

DOCUMENTAÇÃO DE ARTISTA:

Possíveis contribuições para estudos sobre processos criativos

Genesco Alves

Mestre em Letras: Linguagens e Representações pela Universidade Estadual de Santa Cruz – UESC. Especialista em Educação e Relações Étnico-Raciais pela mesma instituição. Bacharel em Artes Plásticas pela Escola Guignard/ UEMG. Professor da Escola de Design – UEMG.

RESUMO:

Os desafios impostos pela arte contemporânea provocaram, sob os pontos de vista da produção, exibição, documentação e preservação, um novo diálogo entre artistas e conservadores. A partir dessa interlocução, os processos de criação e reflexão dos artistas alcançaram outra relevância na percepção dos conservadores e estes, por sua vez, vislumbraram novos caminhos e estratégias de trabalhos que foram sendo apropriadas pelos artistas na elaboração e na documentação dos seus processos criativos. Refletindo sobre esse diálogo, apresento um estudo de caso que reúne a documentação de um projeto de instalação de minha autoria, contendo o projeto e a descrição da proposta, além de informações referentes aos significados subjacentes, à materialidade, aos processos de elaboração e montagem, entre outras questões envolvendo o processo de documentação que possam contribuir para a pesquisa em artes visuais, sobretudo no campo dos estudos sobre processos criativos.

Palavras-chaves: arte contemporânea, documentação, processos criativos.

ABSTRACT:

The challenges posed by contemporary art have brought about, from the point of view of production, exhibition, documentation and preservation, a new dialogue between artists and conservatives. From this interlocution, the processes of creation and reflection of the artists reached another relevance in the perception of the conservatives and these, in turn, glimpsed new paths and strategies of works that were being appropriated by the artists in the elaboration and the documentation of their creative processes. Reflecting on this dialogue, I present a case study that brings together the documentation of an installation project of my own, containing the project and the description of the proposal, as well as information regarding the underlying meanings, materiality, elaboration and assembly processes, among other issues involving the documentation process that may contribute to the research in the visual arts, especially in the field of studies on creative processes.

Key-words: contemporary art, documentation, creative processes.

INTRODUÇÃO

Em *A arte da memória* (2007, p. 17), Frances Yates inicia o capítulo sobre as fontes latinas da “Arte Clássica da Memória” relembrando a história do poeta Simônides de Ceos. Convidado a participar de um banquete promovido por um nobre da Tessália chamado Scopas, Simônides recitou um poema lírico em homenagem ao anfitrião durante o evento, dedicando metade do poema aos deuses gêmeos Castor e Pólux. Contrariado, o anfitrião decidiu que pagaria apenas metade do valor combinado e que a diferença deveria ser cobrada dos deuses.

Avisado de que dois jovens o aguardavam do lado de fora, Simônides retirou-se e, durante a sua ausência, o teto do salão desabou matando o anfitrião e os demais convidados. Os corpos ficaram tão danificados que os parentes não conseguiram reconhecê-los, impedindo a realização dos funerais. Simônides, que fora retirado do local pelos deuses antes do desabamento, recordou-se dos lugares ocupados pelos convidados à mesa e dessa maneira ajudou os parentes a encontrá-los.

Essa história, de acordo com Yates (2007, p. 18), foi contada por Cícero no tratado *De oratore* com os objetivos de introduzir e descrever o sistema mnemônico dos lugares e das imagens que integrava a retórica romana. O poeta, ao destacar que foi a lembrança dos lugares ocupados pelos convidados à mesa que possibilitou a identificação dos corpos, compreendeu “a disposição ordenada” como princípio para a boa memória. A seleção dos lugares e a formação de imagens daquilo que deveria ser lembrado consistiam em técnicas que possibilitavam ao orador tecer longos discursos, com precisão e garantias de que os acontecimentos seriam memorizados e relembrados na ordem exata.

Não nos interessa aqui refazer as genealogias e os percursos de aprimoramento da arte da memória, mas perceber, ainda de acordo com Yates (2007, p. 21), que a memória consiste em um artefato cultural, cuja abordagem envolve questões técnicas e de poder relacionadas com o controle e a difusão de informações. Basta imaginar que no contexto da Antiguidade Clássica, sem imprensa ou blocos de notas para preleções, o “treinamento da memória” desempenhou papel fundamental no campo da oratória. Através desse treinamento, dessa “memória artificial o orador aprimorava a sua memória natural.

Deixamos a retórica romana por um instante e com um salto para o futuro chegamos ao ambiente não menos catastrófico da modernidade, com seus *hardwares* e *softwares* sofisticados. Nesse contexto, o desenvolvimento dos processos de documentação, com seus respectivos métodos de tratamento, organização, controle e acesso de dados está diretamente vinculado aos interesses bélicos, com destaque para o aprimoramento dos computadores eletrônicos para realização de cálculos balísticos (KUMAR, 2002, p.19).

Uma série de estudos realizados em centros de pesquisa civil, contando com financiamento estatal e com a supervisão de órgãos públicos, contribuíram para esse desenvolvimento. Ao mesmo tempo, empresas multinacionais cada vez mais internacionalizadas e com problemas semelhantes àqueles enfrentados pelos militares, incrementaram sua expansão absorvendo sofisticados sistemas de tecnologia da informação, que passaram a ser tão essenciais para essas empresas quanto as suas fábricas e os seus operários.

A estreita relação entre o surgimento desse complexo industrial-militarcientífico e a configuração de um novo sistema social, que ficou conhecido como “Sociedade da informação” (WEBSTER, 2006, p. 9), pode não contar toda história, mas corresponde no mínimo, conforme analisou Kumar (1997, p. 20), à sua parte principal. Assim, não restam dúvidas, tanto para os entusiastas como para os detratores, que passamos a fazer parte de uma nova sociedade na qual a informação é fundamental.

Para Frank Webster (2006, p. 9), essa sociedade pode ser definida a partir de cinco concepções distintas, identificando suas novidades a partir dos critérios tecnológico, econômico, profissional, espacial e cultural. De acordo com o autor, são critérios que estão imbricados, embora alguns teóricos destaquem um ou outro isoladamente em suas distintas abordagens. Tal entrelaçamento sugere que a teorização das nossas experiências na Sociedade da Informação assume uma configuração rizomática, envolvendo um espectro muito amplo de fenômenos interdependentes e com múltiplas dimensões.

A definição da categoria que define o novo sistema social, a informação, não é consensual nem mesmo no campo da Ciência da Informação, no qual segundo Buckland (1991, p. 352), pode ser tratada simultaneamente como coisa, conheci-

mento e processo. Objetos, textos, documentos e dados são tangíveis e mensuráveis. O conhecimento, intangível, suscita outra percepção que pode ser comunicada, inclusive por meio de processos cuja função principal é transformá-lo.

Analizar o que se produz sob a égide dessa categoria não é tarefa das mais simples. Na convergência de suas possíveis definições, a informação ramifica-se para designar um universo – livros, vestuário, propostas artísticas, comportamentos, viagens – em que se sobrepõem as dimensões temporais, espaciais, sociais, políticas, econômicas. O tangível e o intangível se confundem, adquirindo o estatuto de uma entidade flutuante que pode materializar-se em suportes distintos com valores variáveis.

1.Arte Contemporânea: documentação, preservação e exibição

Deslocamentos nas relações espaço-tempo e a inclusão de novos elementos intangíveis relevantes para a compreensão das propostas artísticas, tais como luz, som, movimento, tato, olfato, recorrentes na produção contemporânea, demandam novos métodos de documentação, inclusive para os próprios artistas. De acordo com Sehn (2014, p. 56-57), a questão central da documentação de arte contemporânea encontra-se na definição dos objetivos, que deve ser estruturada com métodos diferenciados de registro, apresentação e difusão da informação.

Em primeiro lugar, segundo Sehn (2012, p.138), é necessário considerar os significados subjacentes dos materiais e a relevância da materialidade no contexto de cada proposta e, em seguida, compreender as formas operativas e suas variabilidades, além das suas conexões com o tempo, o contexto e o espaço. Para tal, a participação do artista como um informante privilegiado torna-se fundamental.

Neste trabalho, procuramos refazer o percurso de documentação do próprio artista, fundamentado a partir da articulação entre as contribuições teórico-metodológicas do campo da conservação e dos estudos sobre processos de criação artística. O objetivo principal é refletir sobre a documentação do artista como um recurso fundamental para a compreensão das propostas e que contribui para referenciar diferentes posturas, seja no âmbito da pesquisa como em relação à difusão, exibição, preservação e aquisição das obras.

No Brasil, conforme analisou Sehn (2012, p. 88), a introdução de arte moderna e

contemporânea nas instituições aconteceu por meio de doações, realização de salões e bienais, sendo que a maioria das aquisições foi decorrente da iniciativa dos próprios artistas, dos seus familiares ou de colecionadores. Assim, o sistema de comodato tornou-se uma prática habitual e a análise dos critérios de aquisição, do ponto de vista museológico, um aspecto essencial.

Em relação aos critérios de aquisição, a documentação do artista pode ser utilizada como instrumento de avaliação de riscos, considerando as informações sobre a materialidade e os significados das propostas, assim como as possibilidades e desafios inerentes aos processos de montagem, remontagem, reinstalação póstuma e exibição virtual.

Em *Visualização e documentação de instalações de arte* (2011, p. 173), Ulrike Baumgart argumenta que a singularidade e a complexidade das instalações não são determinadas apenas pela questão espacial, mas principalmente pelos aspectos processual, situacional e performativo que não são fáceis de capturar. Diante desses desafios, sobretudo nos casos em que a compreensão da proposta depende de todos esses aspectos, a documentação do artista alcança outro patamar de relevância, como um recurso privilegiado.

2. Estudo de caso: Projeto Instantâneos

Para efeito de estudo, remonta-se o percurso de documentação do projeto de instalação de minha autoria intitulado *Instantâneos*, desde a sua primeira versão, que integrou a *Mostra Interna da Escola Guignard*, em 1997, até os seus desdobramentos finais, que culminaram na exposição individual realizada na galeria da Copasa, em 2003.

Depois de algumas alterações, uma segunda versão foi exibida na Praça Juscelino Kubitscheck, em Belo Horizonte, em 1998, e integrou a partir daí, outras mostras coletivas tais como *Processos Tridimensionais* (1998) e *O Peso da Luz* (2000). Em 2001, a proposta foi incluída no mapeamento nacional de arte contemporânea *Rumos Visuais Itaú Cultural 2001-2003*, integrando respectivamente as mostras coletivas *Rumos da Nova Arte Contemporânea Brasileira*, no Palácio das Artes, em Belo Horizonte; *Vertentes da Arte Contemporânea*, no Instituto Itaú Cultural São Paulo e *Poéticas da Atitude: o Transitório e o Precário*, na Fundação Joaquim Nabuco,

em Recife, todas em 2002. Em 2003, uma versão ampliada da proposta deu origem à exposição individual *Instantâneos*, na Galeria de arte da Copasa, em Belo Horizonte.

Do ponto de vista da sua materialidade, a primeira versão da proposta consistia em bloco de gelo (20 litros de água congelada) preso ao teto da galeria por tubos de látex. O bloco foi instalado no interior da galeria alguns minutos antes da abertura da exposição. O peso inicial do bloco de gelo mantinha o látex tensionado por algumas horas. À medida que ocorria o degelo e o bloco perdia peso, ele era puxado para cima até o momento em que desaparecia totalmente. Após algumas horas, restavam apenas vestígios, que com o passar do tempo também desapareciam. Ao final, restavam apenas os tubos de látex flácidos pendurados no teto.

Na segunda versão, os tubos de látex foram suprimidos, como um corte metafórico dos vínculos com o cubo branco da galeria, para que a obra pudesse ser exibida em áreas públicas externas. A intenção era experimentar a proposta fora do ambiente restrito da escola de arte e estabelecer relações com outros espaços e interlocutores. Com as alterações, a obra passa a compor-se basicamente de um bloco de gelo colorido. No caso de montagens em áreas internas, como aconteceu nas exposições do programa Rumos Visuais, em 2002, foram incluídas no projeto uma base de *drywall* e uma série de fotografias instantâneas do tipo *Polaroid*.

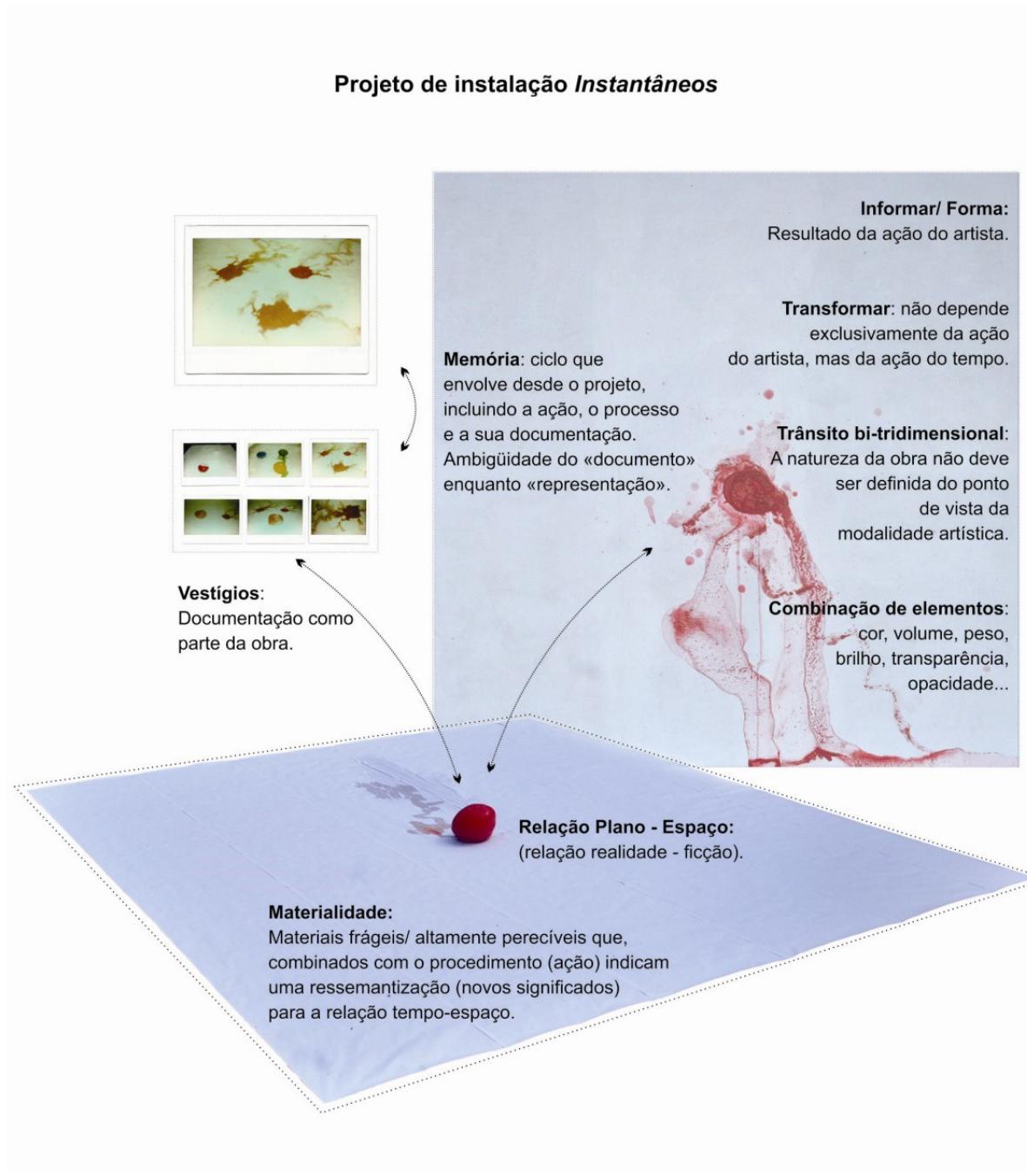


Imagen 1: Projeto de Instalação (fotografia e montagem do autor)

As sucessivas “adaptações” da proposta para diferentes espaços está relacionada com o contexto que vislumbra a partir dos anos 1990. Naquele momento, as instituições passavam por intensas transformações e a necessidade de encontrar formas alternativas de exposição e de fruição das suas experiências fazia parte da agenda de muitos artistas. Houve também uma retomada do debate sobre as questões relacionadas com a desmaterialização na arte, a perda do objeto e a ruptura com os suportes.

Não se tratava exatamente de uma novidade, mas a discussão adquiriu novos contornos logo após o conhecido “retorno da pintura”, característico dos anos

1980. Havia, portanto, um movimento de valorização dos legados da antropofagia e do tropicalismo, norteada inclusive por uma revisão das contribuições de alguns artistas brasileiros e de toda a arte produzida fora dos “grandes centros”. Discutia-se, por exemplo, sobre a genealogia da arte conceitual e sobre a desmaterialização revendo a participação e as contribuições de artistas brasileiros, como Hélio Oiticica e Lygia Clark.

A temática da globalização dominava o debate teórico, colocando em destaque determinados deslocamentos na relação espaço-tempo. As noções de fim da história e morte da pintura sinalizavam para uma mudança de foco, da questão do tempo histórico para os problemas dos diferentes espaços, lugares e territórios. Na abordagem da condição pós-moderna, as noções de “compressão espaço-tempo” (HARVEY, 2006), “não-lugar” (AUGÉ, 1994), “entre-lugar” (BHABHA, 2013) e “hibridização” (CANCLINI, 1997), entram em cena.

São noções que direta e indiretamente influenciaram o processo de elaboração da proposta, sinalizando para a possibilidade de romper fronteiras em relação à sua definição como uma modalidade artística específica. Nesse sentido, *Instantâneos* é resultante de um processo que envolve experimentações e reflexões sobre o trânsito entre a bi e a tridimensionalidade, a partir da combinação de elementos do desenho, da pintura, da escultura e da *performance*.

Em relação à pesquisa em artes, interessam-me os percursos de transição entre obras, como no caso de *Metaesquemas*, *Relevos Espaciais* e *Parangolés*, de Helio Oiticica. Propostas que mantinham entre si um vínculo formal e conceitual, envolvendo a questão da relação entre cor e espaço, mas tangenciando simultaneamente problemas considerados extraestéticos, relacionados à realidade sociocultural brasileira.

Em seus depoimentos, Oiticica falava da “desintegração da pintura” como algo “irreversível” e também da relação artista-expectador, propondo que o papel do artista deveria ser o de “propositor de práticas” e não o de criador de objetos. Defendia, portanto, o rompimento com o contato contemplativo através da participação do expectador e a obra como situações a serem vividas, como descobertas sugeridas e não definitivas.

Trata-se de referências sobre ênfase na “atitude do artista” (SZEEMANN, 1969)

que foram recuperadas por muitos artistas nos anos 1990. No texto de apresentação da mostra *Poéticas da atitude: o transitório e o precário* (2002), o curador Jailton Moreira refere-se às vanguardas históricas para elucidar como diferentes gerações de artistas lidam com tais influências. Segundo Moreira (2002, p. 123), a “pulverização da matéria” resultou da radicalização das noções de velocidade e transitoriedade que marcaram a modernidade desde o início. O transitório evoca o efêmero e o precário, ideias que estão vinculadas aos *happenings* e *environments*, às *performances*, à *land art* e à *body art*, mas que também estão presentes em “movimentos tão distintos como o impressionismo e arte *povera*”.

A natureza do trabalho, especialmente em relação à sua materialidade, demandou outros olhares sobre o processo de documentação, definido inicialmente como uma espécie de memória do processo, mas relacionando, de um lado, ao caráter efêmero da experiência e, do outro lado, à expansão dos recursos disponíveis para registrá-la e transmiti-la em outros canais. Além disso, a montagem e a remontagem do trabalho em diferentes espaços contribuíram não apenas para reformulações e adaptações, mas principalmente para repensar o papel desta “memória” como um elemento essencial do processo criativo.

3.Considerações Finais

O contato com o público e os seus questionamentos em relação à materialidade e aos significados subjacentes, levaram a outras percepções da documentação, inclusive como recurso de pesquisa e experimentação. A experiência na rua funciona como uma pesquisa de campo que mantém um diálogo com a epistemologia do atelier. Como elemento do processo criativo, a documentação do próprio artista viabiliza outras visibilidades e contribui para um melhor entendimento da proposta em relação aos “pontos cegos”, que embora não estando previstos originalmente, tornaram-se relevantes durante o processo.

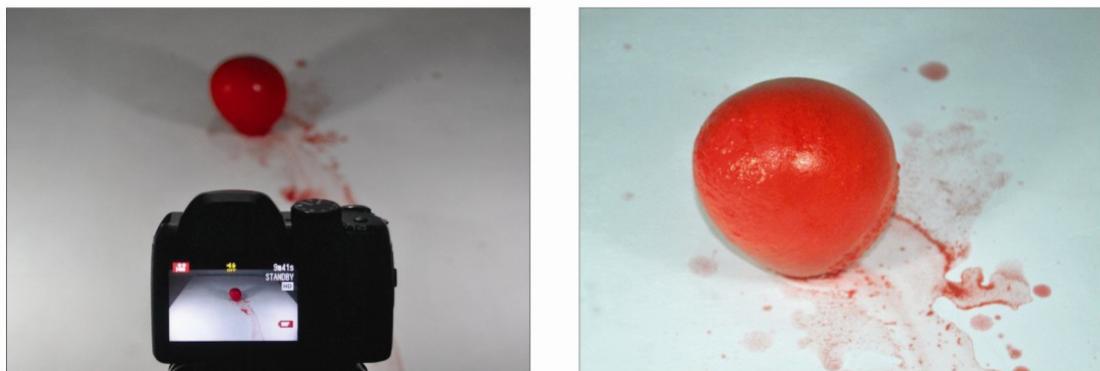


Imagen 2: Documentação no ateliê (fotografia e montagem do autor).

No percurso de documentação de *Instantâneos*, o atelier funcionou como um laboratório onde foi possível, por exemplo, perceber diferentes comportamentos cromáticos em que diferentes cores manifestavam-se de modo distinto em condições idênticas. Decidir se essa informação seria ou não incluída no projeto e compartilhar a experiência com outros interlocutores tornava-se, portanto, uma questão de escolha.

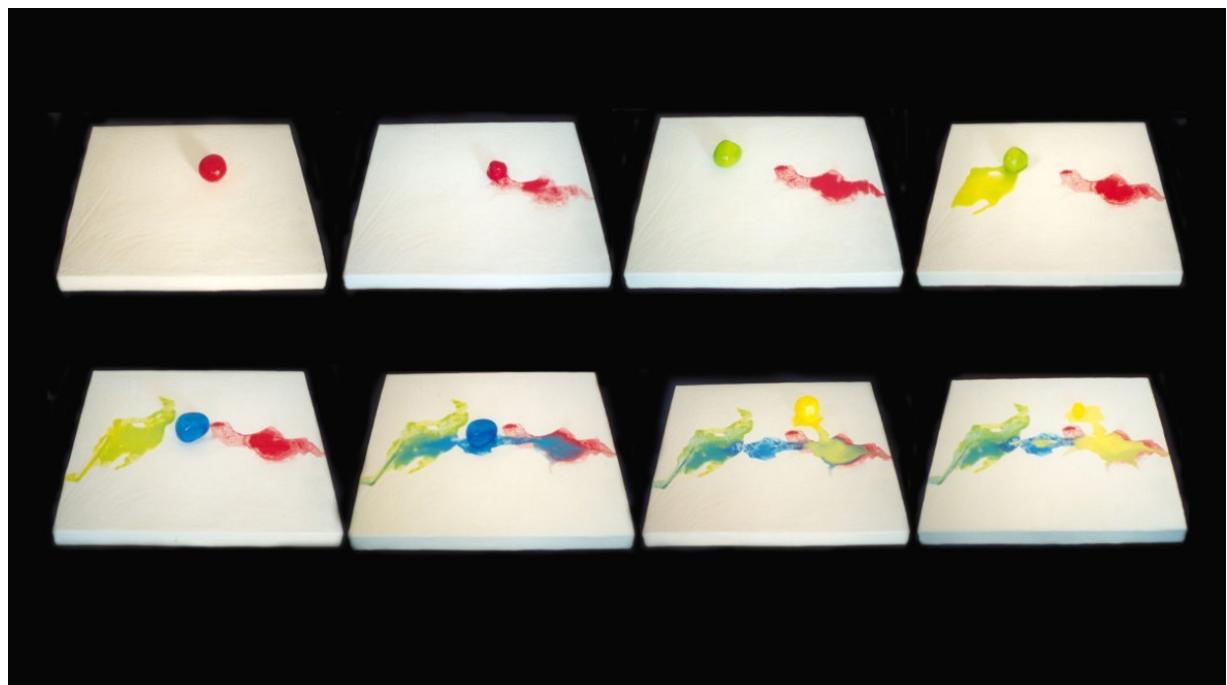
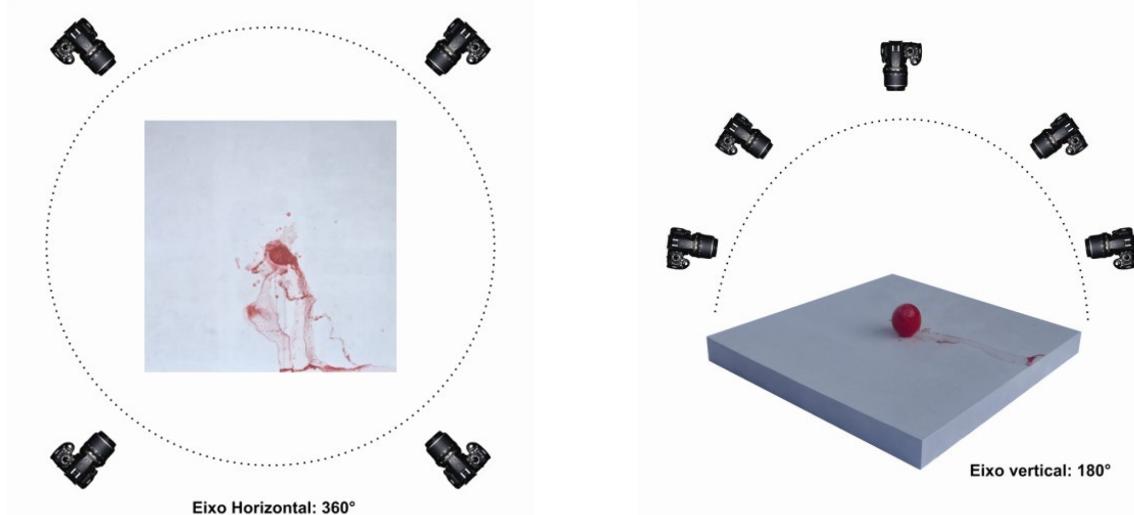


Imagen 3: Documentação no ateliê (fotografia e montagem do autor).

No atelier, na rua ou na galeria, a documentação também funciona como um instrumento que facilita os diálogos. Ao participar de programas promovidos por instituições, tive a oportunidade de conhecer outros artistas e de trabalhar em espaços e contextos distintos. Um pouco diferente da atuação no espaço público, a participações em eventos institucionais envolvem negociações e ajustes diversos, em decorrência da infraestrutura disponível, das condições locais, das limitações de recursos materiais ou até mesmo de divergências conceituais relacionadas à proposta. Tanto em relação ao convívio com outros artistas, com os interlocutores do espaço público e nas negociações com as instituições, a documentação contribuiu para evitar e resolver diversos problemas.

Até aqui, relacionamos determinados aspectos da “documentação de artista”, articulando minimamente as dimensões da materialidade, dos significados subjacentes e do contexto de elaboração e desenvolvimento de uma proposta artística específica. Buscando preencher uma possível lacuna em relação às questões metodológicas, apresento a seguir alguns diagramas utilizados para nortear o processo de documentação desta proposta. Os diagramas seguem minimamente algumas orientações propostas por Baumgart (2011), referentes à necessidade de capturar a maior quantidade de aspectos relevantes para a compreensão da proposta, levando em consideração os desafios inerentes aos processos de remontagem, montagem póstuma e exibição virtual.



Imagens 4 e 5: Diagramas para fotografia e vídeo (fotografia e montagem do autor).

REFERÊNCIAS

- AUGÉ, Marc. Não-lugares: introdução à uma antropologia da supermodernidade. Tradução Maria Lúcia Pereira, Campinas, SP: Papirus, 1994.
- BAUMGART, Ulrike. Visualization and documentation of installation Art in: SCHOLTE, T (org.) Inside Installation: theory and practice in the care of artworks. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011. P. 155-184.
- BHABHA, Homi K. O local da cultura. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2013.
- BUCKLAND, M. K. Information as thing in: Journal of the American Society for information Science, New York. V. 45, n. 5, p. 351-360, 1991.
- CANCLINI, Néstor Garcia. Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997.
- HARVEY, David. Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. Tradução Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. Rio de Janeiro: Edições Loyola, 2006.
- KUMAR, Krishan. Da sociedade pós-industrial à pós-moderna: novas teorias sobre o mundo contemporâneo. Tradução Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
- YATES, Frances A. A arte da memória. Tradução Flávia Blancher. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.
- MOREIRA, Jailton. Poéticas da atitude: o transitório e o precário in: Mapeamento nacional da produção emergente: Rumos Itaú Cultural Artes Visuais 2001-2003. São Paulo: Itaú Cultural, 2002, p. 106-114.
- SALLES, Cecília Almeida. Gesto inacabado: processo de criação artística. São Paulo: Intermeios, 2013.
- SEHN, Magali Meleu. A preservação da arte contemporânea in: Revista Poiésis, nº 20, p. 137-148, Dezembro de 2012.
- _____ El problema de la conservación de arte contemporáneo en el contexto de los préstamos a largo plazo in: Conservación de arte contemporáneo: 14ª Jornada. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofia, 2013, p. 87-94.

- _____ Entre resíduos e dominós: preservação de instalações de arte no Brasil. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2014.
- SZEEMANN, Harald. Live in your Head: When attitudes become form: works – concepts – processes – situations – informations. Kunsthalle Bern, Switzerland, 1969.
- WEBSTER, Frank. Theories of the Information Society. 3. ed. London: Routledge, 2006.