

Impurezas de arquivo: prática artística e (re)elaboração de um conceito de arquivo

Archive impurities: artistic practice and (re) elaboration of an archive

MARIA ILDA TRIGO

Universidade Estadual de Campinas, Unicamp, Brasil

RESUMO

Este artigo trata da reelaboração do conceito de arquivo a partir da práxis artística. Apresenta e problematiza o percurso que levou a autora de uma percepção ingênua – ou ainda idealizada – da prática arquivística à concepção de arquivo como centro de forças na maioria das vezes dissonantes. Apoia-se, para isso, na própria experiência artística de que trata (e em seu relato) e, por outro lado, numa série de questões suscitadas por autores que, contemporaneamente, têm se dedicado a pensar os arquivos no contexto das práticas discursivas que o perpassam.

PALAVRAS-CHAVE

Arquivo, fotografias de família, práxis artística, discursividades.

ABSTRACT

This paper deals with the re-elaboration of the concept of archive based on artistic praxis. It presents and problematizes the path that led the author to a naive – or still idealized – perception of archival practice to the conception of archives as a center of forces that are often dissonant. It is based, for this, on the artistic experience it deals with (and in its report) and, on the other hand, on a series of questions raised by authors who, at the same time, have dedicated themselves to thinking about archives in the context of discursive practices that run through it.

KEYWORDS

Archives, family photographs, artistic praxis, discourses.

Introdução

“[...] não há superfície bela sem uma profundidade assustadora.”
(Nietzsche apud. DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 131)

Antes de qualquer tentativa de incursão teórica, cabe circunscrever o contexto em que se dá a discussão aqui proposta: o da pesquisa em arte, em que práxis artística e reflexão teórico-conceitual alternam-se e retroalimentam-se, sendo impensável uma sem a outra (ZAMBONI, 2001, p. 61-62). Isso é importante porque delimita o possível alcance da reflexão desenvolvida, que não pretende elaborar um conceito de arquivo universalizante e aplicável a qualquer prática arquivística, mas, a partir de um fazer específico – no caso, artístico –, aderir a um conceito que traduza¹ essa experiência particular de arquivo.

Isso não significa que as reflexões e possíveis conclusões a que se chegue não possibilitem compreender outras práticas artísticas e conceituais com base arquivística, na medida em que com elas dialoga e muitas vezes nelas se inspira². O que se pretende não é isolar a reflexão aqui anunciada tomando como justificativa sua particularidade essencial, mas, assumindo sua posição de particular, situá-la na rede discursiva à qual inevitavelmente pertence.

Essa prática específica de que tratamos já dura alguns anos³, tendo já vários desdobramentos⁴, e diz respeito à produção de trabalhos artísticos a partir da apropriação do arquivo de fotografias de minha família. Em princípio, como mero exercício em que fotografias eram, sem muita reflexão, escolhidas para “se transformarem” em gravuras; mais tarde como trabalho programático de elaboração de projetos em que o arquivo deixava de ser um depósito de imagens a serem apropriadas, para constituir-se em objeto que, além de fornecer, com sua materialidade específica⁵, a base para a elaboração de trabalhos artísticos, precisava ser compreendido.

Em outras palavras, a percepção de arquivo foi se complexificando à medida que o contato com ele ganhava em tempo e intensidade. Paralelamente, complexificavam-se também as propostas artísticas geradas a partir desse contato, contando-se, inclusive, com momentos de grande impasse, em que se revelou a impossibilidade de tradução de experiência tão rica, dissonante e

1 Traduzir é aqui compreendido no sentido dado a ele por Julio Plaza, como transmutação de ordem criativa; passagem intercódigos. (Cf. PLAZA, 2013, p. X-XII).

2 Nesse ponto, deve-se citar a produção de dois artistas em especial que são referência para o trabalho com arquivos na arte contemporânea: o francês Christian Boltanski (1944) e a brasileira Rosângela Rennó (1962).

3 Teve início em 2005, com a realização da primeira pesquisa mais sistemática com o arquivo, ainda na graduação em Artes Plásticas.

4 Refiro-me a todos os trabalhos teóricos e plástico-poéticos dela resultantes: como artigos e comunicações, por um lado, e proposições artísticas, por outro.

5 Utilizo a ideia de materialidade, conforme conceitualizada por Fayga Ostrower, como: “[...] não [...] um fato meramente físico mesmo quando sua matéria o é. Permanecendo o modo de ser essencial de um fenômeno e, conseqüentemente, com isso delineando o campo de ação humana, para o homem as materialidades se colocam num plano simbólico visto que nas ordenações possíveis se inserem modos de comunicação.” (OSTROWER, 1987, p. 33)

complexa no formato como até então eu vinha realizando os trabalhos⁶. O processo solicitava mais que a “ingênua” reelaboração de imagens, como até então eu fizera: pedia a aproximação conceitual em relação ao objeto, como também a teorias e conceitos que tentam, na contemporaneidade, dar conta da complexa presença dos arquivos na sociedade e especificamente na arte. Trabalhar artisticamente com arquivos significava também conceber o arquivo de determinada maneira e, para isso, fazia-se necessário compreender as diferentes maneiras como ele era pensado.

Foi assim que me aproximei de autores que procuram compreender esse fenômeno – alguns deles bastante referenciados, como Derrida e Didi-Huberman –, e cujas reflexões ajudaram a compreender melhor o objeto arquivo e, assim, resolver os impasses por ele apresentados.

Reitero que essa “mudança de tom” no trabalho deu-se num percurso de descoberta passível de compreensão no contexto da pesquisa em arte, ou seja, num trânsito intenso entre teoria e prática (Cf. ZAMBONI, 2001). E, embora neste artigo o percurso seja referido apenas sucintamente, as elaborações dele derivadas não se deram ao repente; pelo contrário, formam construídas na maior parte das vezes a duras penas, num processo de negociação entre intuição, prática e especulação teórica e em diálogo constante com a produção artística com a qual esse mesmo processo tem afinidades.

O artigo tenta dar notícias desse percurso, buscando compreender no que se assentavam as diferentes concepções de arquivo nele presentes, marcadas ora pela ingenuidade, ora pela idealização, ora por uma complexidade ruidosa⁷. Mas, antes que se faça isso, cumpre apresentar, ainda que de maneira breve e necessariamente incompleta, o objeto de estudo específico que tem suscitado as reflexões aqui anunciadas.

Que arquivo é esse?⁸

Trata-se de parte das fotografias de minha família materna, especialmente o conjunto de imagens produzidas entre as décadas de 1940 e 1980⁹. Inclui, aproximadamente: 350 cópias fotográficas em preto e branco (gelatina e prata), produzidas entre 1940 e 1975; 1500 cópias fotográficas coloridas (cromogêneas), produzidas entre as décadas de 1960 e 1980; 75 tiras de

6 Até então os trabalhos realizados constituíam-se eles próprios em novas imagens, ou no conjunto delas. A partir de certo momento, partiu-se para uma experimentação mais complexa, na forma de instalações multimidiáticas, como veremos a seguir.

7 O adjetivo “ruidosa” foi utilizado para afastar qualquer possibilidade de interpretação de totalidade, como se fosse possível que, mesmo na complexidade, o arquivo se pacificasse de alguma maneira. Pelo contrário, insisto numa percepção de arquivo não pacífica, necessariamente tensa.

8 Embora a disciplina com a qual este artigo entra em diálogo trate da apropriação de imagens em movimento, optou-se aqui pela reflexão sobre um arquivo exclusivamente fotográfico, pela óbvia razão de ser este o objeto de estudo da pesquisa desenvolvida no projeto de doutorado. Isso não significa que as leituras realizadas e os filmes a que se assistiu estejam fora da discussão. Muito pelo contrário, ainda que não sejam explicitamente referenciados, estão sempre no horizonte do pensamento desenvolvido, visto que muitas das questões relativas ao uso de arquivos de imagens em movimento são compartilháveis com o de imagens estáticas.

9 Obviamente trata-se de um arquivo de fotografias analógicas, o que não pode se perder de vista, durante a discussão.

negativo colorido 35 mm, totalizando 300 fotogramas, produzidas entre as décadas de 1960 e 1980; 6 chapas de negativo em poliéster 5,5 mm x 5,5 mm, totalizando 11 fotogramas, produzidas em 1973; 30 cromos montados em monóculos de plástico, produzidos entre 1960 e 1976; 32 cromos montados em suporte para *slides*, produzidos em 1975.



Figura 1. Página de um dos álbuns que compõem o acervo. Fonte do autor.

Em relação ao contexto de produção do material arquivado, algumas fotografias foram feitas por profissionais, em estúdio e em festas, como, por exemplo, casamentos e outros eventos religiosos, e outras pelos próprios familiares. Especialmente por um dos tios, espécie de fotógrafo amador¹⁰, responsável por uma boa parte das fotografias.



Figura 2. À direita, Jan, o tio que muito cedo teve contato com materiais fotográficos, na loja em que trabalhava. Note-se que ele segura uma caixa de filme. Fonte do autor.

10 Em que pesem as dificuldades de uma definição precisa da prática amadorística (Cf. ODIN, 1999), considero esse tio um fotógrafo amador pelo fato de ter tido acesso a equipamentos e informações além da média e pela qualidade de suas fotos, que ficam num meio caminho entre a fotografia do homem comum e do fotógrafo profissional.

Sobre o local de origem das imagens, a maior parte foi feita no Brasil, mas há dois pequenos núcleos “estrangeiros”¹¹: um vindo de Portugal, com fotos que registraram parte da infância de minha mãe e seus irmãos; outro, vindo da Polônia, pertencente à família do tio acima citado. Esse último núcleo foi uma espécie de “herança”, na verdade salvo após ter sido jogado ao lixo, depois da morte da pessoa por ele responsável.



Figura 3. À esquerda, o mesmo tio Jan no colo dos pais, na Polônia, c. 1945. À direita, parte da família materna, em Portugal, c. 1950. Fonte do autor.

Fato é que, apesar das especificidades relativas a sua constituição, trata-se de um arquivo familiar como tantos outros, de uso domésticos, com imagens de qualidade variável e bom estado de conservação, guardado em gavetas e que, pelo menos durante a minha infância e de meus irmãos, visitávamos regularmente.

Várias poderiam ser as formas de aproximação em relação ao trabalho com ele, mas, em razão da abordagem proposta, começo por descrever as emoções que ele em mim suscitava, em momentos específicos desse percurso.

11 Ênfase a ideia de estrangeiro pela própria etimologia da palavra (do latim clássico *extraneus*), que sugere a entrada de elementos estranhos ao arquivo “principal”. Além disso, há o fato de esses núcleos serem realmente diminutos, em relação à quantidade de imagens, dando-nos poucas evidências de um passado já pouco conhecido, o que reforça a ideia de que os arquivos de família são marcados tanto pelo que mostram quanto pelo que deixam de mostrar. Segundo Boris Kossoy: “(...) será no oculto da imagem fotográfica, nos atos e circunstâncias a sua volta, na própria forma como foi empregada que, talvez, poderemos encontrar a senha para deciframos seu significado. Resgatando o ausente da imagem compreendemos o sentido da imagem, sua face visível.” (KOSSOY apud. MARTINS, 1999)



Figura 4. “A gaveta das maravilhas”, visitada regularmente por mim e meus irmãos. Fonte do autor.

Sentimento¹² de arquivo, ou do luxo ao lixo

Conforme já brevemente referido, é possível destacar três momentos em que se identificam mudanças em relação à maneira como o arquivo era sentido. São eles: o inicial, em que, apesar da pouca consciência sobre suas potências, havia a sensação de que algo precioso me havia sido confiado. Um momento posterior, em que, já mais ciente das potencialidades do arquivo, principalmente como matéria para proposições artísticas, percebi sua força, de maneira um tanto quanto idealizada. E, por fim, quando essa força passou a ser compreendida não mais como algo além ou superior à vida cotidiana, mas justamente contaminada por todas as dissonâncias do mundo.

A primeira percepção do arquivo era a de que tinha em mãos um tesouro e de que cabia a mim a tarefa, senão de preservá-lo – o que já era feito por outras pessoas da família –, pelo menos passar sua mensagem adiante, por meio do trabalho artístico. As fotografias, depois de passarem longos anos em gavetas, pareciam querer gritar. E cabia a mim garantir-lhes a volta à vida.

12 Falo aqui em sentimento de arquivo, por julgar que se tratava então de uma maneira de percebê-lo ou senti-lo, e não propriamente de um conceito. Esse só pôde ser elaborado posteriormente, no diálogo entre esses diferentes sentimentos ou percepções e as discussões teóricas.

Curioso que, apesar dessa sensação, as imagens eram apropriadas sem muita consciência. Eu escolhia aquelas que, intuitivamente, achava terem algo a dizer. E, embora uma análise posterior possa mostrar que, já então, essa escolha era guiada por uma lógica interna ao processo, não havia clareza disso.

A percepção de arquivo como coisa importante, tesouro a ser não apenas preservado, mas novamente colocado em circulação, tinha uma explicação: habitava em mim um amor (re) despertado depois de anos de desinteresse. Certamente movia-me o senso comum, que vê nos álbuns de família memória a ser preservada, um quase monumento¹³. Ele me parecia perfeito, concebido especialmente para mim e meus trabalhos, eu estava no lugar certo, na hora certa, na família certa, apenas para que pudesse ter essa experiência e transformá-la em propostas artísticas.

Pode ser também que eu já pressentisse a força que nele reside. Força que, talvez por ingenuidade, tenha me atrevido a enfrentar e que, curiosamente, tenha me levado justamente à sensação oposta: de que eu estava diante de um perigo, uma bomba prestes a explodir.

Isso se deu num segundo momento, em que, depois de ter iniciado pesquisa sistemática com ele¹⁴, comecei a me aproximar de um pensamento conceitual mais crítico em relação ao arquivo. Aquela ideia inicial, logo percebida como ingênua, cedeu espaço para uma compreensão mais alargada, e um tanto desconfiada, de arquivo. Principalmente em relação a suas imagens que, se num primeiro momento pareciam-me como vítimas de esquecimento que eu deveria despertar, agora pareciam querer devorar-me.

Embora se note aqui uma mudança radical na postura diante do arquivo, havia a tendência a considerá-lo uma força sobre-humana, o que não deixa de ser uma espécie de idealização. Embora já não me sentisse mais a enviada que tinha como missão restituir àquelas imagens sua grandeza original, tendia ainda a vê-lo como algo que estava além da vida cotidiana. Comecei a me sentir pequena diante dele. Havia aqui um desejo de epifania, certamente revelador de uma das possibilidades do arquivo, que me parecia então ser sua principal característica.

No terceiro momento, houve uma virada radical. Depois de uma série de *insights* oriundos do contato com o arquivo, pouco a pouco, a impressão de pureza ou de força epifânica foi sendo substituída pela percepção de certas sujeiras. Em seus detalhes começou a aparecer não aquele passado idealizado, mas a presença da dissonância, como a alertar sobre a precariedade daquela impressão primeira.

Essa dissonância revelou-se primeiramente como uma nova riqueza. A percepção de que, embora as fotografias realmente sejam as “estrelas” do arquivo fotográfico, era impossível desprezar as demais materialidades que o compunham: os envelopes e álbuns que guardavam as fotos, suas texturas, seus cheiros; as palavras escritas à mão ou impressas nos versos dos álbuns.

13 A ideia de monumento foi tomada de Le Goff (2013) e será referenciada mais à frente.

14 Essa pesquisa deu-se durante curso de especialização em fotografia, realizado entre os anos de 2013 a 2105.

Essas materialidades menores mostraram-se fundamentais para a fruição e não poderiam ficar de fora de uma proposta artística que visasse a traduzir a experiência arquivística. Ao mesmo tempo revelavam outras forças presentes no arquivo e que, mesmo timidamente, apontavam para a dinâmica de vontades que o atravessam e ajudaram a concebê-lo dentro de um contexto – nada puro – inalienável dos contextos discursivos em que ele foi gerado, salvo guardado e reativado.

Tudo apontava para uma complexidade impura. Não era mais a pura força de imagens pungentes por si mesma. Mas sim de um conjunto com uma unidade frágil, mais simulada do que real, atravessado por uma miríade de vontades, algumas delas alinhadas a discursos hegemônicos.

Logicamente, essas diferenças na forma de sentir o arquivo resultaram em mudanças sensíveis nos trabalhos artísticos propostos a partir dele, como se vê nas imagens a seguir (Figuras 5 a 7).



Figura 5: O que aconteceu com elas, 2005, serigrafia sobre papel, 30 cm x 30 cm. Fonte do autor.



Figura 6: *Quero ver você de perto – mapeamento de arquivo 1*, 2014, fotografia, dimensões variáveis (*work in progress*). Fonte do autor.



Figura 7: Vista geral de exposição realizada em janeiro de 2019, com instalação ao fundo. Fonte do autor.

Sem me alongar nas possíveis reflexões a partir da comparação dos três trabalhos, aponto uma importante questão a ser considerada: a complexificação das propostas artísticas resultantes dos diferentes momentos. Nos dois primeiros, mais centradas nas imagens; no terceiro, voltada para a construção de uma experiência sensorial, híbrida, em que elementos de diferentes naturezas se cruzam.

Essas diferenças mostram como a maneira de pensar e sentir o arquivo, dentro de um mesmo processo artístico, resulta em propostas diferentes, o que dá a dimensão da natureza da pesquisa em arte. Mas não é nesse ponto em que nos aprofundaremos agora e, sim, na tentativa de compreender em que se assentavam essas diferentes percepções.

Vontade de pureza

Para dar início a nossa análise, cabe questionar a que prática discursiva me filia quando aderiria à ideia de arquivo como preciosidade ou como força sobre-humana? O quanto essa ideia tinha de ilusório, não é possível precisar; certamente ela revela uma das faces do arquivo, que goza de grande prestígio social e se assenta em certa maneira de compreender o mundo, a memória, a história e, de maneira mais ampla, as relações sociais.

O quanto havia, nessa vontade de arquivo, o desejo de “reviver uma origem perdida” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 18), desejo que fundamenta a prática memorialista no senso comum, que aprendemos na escola e na vida e que é, em última instância, o desejo do historiador moderno¹⁵: “[...] desejo doloroso de um retorno à origem autêntica e singular e de um retorno preocupado em dar conta ainda do desejo de retorno [...]” (DERRIDA, 2001, p. 111).

Era como se o tempo que o arquivo tivesse passado nas gavetas tivesse conferido a ele uma espécie de aura, como se ele fosse mensageiro de uma verdade secreta e apenas nele perceptível. Apesar de toda confusão da vida cotidiana, ele estava lá, inteiro, a oferecer a possibilidade de um confortante reencontro.

Logicamente contribui para isso a própria natureza do arquivo, que é, antes de qualquer outra coisa, a “[...] constituição de uma instância e de um lugar de autoridade” (*Idem*, p. 11). Por mais modesto que seja, “[...] tem força de lei, de uma lei que é a da casa (ôikos), da casa como lugar, domicílio, família ou instituição” (*Idem*, pp. 17-18). Naquelas gavetas habitam não apenas um conjunto de imagens, mas a narrativa oficial da família. Ela documenta – ou tenta documentar – os momentos em que fomos felizes, em que realmente fomos uma família.

Essa breve reflexão nos faz pensar o quanto os arquivos familiares não estão, apesar de sua aparente simplicidade, investidos de uma força documental que o eleva à categoria de monumento, acometido por um “poder de perpetuação” (LE GOFF, 2013, p. 486) que deita suas bases sobre o “[...] esforço [...] para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si própria” (LE GOFF, 2013, p. 497).

Acresce-se a isso o fato de tratar-se de um arquivo de imagens fotográficas, com sua referencialidade na maior parte das vezes explícita e comumente associada à verdade: se está lá é porque aconteceu.

Verdades impuras

Na verdade, toda fotografia é uma ficção com ares de verdade, assim como qualquer outro documento (LE GOFF, 2013, p. 497). E as ações sobre um arquivo, artísticas ou não, que não pretendam “desmascarar” essa hegemonia da verdade, apenas contribuem para a perpetuação de uma visão “arcôntica” do mesmo. É preciso ir além, apontando:

[...] para a lógica e a semântica do arquivo, da memória e do memorial, da conservação e da inscrição que põem em reserva (“store”), acumulam, capitalizam, estocam uma quase infinidade de camadas, de estratos arquivais por sua vez superpostos, superimpressos e envelopados uns nos outros. (DERRIDA, 2001, p. 35)

Em outras palavras, deve-se buscar aquilo que nele se “anarquiva” (DERRIDA, 2001, p. 118), que irrompe na aparente uniformidade de um discurso primeiro. E ainda aderir a uma

15 Didi-Huberman defini o historiador moderno como “[...]alguém que evoca o passado e se entristece com sua perda definitiva.” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 18)

proposta artística que valorize as diversas vozes que habitam o arquivo, principalmente aquelas que a ele subjazem, parecem menos importantes, mas aparecem aos atentos como lampejos, que destituem, ou pelo menos, abalam a narrativa hegemônica. Esses lampejos são aqui compreendidos como impurezas. E são muitas, mas aqui limito-me às principais, ou seja, às que apareceram com mais força nesse processo.

Materialidade de segunda natureza

O fato de tratar-se o arquivo de um material apropriado deveria bastar para que se desconfiasse de sua pureza. Nenhum material é puro. Mesmo que se trate de uma matéria-prima como a argila e o mármore, ele traz em si todo o sistema de referências da cultura em que está inserido (OSTROWER, 1987, p. 33). Essa impureza, porém, é marcante quando se trata de “objetos culturais, que já possuem uma forma dada por outrem” (BOURRIAUD, 2009, p.8) e, necessariamente, estão prenhes dos circuitos ideológicos que lhe deram origem e no qual circulam.

Mesmo que algumas dessas materialidades sejam temporariamente retiradas desses circuitos, como é o caso dos arquivos, isso não as livra de serem o que são: um produto da sociedade que as gerou. Caberia ao artista, mais do que gerar uma nova forma, propor “protocolos de usos para os modos de representação e as estruturas formais existentes” (BOURRIAUD, p. 13).

Nesse ponto, encontram-se similaridades entre a proposta de Bourriaud – de reprogramação das formas sociais – e a de Derrida – de anarquivamento. Foi justamente no processo de escavação das peles do arquivo, que encontrei alguns indícios dessas impurezas, dentre elas, o erro.

A presença do erro

O fato de a fotografia do homem comum ser a matéria-primeira do arquivo de fotos de família tem uma série de implicações. Para sondá-las, cumpre imaginar, ainda que de maneira superficial, as vontades que movem o gesto de dar forma a um arquivo como esse e a que narrativas discursivas se está aderindo ao fazê-lo.

Logicamente, quem o faz deseja contar uma história de pertencimento, de felicidade e, por que não? – de poder. Lá estão todas as cenas que se espera de uma família, mesmo que isso não passe de encenação. Fotografias são portadoras de crenças sociais e culturais dominantes. Por isso, fotografar transformou-se numa espécie de rito (MARTINS, 2008, p. 23). A fotografia tem suas regras. Tudo tem que sair conforme o estabelecido, sob pena de desmanchar a narrativa desejada.

Talvez por isso não tenha causado espanto encontrar, numa das “peles” desse arquivo amado, instruções para tirar boas fotografias.

As muitas e bem intencionadas dicas presentes nos versos de álbuns distribuídos gratuitamente, com as fotos reveladas, podem ser lidos como uma prova de que o erro incomoda. Pessoas comuns não sabem fotografar como se deve. Elas precisam ser ensinadas.

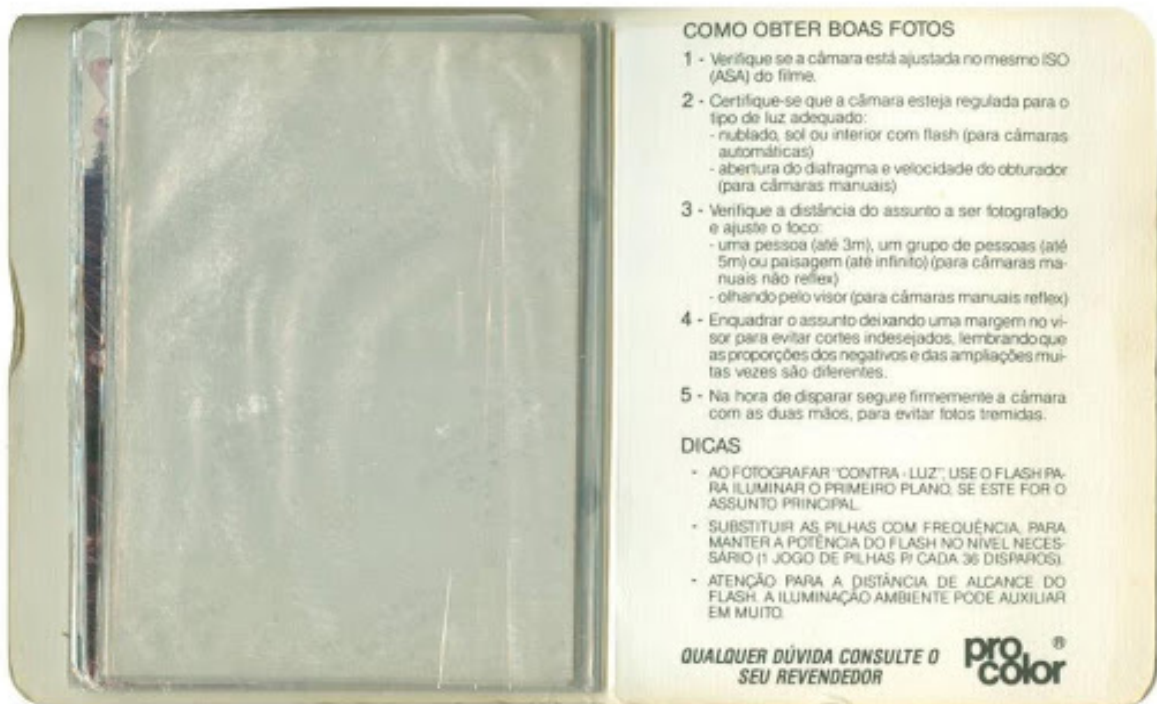


Figura 8: Álbum Pro Color, 23,5 cm X 16 cm (aberto), c. 1985. Fonte do autor.

Assim, e curiosamente, podemos pensar no erro como uma espécie de insubordinação involuntária. Uma inadequação que, no entanto, deve ser domada. Por trás da tentativa bem intencionada de ensinar a tirar boas fotos esconde-se outra: a de domar o olhar, ou melhor, de construir uma pedagogia do olhar, um código – assim se fazem registros domésticos.

Intermeios

Materialidade de segunda natureza, altamente contaminada pelos circuitos ideológicos em que circula, o arquivo contamina-se também por outros meios. É intermediário, característica potencializada pelo fato de sua fruição (e aqui me refiro especificamente à fruição que dele faço como artista) dar-se num contexto multimidiático, em que se destaca especialmente a televisão e seus conteúdos pouco dados à pureza.

Que a sensibilidade que abria as gavetas e álbuns tenha sido forjada pela mídia massiva, especialmente a TV, diz muito sobre a impossibilidade de uma pureza original, mesmo que ela fosse possível no momento de sua elaboração. No momento em que se cruzam a vontade enunciativa que deu origem ao arquivo com a daquele que, pouco ou muito tempo depois, o reativa, cruzam-se também dois mundos, cada um com suas forças que são, dessa forma, colocadas num diálogo mais ou menos tenso. E, no caso analisado, o mundo que é posto em marcha, quando eu abro o arquivo, é o do audiovisual televisivo, sobre o qual afirma Andy Warhol:

Agora, há toda uma geração, e até mais, que cresceu assistindo tevê, e a tevê é diferente. Se você vê um programa, assiste a esse programa semana após semana, ano após ano. Acho que, para crianças de certa idade, isso é como se martelassem uma ideia na sua cabeça até que aprendessem. Mesmo que você veja na tevê coisas completamente diferentes do que conhece, ver os mesmos programas e os mesmos comerciais deve ter algum efeito nas crianças; deve fazê-las acreditar, lá no fundo, que são verdade.

Por isso, agora existem todas essas pessoas na casa dos vinte e trinta anos que, bem lá no fundo, procuram a vida real que conheceram na tevê. Elas acham que a sua infância e família são um fracasso, porque não estão à altura das crianças e famílias da tevê. (WARHOL, 2012, pp. 188-191)

Considerações finais

As mudanças na percepção do arquivo, conforme analisadas anteriormente, dão provas, antes de tudo da indissociabilidade de práxis artística e reflexão conceitual, na pesquisa em arte.

Mostra também que essas mudanças não ocorrem sem que se transforme inteiro o sujeito e o objeto do conhecimento. Da pessoa que – quase ainda uma menina – retomou o arquivo de família com a missão de salvá-lo do esquecimento, àquela que se sentiu diminuta diante de um objeto que em muito transcendia sua capacidade de ação, surge outra, que não mais vê o arquivo como maior ou menor que si mesma. Pelo contrário, reconhece a si e a ele feitos da mesma carne impura que habita o cotidiano.

Referências

DERRIDA, J. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, G. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

LE GOFF, J. **História e memória**. Campinas: Unicamp, 2013.

MARTINS, J. de S. **Sociologia da fotografia e da imagem**. São Paulo: Contexto, 2008, p. 47.

ODIN, R. La question de l'amateur. In: Communications, n. 68, 1999 - **Le cinèma en amateur**, pp. 47-89. Disponível em : https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1999_num_68_1_2030. Acesso em: 27 nov. 2019. <https://doi.org/10.3406/comm.1999.2030>

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

PLAZA, J. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2. ed., 2013.

WARHOL, A. **América**. Porto Alegre: L&PM, 2012.

ZAMBONI, S. **A pesquisa em arte**: um paralelo entre arte e ciência. Campinas: Autores associados, 2. ed., 2001.

Sobre a autora

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, no Instituto de Artes da UNICAMP. Mestra em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Especialista em Fotografia pela Fundação Armando Álvares Penteado (2015). Bacharel em Artes Plásticas pela Fundação Armando Álvares Penteado (2005); bacharel em Letras pela Universidade de São Paulo (1991); licenciada em Letras pela Universidade de São Paulo (1996). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Artes Visuais, atuando principalmente nos seguintes temas: arquivo pessoal, fotografia e multimeios.

Recebido em: 16-06-2020 / Aprovado em: 14-07-2020

Como Citar

Trigo, Maria Ilda. (2020). Impurezas de arquivo: prática artística e (re)elaboração de um conceito de arquivo, *Revista Estado da Arte, Uberlândia*. v.1, n.2, p. 305-321, jan./jun. 2020. <https://doi.org/10.14393/EdA-v1-n2-2020-55477>



A revista Estado da Arte está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.