desenvolve junto com A Arquivista a pesquisa militante Arquivo de emergência: documentação de eventos de ruptura. Faz parte do Grupo Laranjas (desde 2001, coletivo *In situ*). Concebeu o projeto Interações Florestais – Residência Artística Terra UNA junto a outros artistas. Trabalhou com movimentos sociais e ambientais diretamente na organização de Fóruns Sociais Mundiais entre 2000 e 2005. Na área das artes, recebeu prêmio das instituições: Chave Mestra (2006), Fundarpe (2005), Museu de Arte da Pampulha (2003). Integra e realiza exposições individuais e coletivas, e participa de mostras de vídeo e cinema desde 2001. Escreve regularmente sobre arte contemporânea brasileira. / apartamento13@yahoo.com.br