

2009.

MARTINS, C. O desafio de comunicar a sustentabilidade. Revista Exame: São Paulo, jul. 2011. Acessado em: 10 de jul. 2016. Disponível em: <http://exame.abril.com.br/marketing/o-desafio-de-comunicar-a-sustentabilidade/>.

MORAES, R. Análise de conteúdo. Revista Educação, Porto Alegre, v. 22, n. 37, pp. 7-32, 1999.

RENEKER, Maxine H. A qualitative study of information seeking among members of an academic community: methodological issues and problems. Library Quarterly, v. 63, n. 4, pp. 487-507, out. 1993.

RIZZINI, I., CASTRO, M. R., & SARTOR, C. D. Pesquisando: guia de metodologias de pesquisa para programas sociais. Rio de Janeiro: Ed. USU, 1999.

ROSA, Cynthia. Dois pés na Amazônia. Guia Exame de Sustentabilidade, São Paulo: Abril, pp. 150-151, nov. 2012.

SIMÕES, Raphael. A fantástica fábrica na floresta. Guia Exame de Sustentabilidade. São Paulo: Abril, pp. 64-65, nov. 2013.

SÔNIGO, Dubes. Fazer o básico não é mais o bastante. Guia Exame de Sustentabilidade. São Paulo: Abril, p. 76, nov. 2014.

VALENTIM, M. L. P. (org.) Métodos qualitativos de pesquisa em Ciência da Informação. São Paulo: Polis, 2005.

VASSALO, Cláudia. Mais um grande passo adiante. Carta ao leitor. Guia Exame de Sustentabilidade, São Paulo: Abril, p. 6, nov. 2007.

VITURINO, Robson. Com o radar ligado. Guia Exame de Sustentabilidade, São Paulo: Abril, pp. 76-77, nov. 2009.

Recebido: 25/09/2017

Aceito: 26/11/2017

Arquivo, memória e passado: resenha crítica de A gravidade da imagem: arte e memória na contemporaneidade, de Luiz Cláudio da Costa

Laís Ferreira Oliveira¹

Resumo: Esta resenha aborda a obra *A gravidade da imagem: arte e memória na contemporaneidade*, de Luiz Cláudio da Costa, atentando-se para as questões relativas ao ato fotográfico, os elementos de memória e arquivo trabalhados a partir das obras analisadas pelo pesquisador. Para tanto, recorremos às teses de Georges Didi-Huberman, Henri Bergson, Walter Benjamin e Jean-Luc Nancy.

Palavras-chave: Memória. Arquivo. Fotografia. Arte contemporânea.

Abstract: This review addresses the book *A gravidade da imagem: arte e memória na contemporaneidade*, by Luiz Claudio da Costa, paying attention for matters relating to the photographic act, the elements of memory and the archives analysed from the works observed by the researcher. For that purpose, we recur to thesis by Georges Didi-Huberman, Henri Bergson, Walter Benjamin and Jean-Luc Nancy.

Keywords: Memory. Archive. Photography. Contemporary art.

Introdução:

Em *A gravidade da imagem: arte e memória na contemporaneidade*, Luiz Cláudio da Costa se debruça sobre a natureza da imagem no universo contemporâneo, a qual oscila entre registro, artefato e memória. O autor recupera estados das artes nos anos 60 e 70 para investigar o uso da imagem de arquivo como registro e como matéria criativa, discorrendo acerca da relação entre as obras e a memória. Para aprofundar suas teses a partir de objetos delimitados, Costa desenvolve cinco estudos monográficos sobre os trabalhos de Malu Fatorelli, Leila Danziger, Rosângela Rennó, Alfredo Jaar e Doris Salcedo. Nesta resenha crítica, recorreremos a Philippe Dubois para refletirmos sobre as formas de relação do índice fotográfico com o real e com a memória; questionamos o emprego do termo "memória" a partir de Henri Bergson; recorreremos ao pensamento de Georges Didi-Huberman para elucidar a montagem do tempo e problematizamos a conceituação da paisagem ancorados no trabalho de Jean-Luc Nancy.

O pesquisador inicia a sua obra defendendo a natureza paradoxal da imagem de arquivo, especialmente aquela cuja função é preservar e rememorar o acontecimento de uma instalação ou de uma produção das artes plásticas. Para Costa, essas imagens guardam em si a capacidade

¹Mestranda em comunicação na UFF, com ênfase em Estudos do Cinema e do Audiovisual. Graduada em Comunicação Social pela UFMG(2016). É membra do Laboratório de Pesquisa e Experimentação em Imagem e Som (KUMÃ) no IACS da UFF. É co-diretora, co-roteirista e co-editora do curta-metragem *O nome é uma coisa d_ outr_*, selecionado para a SEIS- Semana da Imagem e Som da UFSCAR, 2015. É escritora, tendo publicado *Caderno de Bolsa* (Chiado Editora, 2015) e *Canções do Porto e do Mar* (Multifoco, 2017)

não somente de direcionar a memória ao real, como, também, possuem o acesso ao próprio real como matéria. A condição da fotografia na imagem de arquivo contemporânea encontra um estatuto distinto daquele existente na modernidade, quando o ato fotográfico era associado à verossimilhança e da documentação inequívoca do real. Como organiza Philippe Dubois, autor não mencionado por Costa, a história da fotografia se organizou em três eixos principais: "1) a fotografia como espelho do real (o discurso da mimese)(...)2) a fotografia como transformação do real (o discurso do código e da desconstrução)(...) e 3) a fotografia como traço de um real (o discurso do índice e da referência"(DUBOIS, 1998, p.26). Se, como argumenta Costa ao estudar a fotografia de arquivo na arte contemporânea, "ver, quando ver é perder, impõe uma dupla distância e uma dupla temporalidade, implica um anacronismo na obra. Algo que está diante de nós mostra uma ausência. Algo que está presente apresenta também um tempo ausente, um trabalho da memória"(COSTA, 2014, p.17), o regime dessas imagens se aproxima do terceiro eixo proposto por Dubois. Nesse âmbito, a compreensão semiológica da fotografia, tomada como índice, e a influência ideológica de sua produção configuram um lugar mais complexo de sua associação com o real.

No âmbito da recepção, a fotografia deixa de ser concebida como uma janela cristalina para o visionamento para ser algo em relação com seus referentes, em que sempre algo da intenção original é modificado, perdido. Como esclarece Costa (2014), essa natureza determina uma dupla distância e uma dupla temporalidade, na medida em que há a presença de quem vê a obra, ao mesmo que tempo em que há uma ausência indelével no gesto de representar o que foi. Dessa maneira, há uma operação semelhante à da memória. Para a compreendermos, podemos retomar o que escreve Didi-Huberman(2014) em O que vemos, o que nos olha. Segundo o filósofo, o "que vemos só vale - só vive - em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha. Seria preciso assim partir de novo desse paradoxo em que o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois"(DIDI-HUBERMAN, 2014, p.29). Essa cisão de dois modos de ver norteia o trabalho de Costa, que se debruça sempre na relação dialética entre representado e representante; passado e presente; esquecimento e memória.

Arte, arquivo e memória

O trabalho de Costa se inicia a partir de uma investigação de obras de artistas dos anos 60 e 70 que questionavam o estado de consumo da arte em vigor. A figura do arquivo se aproxima a outras formas de organizar a memória. O efeito por ela produzido representa sempre a perda ou a condensação, o que a subtrai da lógica da mercadoria. Cildo Meireles, por exemplo, cuja produção se estenderia nos anos 80, procurava interferir, por meio de inscrições, em materiais associados a certos circuitos ideológicos. O artista foi reconhecido por alterar inscrições em garrafas de Coca-Cola escrevendo "Yankes, go home" e carimbando notas de cruzeiro com a frase "Quem matou Herzog?". Tais criações simbolizavam um desejo de alteração nos circuitos do objeto de cultura e em sua valoração institucional.

Em sua análise, Costa aponta para a diferenciação da funcionalidade da fotografia como prática singular para aquela vinculada ao processo de arquivo. No segundo caso, a fotografia "desempenha o papel de vestígio do trabalho da perda e da divisão da experiência do tempo"(COSTA, 2014, p.41). A fotografia passa ter, no arquivamento do que foi experienciado como instalação ou arte plástica, "os modos de dar a ver como visibilidade" (COSTA, 2014, p.43) e coloca como questão a reprodução arte. Tornadas imagens, essas experiências passam a se configurarem como objetos e a transitarem no cotidiano em lugares e formas que se distan-

ciam do espaço original da obra e da proposta de apreciação do artista. Nesse contexto, o pesquisador defende que "o registro tornou-se um antirregistro" (COSTA, 2014, p.44).

De acordo com Costa, deslocar o lugar da obra da arte dos lugares de exposição tradicionais e incorporar elementos como fotografias e objetos em sua produção era uma aposta de trabalho com elementos heterogêneos. Segundo o pesquisador, o "acúmulo e a série, o deslocamento e a montagem abriam o olhar para a dimensão da ausência radical que habita o real. Era um modo de consentir o processo temporal da obra de arte e proporcionar a imagem como 'luminosa opacidade da coisa'(COSTA,2014, p.46). O efeito de arquivo teria alterado a apreensão do signo e sua projeção na história. Para a proposta política daqueles artistas, tratava-se de alterar o lugar estético da arte para uma função documental e promover um deslocamento do signo. Essa alteração produziria esquecimentos e sínteses a fim de aglutinar ou suprimir significados. A montagem dessas obras é responsável, assim, pela construção e exposição dos sentidos nessas obras. É possível pensarmos essas relações a partir de um texto recém traduzido de Didi-Huberman, *Remontar, remontagem (do tempo)*. Segundo o filósofo, "não há, portanto, 'remontar' histórico senão por meio da 'remontagem' de elementos previamente dissociados de seu lugar habitual"(DIDI-HUBERMAN, 2016, p.4). Ao propor uma outra relação com o estado da arte no país, era fundamental para esses artistas trabalhar com elementos cuja temporalidade e memória histórica estivessem opacos.

A discussão sobre memória e vestígio atravessa as análises de Costa. Uma das proposições é

O vestígio é justamente o que resta quando algo se ausente, é aquilo que se produz do fundo desse desaparecimento. Um filme que registra um trabalho efêmero não deixa para o futuro o que se passou, senão uma imagem, um vestígio do passado que produz esquecimentos, perdas e condensações (COSTA, 2014, p.53).

Outra defesa do pesquisador é que o trabalho da memória é central na produção latino-americana. No entanto, Costa não apresenta, em nenhum momento de sua obra, alguma análise detalhada sobre o conceito de memória. Ao dizer que a "rememoração dos eventos mais recentes, como as ditaduras ou o sofrimento produzido pelas guerrilhas da Colômbia, tem sido tema para artistas como Alfredo Jaar e Doris Salcedo"(COSTA, 2014, p.60) ou que Gerard Richter dedicava-se a "construir imagens da memória história a partir do signo do desastre"(COSTA, 2014, p.70) há uma circunscrição da memória apenas ao gesto de se reconstruir e remontar o passado. Não há, no pensamento de Costa, um aprofundamento detalhado nas formas de reflexão do presente e projeção do passado na memória, algo que encontramos, por exemplo, nas teses de Henri Bergson (1990).

Em *Matéria e Memória*, Bergson investiga a realidade do espírito e da matéria, atentando-se para conexões entre eles, dentre as quais se configura a memória. Para o filósofo, a matéria se distingue da representação e o cérebro é uma imagem que não corresponde à formação da percepção. A imagem presente corresponderia à realidade objetiva e se distinguiria da imagem representada. Cada ser seria composto por vários centros de indeterminação e a percepção, exterior a nós, seria formada por pequenos pontos de encontro entre a consciência e a indeterminação das imagens do mundo. A análise do tempo dessas imagens deve focar-se no presente, considerando que é nele que existe qualquer pensamento sobre as imagens. Para Bergson, o passado não possui elementos sensório motores para que afete a construção da percepção presente e existiria apenas por imagens-lembrança. Isso o distinguiria do presente, em que seria possível a ação, o movimento e a interferência na percepção. Considerando

esses aspectos, o francês afirma que "perceber acaba não sendo mais do que uma ocasião de lembrar, que na prática medimos o grau de realidade com o grau de utilidade, que temos todo o interesse" (BERGSON, 1990, p.49). As teses de Bergson nos auxiliam a pensar a memória distanciada de um movimento de reconstrução do passado tal como ele foi, mas a analisá-la como um gesto em que os acontecimentos vividos são contados por meio da influência do presente. Para Costa, passado e presente parecem unidades discerníveis e não cambiáveis.

Paisagem e memória

Na segunda parte de sua obra, Costa desenvolve estudos monográficos sobre as produções de Manu Fatorelli, Leila Danziger, Rosângela Rennó, Alfredo Jaar e Doris Salcedo. Manu Fatorelli é uma artista plástica cuja série de pinturas *Longitudes* despertou especial atenção de Costa. O pesquisador o caracteriza como um trabalho em que há "paisagens nômades navegando, desorientadas entre as ortogonais que querem orientar seu movimento originário"(COSTA, 2014, p.89). Nesse sentido, a paisagem seria "experiência que transforma o lugar geográfico-arquitetônico em espaço da imagem"(COSTA, 2014, p.89) e o "acontecimento temporal da experiência de um deslocamento reversível entre espaços e tempos distintos que promovem o aparecer e o desaparecer da silhueta da cidade" (COSTA, 2014, p.90). Ao nosso ver, o tensionamento do lugar geográfico-arquitetônico seria, sob a presença da imagem ou não, a própria paisagem e, embora a paisagem se transforme ao longo do tempo, essas mudanças não seriam reversíveis, mas antes integrantes da história de determinada paisagem. É possível recorreremos ao pensamento Jean-Luc Nancy em "Uncanny Landscape". Segundo o filósofo,

A landscape contains no presence: it is itself the entire presence. But that is also why it is not a view of nature distinguished from culture but is presented together with culture in a given relationship (of work or rest, of opposition or transformation, etc.). It is a representation of the land as the possibility of a taking place of sense, a localization or a locality of sense, which makes sense only by being occupied with itself, making itself "itself" as this corner, this angle opened onto an area opposite or onto a spectacle already laid out; but it is an angle opened onto itself, creating an opening and thus a view, not as the perspective of a gaze upon an object (or as vision) but as a springing up or a surging forth, the opening and presentation of a sense that refers to nothing but this presentation (NANCY, 2005, p.58).

A partir do argumento de Nancy, defendemos que a paisagem, antes de ser aquilo distinto dos elementos da cultura, exemplificados pelas construções arquitetônicas, seja parte constitutiva dessa realidade. Torna-se necessário pensar a paisagem não pela significação da natureza intocada que permanece, mas caracterizada pela própria presença do homem e processos de transformação material que a modificam.

No caso de Leila Danziger, Costa se detém especialmente na análise da obra *Felicidade em abismo* (2012). Formada por um móvel de madeira, espelhos, objetos de porcelana e cacos de vidro, essa produção calcou-se no desejo de reconstruir uma memória judaica e uma imagem de Jerusalém. Nos fragmentos materiais que constituem a obra, Danziger nomeia os mortos por nazismo. Parece-nos, assim, que há uma tentativa de Danziger de reconstruir e alterar o passado, a fim de tê-lo em uma imagem que respeite e problematize as mortes. Algo semelhante ao que argumenta Walter Benjamin em *Sobre o conceito de história*(2016). O autor elucida que "articular historicamente o passado não significa conhecê-lo como ele de fato foi. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo"(BENJAMIN apud LOM-

BARDI, 2016, p.11).

A obra *A gravidade da imagem: arte e memória na contemporaneidade* apresenta discussões importantes sobre o caráter da fotografia; a relação do ícone fotográfico com o trabalho do arquivo; as tensões entre o perfil documental e estético da arte e um retrospecto importante de produções e artistas que se relacionam com o tempo e com a memória. No entanto, parece-nos que a tentativa de abranger um escopo muito amplo de artistas e temas resulta na superficialidade da abordagem de alguns conceitos centrais para a análise de Costa. Além disso, pensamos que a organização física do livro não favorece à uma leitura organizada do leitor. Entre a primeira parte e a segunda parte, em que constam os estudos monográficos, há um caderno de imagens em que constam as reproduções das obras trabalhadas nos estudos. As imagens são de ótima qualidade e fundamentais para a compreensão das análises; o posicionamento, porém, não favorece à leitura. Ao longo do texto, o leitor é obrigado a voltar ao caderno de imagens enquanto lê os estudos monográficos, o que favorece à dispersão. Para uma leitura mais concentrada, sugeriríamos o emprego das imagens no próprio texto de casa estudo monográfico.

Referências

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. Tradução Paulo Neves da Silva. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1991.

BIBLIABELAS. Paulo Nazareth: O Homem Cem Cabeças, no Espaço F da EBA. Disponível em < <https://bibliabelas.wordpress.com/2015/05/27/paulo-nazareth-o-homem-cem-cabecas-no-espaco-f-da-eba/>>. Acesso em 17 de agosto de 2016.

COSTA, Luiz Cláudio da. *A gravidade da imagem: arte e memória na contemporaneidade*. Rio de Janeiro: Quartet: FAPERJ, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontar, remontagem (do tempo)*. Tradução Milene Miglano. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2016.

———. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DUBOIS, Phillipe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papyrus. 2003.

FERREIRA, Helder. A pé até Nova York. *Revista Cult*. São Paulo, dezembro de 2012. Disponível em < <http://revistacult.uol.com.br/home/2012/12/a-pe-ate-nova-york/>>. Acesso em 17 de agosto de 2016.

LOMBARDI, Kátia Hallak. As paisagens fotográficas historicizadas de "To Face" de Paola Pietri. Trabalho apresentado no GT ESTUDOS DE CINEMA, FOTOGRAFIA E AUDIOVISUAL, no XXV Encontro Anual da Compós, Universidade Federal de Goiás, 07 a 10 de junho de 2016.

NANCY, Jean-Luc. "Uncanny Landscape." In *The Ground of the Image*. New York: Fordham University Press, 2005.7

Recebido: 25/09/2017

Aceito: 08/01/2018