

## ARQUIVOS: SOBRE OS LIMITES E DESTINOS DE UMA PESQUISA

Academicismo e modernismo em Santa Catarina<sup>1</sup>

Sandra Makowiecky <sup>2</sup>Giorgio Vincenzo Filomeno e<sup>3</sup>

Participantes do Grupo de Pesquisa (SC):Marina Rieck Borck<sup>4</sup>

Participantes do Grupo de Pesquisa ( AL): Ana Lúcia Gil, Kamilla Nunes, Letícia Weiduschadt, Rachel Reis de Araújo<sup>5</sup>

**Resumo:** Este artigo é decorrente de uma pesquisa que deverá mapear e agrupar os principais artistas identificados com o academicismo e modernismo em Santa Catarina e América Latina. Seu início foi assinalado pela escassez de um arsenal imagético e bibliográfico capaz de ampliar o repertório visual e crítico sobre este assunto. Apresenta-se aqui uma parte deste percurso ocorrido durante o manuseio de arquivos e a elaboração de um mais amplo, bem como as reflexões teórico-metodológicas daí decorrentes.

Palavras – chave: Academicismo; Modernismo; Santa Catarina; América Latina; arquivos;museu.

**1- OS CONTORNOS DA PESQUISA.** A partir da disciplina História da Arte III, ministrada pela professora Rosangela Miranda Cherem, cuja ementa contempla um conteúdo plástico latino-americano, verificou-se a escassez de um arsenal imagético e bibliográfico capaz de ampliar o repertório visual e crítico sobre este assunto. Entre 2004-2 e 2005-2 teve início um levantamento preliminar que contou com envolvimento discente e foi devidamente explorado, mas que ratificava a necessidade de um aprofundamento do material, tanto do ponto de vista quantitativo como qualitativo. Neste sentido, fez-se

<sup>1</sup> Academicismo e modernismo em Santa Catarina – UDESC, Centro de Artes

<sup>2</sup> Orientadora, professora do Departamento de Artes Plásticas do Centro de Artes - UDESC.

<sup>3</sup> Acadêmico do Curso de Bacharelado em Artes Plásticas - Ceart/UDESC, bolsista PROBIC, UDESC, participante da pesquisa Academicismo e Modernismo em Santa Catarina.

<sup>4</sup> Acadêmica do Curso de Bacharelado em Artes Plásticas - Ceart/UDESC, bolsista PROBIC, UDESC

<sup>5</sup> Acadêmicas participantes do projeto Academicismo e Modernismo na América Latina, do mesmo grupo de pesquisa das orientadoras Sandra Makowiecky (Coordenadora do projeto SC) e Rosangela Miranda Cherem (coordenadora do projeto AL). Ana Lúcia Gil, bolsista PROBIC, acadêmica do curso de Artes Plásticas; Kamilla Nunes, bolsista PROBIC, acadêmica do curso de Artes Plásticas; Letícia Weiduschadt, bolsista PROBIC, acadêmica do curso de Artes Plásticas; e Rachel Reis de Araújo, bolsista voluntária e também acadêmica do curso de Artes Plásticas.

necessário prosseguir o estudo, procurando identificar as principais características artísticas entre os países da América Latina, bem como considerando a relação de proximidade-distância, semelhança-diferença de sua produção, destinada tanto à geração e potencialização de novas abordagens e reflexões sobre as artes plásticas no âmbito da modernidade, como em especial, abordando o modernismo para além de leituras auto-centradas ou que registram apenas os vínculos europeus ou norte-americanos.

Como um projeto de pesquisa formulado com fins institucionais foi previsto uma investigação para ser desenvolvida entre fevereiro de 2006 a fevereiro de 2008. Porém a extensão documental e a dificuldade de localização das fontes levaram à prorrogação de mais um semestre, ou seja, até julho de 2008, para finalizar a parte de América Latina. Utilizando os acervos bibliográficos disponíveis na Internet e conforme os países da América Latina, os principais objetivos da pesquisa ficaram definidos no sentido de mapear os artistas e sua produção no âmbito das Academias de Arte e dos movimentos identificados com o modernismo, permitindo reconhecê-los conforme suas percepções estéticas e sensibilidades temáticas, condições de trabalho, expectativas, sociabilidades e demais critérios apontados pelo levantamento empírico; além de indicar possibilidades de estudo e desdobramento de problemas a serem desenvolvidos em investigações posteriores.

Em outras palavras, constatada uma escassez de estudos e pesquisas sobre as artes plásticas neste continente, buscou-se um caminho capaz de permitir tanto um entendimento mais abrangente e rico da produção artística como favorecer avanços para além dos catálogos e estudos sobre acervos privados e/ou monotemáticos, bem como ampliar as articulações das particularidades em relação ao conjunto de questões mais abrangente, permitindo análises mais consistentes acerca de certas contaminações e desdobramentos plásticos. O recorte cronológico definido envolvia desde o nascimento da mais antiga academia de artes latino-americana (1785 no México) até a segunda guerra mundial, uma vez que depois daqueles anos instalou-se um outro contexto de rupturas, relacionado ao concretismo e neo-concretismo até a morte das vanguardas, configurando-se num outro objeto de estudo. Em função da amplitude do objeto a ser estudado e da inegável ausência de estudos mais abrangentes e sistematizados sobre o assunto, a pesquisa se configura como uma espécie de cartografia de problemas relativos à História da Arte na América Latina.

Contudo seu foco principal não pretende reconhecer ou definir questões meramente relativas às identidades estéticas, mas compreender como as imagens pictóricas comportam e compartilham sensibilidades e percepções artísticas próprias à modernidade, bem como suas contradições e paradoxos.

A opção por um CD ROM com um levantamento de artistas, obras e biografias conforme os países, além de uma parte incluindo artigos, pareceu um caminho viável, devendo o mesmo instrumento ser destinado à divulgação e manuseio de outros interessados em ampliar seu repertório sobre o assunto. Na organização desta espécie singular de arsenal imagético foram incorporados artistas e obras pouco conhecidos, acolhidos como parte de um arquivo destinado ao domínio público, contribuindo para que o virtual engendre uma afinidade com a memória compartilhada e considerando que este tipo de fonte como estrutura de memória não é novidade. O arquivo, externo, diretamente no suporte, atual ou virtual, tem sua democratização medida pela participação e acesso e pela sua constante apropriação e interpretação. Embora o arquivista deva levar em conta a incompletude do arquivo e o mesmo possua inúmeras possibilidades de armazenamento, também deve saber que não haveria o desejo de arquivo sem a noção de finitude e sem a possibilidade de esquecimento. Se o arquivo não se reduz à memória e nem à *mneme* ou à *anamnesis*, é especialmente possibilitado pela pulsão de morte, de agressão e de destruição, também pela finitude e expropriação originárias: “[...] Não, a estrutura técnica do arquivo arquivante determina também a estrutura do conteúdo arquivável em seu próprio surgimento e em relação com o futuro. O arquivamento tanto produz quanto registra o evento. É também nossa experiência política dos meios de informação.”( DERRIDA, 2001, p. 28)

**2- AS DECORRÊNCIAS DO PERCURSO.** Entre as tarefas realizadas destacam-se a divisão dos países, seus respectivos artistas e levantamento de produção plástica conforme os pesquisadores e seguindo uma padronização definida previamente no que diz respeito aos dados a serem obtidos e sua sistematização. Levantamento dos endereços de museus, galerias e instituições de arte, bem como de possíveis endereços para pesquisa via internet, além de catálogos, folders e livros. Envio de correspondências na tentativa de encontrar material bibliográfico destinado a complementar as informações. Através da disciplina de

História da Arte III e das leituras realizadas semanalmente pelo grupo de pesquisa em 2007-2 tiveram início as análises do material coletado, seguido posteriormente pela redação e discussão dos textos destinados à composição do CD ROM. Assim, o presente estudo se desenvolveu especialmente a partir da constituição de séries e agrupamentos imagéticos, considerando afinidades e diferenças artísticas, além de levantamento de problemas e desdobramentos analíticos indicados a partir das imagens; bem como da problematização das injunções temporais contidas nas obras, em termos de eucronias e anacronismos da modernidade.

Entre as dificuldades encontradas destaca-se o fato de que o material visual levantado nem sempre disponibilizava os dados necessários à pesquisa, como por exemplo, título, tamanho e técnica da obra ou localização do acervo ao qual pertence. Outra dificuldade apontada refere-se ao fato de que as biografias de alguns artistas, bem como local e data de nascimento e falecimento, eram bastante imprecisas, incompletas e, por vezes, inexistentes. Alguns países não só apresentaram insuficiência de dados como a maioria dos artistas que os representam está situado apenas a partir da segunda metade do século XX. A aquisição de catálogos e textos específicos de cada país também foi dificultada devido a entraves de acesso, manuseio e distribuição dos mesmos, além de entraves financeiros e de transporte.

Nos meses em que os pesquisadores se fizeram valer de diversos meios para enriquecer seu repertório mergulhando nos mais recônditos corredores em busca de novos dados e imagens, foram debatendo e compreendendo a extensão da reflexão sobre a tradução como sendo não uma mera repetição, mas como espécie de sobrevida da obra pela mutação, considerando seu caráter fugidio e de deslizamento constante. Assim, a obra não vive apenas mais tempo, ela vive mais e melhor, acima dos meios de seu autor. Sua sobrevida da obra excede a vida e morte biológica e ultrapassa a condição orgânica, fazendo nascer a tarefa de compreender a vida para além dela mesma como forma que ultrapassa a história. Devendo a tradução ser da obra e não do autor, não tem a ver com o receptor ou com comunicação, não é imagem, cópia ou representação, sendo que “Ele nomeia o sujeito da tradução como sujeito endividado, obrigado por um dever, já em situação de herdeiro, inscrito como sobrevivente dentro de uma genealogia, como

sobrevivente ou agente de sobrevida” (DERRIDA, 2002, p.33).

É preciso ainda reconhecer que entre as advertências desta empreitada encontram-se os riscos proporcionados pelas atribuições errôneas e apócrifas, todavia este é um perigo do qual não escapam nem mesmo os museus e os colecionadores, freqüentemente às voltas com obras falsificadas ou com autoria atribuída equivocadamente. Igualmente os dados desta pesquisa guardam sua fragilidade. Em sua qualidade de arquivo, são débeis e irresolutos e, certamente na grande maioria, apenas um sopro do que são seus originais, apresentando-se freqüentemente distorcidas em forma e cor e desprovidas de detalhes importantes, como tamanho e data das obras. Filtradas as imagens, foram adotados os critérios de melhor resolução para a reprodução em um cd rom, reduzindo em cerca de um terço as quase cinco mil imagens capturadas dos quinze países pesquisados. Neste rol não estão incluídas as imagens de Santa Catarina e Brasil, que formará outro CD ROM. Por sua vez, convém ressaltar que a sobrevida das obras no espaço virtual pode se dar com mais facilidade e por mais tempo do que a dos trabalhos nas suas materialidades originais, pela infinita reprodução e perpetuação nos discos rígidos do mundo. Por pior que seja a qualidade do original, se ele estiver digitalizado e disponibilizado, através dele será possível entrar em contato com uma parte daquilo que de outro modo seria inacessível ou acabaria perdido, em outras palavras:

A reprodução não rivaliza com a obra-prima presente: evoca-a e sugere-a... Levamos a contemplar as obras-primas que nos são acessíveis, não a esquecê-las; e, sendo inacessíveis, que conheceríamos nós sem a reprodução? Ora, a história da arte nos últimos cem anos, desde que escapa aos especialistas, é a história do que é fotografável (MALRAUX, 1965, p.108).

Ao longo da pesquisa os organizadores deste arsenal imagético iam se reconhecendo na posição de criadores do arquivo, curadores de um museu cujas obras nunca chegaram perto nem viram. Recolhendo e organizando criteriosamente milhares de trabalhos, catalogando centenas de artistas e biografias foram deslindando novos critérios de reunião e agrupamento, separação e ordenação, procedimento que permitia reconhecer a presença das contingências relacionadas à localização e qualidade documental, bem como da arbitrariedade relacionada por vezes à quantidade das obras selecionadas. Eis os gestos que contemplam o anarquívavel, tal como abordado em *O mal de arquivo*:

[...] estar com mal de arquivo, pode significar outra coisa que não sofrer de um mal, de uma perturbação ou disso que o nome “mal” poderia nomear. É arder de paixão. É não ter sossego, é incessantemente, interminavelmente procurar o arquivo onde ele se esconde. É correr atrás dele ali onde, mesmo se há bastante, alguma coisa nele se anarquiva. É dirigir-se a ele com um desejo compulsivo, repetitivo e nostálgico, um desejo irreprimível de retorno à origem, uma dor da pátria, uma saudade de casa, uma nostalgia do retorno ao lugar mais arcaico do começo absoluto. Nenhum desejo, nenhuma paixão, nenhuma pulsão, nenhuma compulsão, nem compulsão de repetição, nenhum “mal-de”, nenhuma febre surgirá para aquele que, de um modo ou de outro, não está com mal de arquivo ( DERRIDA, 2001, p.118)

**3- CONSIDERAÇÕES ESPECÍFICAS SOBRE O ARSENAL IMAGÉTICO.** Como construir um arsenal imagético, cujos arquivos enquanto fontes principais e registros complementares se apresentam escassos ou dispersos, inacessíveis ou pouco pensados em seu conjunto? Quais os caminhos possíveis para dar conta deste desafio sem perder-se diante das meras generalidades a que remetem, incorrer nas leituras simplificadoras e banalizantes que confundem imagem com ilustração ou então extraviar-se em meio a peculiaridades absolutizantes? Para responder tal inquietação parece conveniente primeiro problematizar o próprio arquivo construindo um campo situado entre a série concebida como repetição com diferença e o museu imaginário considerado como arsenal infinito e único de afecções. Refletindo sobre o fato de que a falência da representação no pensamento moderno faz com que todas as identidades sejam simuladas e produzidas como efeito ótico sob o jogo da *diferença e repetição*, Deleuze ( 2006) destaca que a diferença se constitui como aquilo que nem está subordinado ao idêntico, nem é sua negação, nem se refere à oposição nem se constitui como contradição.

Considerando as imagens a serem estudadas, postula-se a sobrevivência das formas, menos como o que foi herdado e mais os desdobramentos e as possibilidades resultantes, sendo que os acontecimentos como as imagens, só podem ser pensados pelos procedimentos de recombinação e montagem. Eis porque as obras, como os artistas, devem ser considerados na relação com as séries que procuram menos a generalidade e mais os vestígios da diferença e do retorno, sendo a arte o lugar onde as diferentes repetições coexistem, não porque se constitui como reprodução do mesmo e sim porque é arremesso em direção ao outro, nos diz Deleuze, em *Diferença e repetição*( 2006).

Por sua vez, André Malraux (1965) aborda o nascimento de um arsenal imagético a partir da reprodutibilidade técnica, resultando complexas metamorfoses no que diz respeito

aos usos e sentidos da obra de arte, permitindo que cada um possa constituir seu próprio acervo ou museu imaginário. O museu imaginário é de todos, sendo formado pelas recordações particulares de cada um e não dependendo de um local. Num mundo de esquecimento, é assim que as obras ressuscitam, sobrevivendo não pelo que foi dito sobre elas mas pelo que ainda nos dizem. Enfim, o autor lembra que o *museu imaginário* é um fenômeno do mundo moderno, particularmente ampliado com a reprodutibilidade técnica, permitindo não só acessar diferentes acervos como também estabelecer novas comparações, agrupamentos e classificações. Neste sentido, trata-se de encarar a difícil tarefa de pensar ao mesmo tempo as imagens e seus arquivos, não só para evitar os meros relatos e classificações, como também para pensar as novas combinações e destinos possíveis para as obras de arte.

**4- IMPLICAÇÕES SOBRE A MEMÓRIA E A TEMPORALIDADE.** Uma vez acessado o arsenal e constituída a série de imagens, com quais fios é possível tecer a trama? Como produzir um campo fértil de reflexões no âmbito da história da arte, contornando tanto uma abordagem mais cronológico- evolutiva ou contextualizante como outra meramente formalista porém considerando as questões que reverberam no tempo e no espaço? Em que medida pode a obra de artistas pouco conhecidos e de reduzida fortuna crítica tornar-se objeto de reflexão e leitura? Como evitar a armadilha da diluição das singularidades em contextos homogeneizadores e extrínsecos e/ou das particularidades isoladoras e desconectadas que ignoram a formulação-armação de problemas? Como construir um campo de análise onde o que prevalece e ainda pode ser dito incide sobre o estranho que escapa e surpreende bem ali onde uma luz já posta parece apenas indicar o já conhecido? Como reincidir o periférico e o pouco qualificado sem cair na visada monótona e exaustiva das abordagens já feitas? É possível pensar a relação entre os artistas e suas obras sem tornar ambas as instâncias como meros equivalentes, evitando tanto a lógica da salvação pela exaltação do injustamente esquecido como o veredito do merecidamente ignorado?

No seio das obras acadêmicas reconhecemos certas investigações plásticas mais pela sua concomitância do que como simples ecos europeus. Os recortes modernistas situados depois da primeira grande guerra em vários países latino americanos podem ser lidos como

uma construção discursiva associada muito mais aos seus protagonistas e suas memórias, decorrendo daí certas posturas antagônicas às academias de belas artes. Então se as chamadas vanguardas latino-americanas adotaram freqüentemente bandeiras anti-acadêmicas como parte de seu desejo de *aggiornamento* é porque ignoravam ou esqueciam os choques produzidos intencionalmente por participantes de ambientes oficiais, mesmo na Europa. Ou seja, mesmo dentro de certos circuitos institucionais as posturas inquietas e chocantes, disfarçadas ou não já se deixavam deslindar. Mesmo cumprindo certas expectativas em termos de reconhecimento nos circuitos existentes ou simplesmente atendendo às encomendas, observa-se que alguns artistas conseguiram ultrapassar não só as questões de território e nação, como também buscaram superar o caráter ilustrativo e/ou narrativo, guardando na superfície pictórica todo um universo de inquietações e investigações plásticas.

A este respeito convém lembrar a publicação intitulada **Arte na América Latina**, organizada pela professora Dawn Ades (1997) de História e Teoria da Arte da Universidade de Essex, Inglaterra cuja obra apresenta em seu conjunto a idéia não apenas de que as artes plásticas estiveram diretamente vinculadas às experimentações literárias, como o fato de que em diversos países o modernismo foi engendrado no âmbito acadêmico. Raciocínio complementar a este fenômeno é apresentado no livro **Arte Internacional Brasileira**, escrito por Tadeu Chiarelli (2002). O autor parte do pressuposto não só de que o local se articula com o circuito internacional de modo reelaborado e muito peculiar como também que o modernismo antecede a Semana de 22, registrando a incorporação sem confinamento de uma tradição erudita e artesanal e somando-se a um localismo anti-acadêmico, advindo das percepções estéticas surgidas a partir do último quartel do século XIX e dos influxos do novecentos.

Todavia, se pensar é armar problemas, este procedimento parece se tornar particularmente interessante quando as obras enfocadas não pertencem ao repertório canônico mas podem ser abordadas pelo seu caráter de recorrência e sobrevivência, levando a pensar, de um lado, como se operavam, mesmo para artistas inseridos num circuito periférico, as referências e renitências que resultaram na incorporação de certas perspectivas, enquanto que de outro lado, cabe pensar a mescla de tempos atravessados

pelos arremessos fragmentários da memória contidos nas imagens e que as tornam resíduo e rastro de outras imagens ou espectralidade de outras temporalidades. Conforme Rosalind Krauss (1996) ao tratar **o mito da originalidade como preceito vanguardista**, se no século XIX as cópias tiveram um importante papel pedagógico na formação do gosto, o culto da originalidade e da espontaneidade serviu para confirmar o mito da genialidade artística. Em tempos de revolução industrial e de reprodutibilidade técnica, as artes plásticas insistiram em confirmar seu estatuto romântico, associado ao espontâneo e ao irrepetível.

Problematizando a história da arte e encarando a questão da temporalidade contida na obra *Ante el Tiempo*: de DIDI-HUBERMAN (2006), assinala que toda ela possui mais memória do que história, pois o tempo não se reduz à história, sendo que a memória é feita de tempos descontínuos e heterogêneos, daí que ela é sempre anacrônica e ocorre na contradança da cronologia. Dito de outro modo, **a relação tempo- imagem** pressupõe uma constante articulação com a memória, uma vez que toda obra carrega consigo um pretérito e também uma projeção em direção à posteridade, sendo que nela está contida uma fagulha explosiva que permanece naquilo que um dia foi, fazendo com que o passado não cesse de se reconfigurar como abertura. Cada época traz consigo infinitas possibilidades de encontros com o passado, bem como prefigura e guarda potencialidades futuras. Concepção que por sua vez guarda familiaridade com a concepção warburguiana de que algo do que um dia foi fica retido, persiste e insiste nas imagens, atravessando os tempos e voltando como ondas mnemônicas.

Nem simples continuidade, nem arquétipos, trata-se de problematizar as imagens como persistência de lapsos e anacronismos, irresoluções e resíduos do tempo que nos alcançam em nossas inquietações. Assim, não se trata de um humanismo à maneira de Vasari, Kant ou Panofsky, os quais não questionam nem a representação nem o regime de saberes da disciplina de história da arte, mas de um procedimento crítico que considera menos a série das regras e convenções como verdades definitivas e mais a série das exceções que fazem as imagens cintilarem como desvios ou de-tempos, tornando-se aquilo que interrompe o fluxo regular das coisas, pois não parece jamais caber num momento perfeitamente adequado, tal como uma lei subterrânea que persiste no retorno de uma

enfermidade, aparição que conjuga diferente- semelhante, imobilidade-aceleração, recalque e retorno de uma latência. Eis o conceito de **sintoma**, não conforme o entendimento semiológico ou clínico, mas como a potência imagética que recusa tanto conceder a última palavra ao presente como se submeter ao tempo cronológico.

Referências bibliográficas:

- ADES, Dawn. **Arte na América latina**. S.P., Cosac & Naify, 1.997.
- CHIARELLI, Tadeu. **A Arte Internacional Brasileira**. S.P., Lemos, 2002.
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 2006. 2ª edição.
- \_\_\_\_\_. **Francis Bacon – Lógica da Sensação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.
- DERRIDA, J. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. R.J. Relume Dumará, 2001
- DERRIDA, J. **Torres de Babel**. Belo Horizonte: UFMG, 2002
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo**. Argentina: Adriana Hidalgo editora S. A., 2006.
- FREUD, Sigmund. **O Mal-Estar na Civilização**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1997.
- KRAUSS, R. **La originalidad de la Vanguardia**. Madrid, Alianza Editorial, 1996
- MALRAUX, André. **O museu imaginário**. Lisboa, Edições.70, 1965.