

DO ARQUIVO COMO NORMALIZAÇÃO AO ARQUIVO COMO CRIAÇÃO

Eduarda Neves

*O arquivo (...) é o sistema geral da formação e da transformação dos enunciados.*¹

*O arquivo é “um volume complexo, em que se diferenciam regiões heterogêneas, (...). São todos esses sistemas de enunciados (acontecimentos de um lado, coisas de outro) que proponho chamar de arquivo.”*²

Desde o século XIX que nas instituições de ordem jurídica, médica, científica, política ou económica, a fotografia é usada como documento e arquivo, integrando as estratégias e programas de expansão dos Estados capitalistas. A associação entre indústria fotográfica e economia capitalista foi-se reforçando nos finais do século XIX, graças às progressivas revoluções técnicas e à produção crescente de equipamentos mais fáceis de manipular e transportar.

Todos estes aspectos contribuem para a aplicação da fotografia a vários domínios, entre os quais o do arquivo. Assim, por exemplo, os arquivos da polícia, desde aquele século que se encontram cheios de fotografias normalizadas, identificando delinquentes e criminosos. O dispositivo fotográfico, facilitando o trabalho de controle tanto ao nível da constituição de um arquivo como no registo de provas documentais, afirma-se como instrumento ao serviço da polícia e da prisão, do hospital e do asilo, da fábrica ou da escola, operacionalizando as estratégias de poder do universo político regulado pela nova ordem institucional.

Se para o espírito positivista do século XIX o arquivo podia constituir um modelo que traçava as fisionomias dos criminosos ou dos loucos, também o inventário fotográfico da realidade se constrói através da íntima relação entre a fotografia e o álbum. Este cruzamento afirmou-se como a primeira “grande máquina moderna de documentar o mundo e a entesourar as imagens. O álbum e a fotografia-documento funcionaram em simbiose durante quase um século, antes de se desenvolverem as agências e os arquivos. Em todo o caso, a fotografia-documento tem como horizonte o arquivamento”³. Procura-se reconstruir uma unidade a posteriori, articulada numa totalidade que o álbum e o arquivo construiria, numa compulsão obsessiva pela inventariação.

1. Michel Foucault – *Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2008, p.147-148.

2. Michel Foucault – *Arqueologia do Saber...*, p.146.

3. André Rouillé – *La photographie. Entre document et art contemporain*. Paris: Gallimard, 2005, p. 120.

Classificam-se documentos, organizam-se objectos para os museus, aspira-se à criação de uma enciclopédia universal.⁴

Será preciso esperar sobretudo pela segunda metade do século XX para, no contexto da prática artística contemporânea, a reflexão dos artistas em torno do arquivo e da memória contribuir para que o uso da imagem fotográfica se desloque do entendimento normalizador do arquivamento, para uma concepção e prática do arquivo articuladas com um programa artístico. Esta operação acontece, aliás, no contexto da abertura que, sobretudo a partir dos anos sessenta e setenta, o campo da arte manifesta em relação à imagem fotográfica, contribuindo para a sua legitimação como paradigma das artes visuais.

Neste âmbito, organizando e classificando documentos e entrevistas, os artistas juntam e conservam fragmentos de um percurso. O recurso a múltiplos suportes e a aproximações de ordem crítica, histórica, antropológica, política, económica e mesmo biográfica é igualmente de grande significância.

O arquivo enquanto significação conduzirá a uma certa geografia da interpretação e da própria memória. Em 2001, Roland Nachtigäller, Friedhelm Scharf e Karin Stengel, preparando a exposição *Wiedervorlage d5. Eine Befragung des Archivs zur (NA) documenta 1972, Kassel*, no Museu Fridericianum e Ostfildern Ruit retomam a questão das eventuais sobreposições e ligações entre a função dos arquivos e dos museus, ou, ainda mais especificamente, da exposição. Como recorda Friedhelm Scharf⁵ no átrio da Neue Galerie, em Kassel, era apresentada uma secção diferente da documenta 5, onde se podiam ver os museus de Marcel Broodthaers, Claes Oldenburg, Herbert Distel e Ben Vautier.

Interessava aos organizadores da exposição *Wiedervorlage d5. Eine Befragung des Archivs zur documenta 1972, Kassel*, a problematização que estes artistas operavam em torno das concepções sociais dominantes e a perspectiva convencional dos dispositivos de percepção; por outro lado, pretendia-se reflectir sobre o significado histórico dos materiais reunidos nos museus pessoais, expostos em 1972 e conservados, até aquela data, nos arquivos da documenta.

Procurava-se responder ao leitmotiv geral da documenta *Interrogar o real – os mundos da imagem hoje*. Os museus pessoais dos artistas, subvertiam os pressupostos ideológicos do museu e as convenções em torno do conceito de exposição, como era o caso de uma das acções de Ben Vautier, *salle de réflexion*, Herbert Distel com *Musée en tiroirs*, Claes Oldenburg com *Mouse Museum* ou Marcel Broodthaers e o *Musée d'art moderne, département des Aigles*.

O uso do arquivo ou mesmo a sua diluição no trabalho pessoal dos artistas, regista o esbatimento da tradicional fronteira entre a prática artística e o documento, tornando-se este o centro da própria prática. Cada vez mais os

4. André Rouillé – *La photographie. Entre document et art contemporain...*, p.124. E mais adiante continua o autor : “Não tanto como o arquivo ou os dispositivos que se lhe seguirão, o álbum não é um receptáculo passivo. Ele não acumula, não conserva, não arquiva, sem classificar e redistribuir as imagens, sem produzir sentido, sem construir coerências, sem propôr uma visão, sem ordenar simbolicamente o real. Associado a esta utopia de pôr sistematicamente em imagens o mundo inteiro, a fotografia-documento, associada ao álbum ou ao arquivo, é investida da tarefa de o ordenar. Nesta vasta tarefa, a fotografia-documento e o álbum (ou o arquivo) jogam papéis opostos e complementares: a fotografia fragmenta, o álbum e o arquivo recompõem os conjuntos. Eles ordenam.” p.125.

5. Friedhelm Scharf – “La Documenta 5 ou le musée recréé par les artistes” in *Les Artistes Contemporains et l'archive. Interrogation sur le sens du temps et de la memoire a l'ere de la numerisation*. Actes du Colloque. 7-8 Decembre, 2001, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2004, p.50 e ss.

artistas “parecem fascinados pela ideia de substituir a estes objectos duráveis e tão específicos, o modelo do arquivo como estrutura ou material semiótico dos seus trabalhos.”⁶ Como material a ser exposto e transformado ou utilizado como meio de investigação crítica em torno do conceito de colecção, o arquivo torna-se um núcleo de documentação do percurso do artista, conservado para ser consultado ou disponível para nova transformação.

Salientando o interesse que os artistas reconhecem à potencialidade crítica do arquivo e porque assume um lugar central na arte contemporânea⁷, Bertrand Gauguet analisa as suas implicações em certos projectos, nos quais os artistas recorrem à enunciação de uma sequência de acontecimentos e narrativas. Neste âmbito, a questão da verdade torna-se periférica: perante documentos, notas, informações múltiplas, imagens, encontradas, o valor da veracidade é secundário.

O arquivo não é o que preserva e guarda para permitir mais tarde o reaparecimento. Ele é o que define ele próprio, desde o princípio, o “sistema da sua enunciabilidade” e “o sistema do seu funcionamento”.⁸ Mesmo quando os efeitos parecem reconhecíveis ou semelhantes, o arquivo afasta-se de um carácter meramente descritivo ou ilustrativo: não se procura através da obra reconstituir o arquivo mas, antes, indisciplinar classificações e interrogar o já dito.

Como afirma Michel Foucault, o arquivo não designa a totalidade de documentos ou textos que uma dada cultura guardou como testemunhos da sua identidade ou do seu passado. Trata-se, para o autor, de coisas ditas em relação às quais não se torna necessário perguntar a sua razão imediata. Nem às coisas nem àqueles que as disseram mas sim “ao sistema da discursividade, às possibilidades e às impossibilidades enunciativas que ele conduz. O arquivo é, de início, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares.”⁹

Arquivo não significa igualmente a manutenção de discursos que as instituições registam para utilizar, desenterrar, quando querem recordar. O arquivo não obedece ao jogo das circunstâncias ou à ordem dos acontecimentos. É assim que Walid Raad, a propósito do trabalho do Atlas Group, refere que não inicia projectos pensando de forma global ou tendo como ponto de partida uma escrita da História; pelo contrário, entende o local como foco de resistência ou, nas suas palavras, uma contra-narrativa à História. Não podemos falar de *a* História, mas sim de contra-narrativas.¹⁰ Pensar o arquivo não é reduzi-lo às coisas ditas ou àqueles que as disseram. Se, por um lado, ele comporta enunciados possíveis e impossíveis, não nos oferecendo uma qualquer hermenêutica histórica, por outro, é também através dele que se formulam problemas, activam contradições e descontinuidades, falhas e aberturas. Recuperando o sentido que o conceito

6. Jean-Marc Poinsoot – “Gilles Mahé et l’archive”, in *Les Artistes Contemporains et l’archive. Interrogation sur le sens du temps et de la memoire à l’ere de la numerisation*. Actes du Colloque..., p.128.

7. Sobre a relação entre os arquivistas e o uso do arquivo pelos artistas diz Lioba Reddeker: “Com a Internet, os arquivos tornaram-se nómadas e podem inserir-se num vasto reservatório de centros de documentação. As questões materiais dizem respeito, em relação a si mesmas, à uniformização dos meios de acesso ou ainda à legislação sobre a propriedade intelectual. (...) Os arquivistas têm uma outra apreensão do tempo. Eles colocam uma lupa sobre o fruto de dois anos de trabalho do artista. Os arquivistas reinscrevem esse instante do culminar no tempo da história, que se concebe na continuidade. Mas eles também estão submetidos à aceleração, no meio de um turbilhão de imagens, de informações e de possibilidade constantemente renovadas. Mesmo o desaparecimento acelera-se, é a condição prévia a toda a evolução rápida. Tal como o atelier, o lugar da nossa actividade tornou-se parte integrante de um sistema dinâmico. Consolidando os nossos laços, construiremos uma estrutura que se tornará, espero, um referente de qualidade nos diversos mundos da arte.” (Lioba Reddeker – “Making of – Ateliers et archives dans la dynamique de la production documentaire” in *Les Artistes Contemporains et l’archive. Interrogation sur le sens du temps et de la memoire a l’ere de la numerisation*. Actes du Colloque..., p.30).

8. Michel Foucault – *Arqueologia do Saber...*, p.147.

9. Michel Foucault – *Arqueologia do Saber...*, p.147.

10. Walid Raad – “Ficción y acontecimiento Dislocando la historia”. Entrevista, *EXIT Express - Autorrepresentación. Rastros del yo en el arte contemporáneo*. # 43 Abril, Madrid, 2009, p.13.

de arquivo tem na obra de Michel Foucault, Anne-Marie Duguet sublinha que:

“É preciso produzir uma certa desordem, estalar o arquivo, (...) para a poder fazer viver de outra forma e produzir uma organização nova. O princípio do “anarquivo” consiste, em fazer um “retorno sobre” (ana), revirar, enviesar as perspectivas comuns, proceder a outros agrupamentos em função de iluminações e orientações determinadas. Em *A Arqueologia do Saber*, Michel Foucault mostra como cada discurso (cada obra) nunca é mais que um fragmento de um vasto conjunto de práticas e discursos, e pelo menos a este título, um arquivo não pode ser exaustivo nem acabado.”¹¹

Também Christian Boltanski nos relata que no seu primeiro livro *Tudo o que resta da minha infância de 1969*, a fotografia se manifesta como a prova aparente de um período de férias, à beira-mar com os pais, mas que, afinal, tudo se resumia a uma fotografia não identificável de uma criança com um grupo de adultos numa praia. A legenda conduzia o espectador a fazer aquela leitura; no entanto, todos os documentos eram voluntariamente falsos.¹²

Não é possível descrever um arquivo na sua integralidade, seja ele o de uma sociedade, cultura ou período histórico, nem mesmo o nosso próprio arquivo pode ser descrito pois é a partir do seu interior que falamos, é ele mesmo o objecto do nosso discurso.¹³ Através dele se diferenciam múltiplos discursos, singularidades e tempos próprios, narrativas reescritas sempre e já a partir do exterior.¹⁴ Reservatórios, memória de singularidades, acontecimentos ou lugares de rastros difusos, percursos, trocas, instruções falsas ou pistas inconstantes da prática artística. Nele circulam historicidades que desassossegam a heterogeneidade do idêntico.

Não sendo tradição ou biblioteca, o arquivo é o sistema geral onde se constituem, mantêm ou alteram os enunciados. À semelhança da imagem fotográfica, ele é o tempo que une e o tempo que separa.

Talvez Marguerite Duras não estivesse errada quando referiu que se tivéssemos “dito às pessoas que ia aparecer a fotografia, teriam ficado perturbadas, assustadas. Penso que, ao contrário do que as pessoas pensaram e ainda pensam, a fotografia ajuda o esquecimento. Tem mais esta função no mundo moderno.”¹⁵

11. Anne-Marie Duguet – “Entre données: L’“Anarchive” de Muntadas”, in *Les Artistes Contemporains et l’archive. Interrogation sur le sens du temps et de la memoire a l’ere de la numerisation. Actes du Colloque...*, p. 66.

12. Ver sobre esta obra, Christian Boltanski (“Souvenir, Souvenirs” Canal n° 55- Déc. 1983- Avril 1984). Apud Jean Arrouye – “L’ailleurs de la photographie”, *Cahiers de la photographie. L’oeuvre photographique*, n° 15, Paris, 1985, p.111.

13. “Antes do arquivo ser consultado, constituído, há o fazer o arquivo. Ele produz a ruptura sobre um trajecto de continuidade.” Paul Ricoeur – *La Mémoire, l’histoire, l’oubli*. Paris: Seuil, 2000, p.209-230.

14. Ver Michel Foucault – *Arqueologia do Saber...*, p.147-148.

15. Marguerite Duras – *A Vida Material*. Lisboa: Difel, 1994, p.103.