

ARTE E HISTÓRIA: PARADOXOS RENITENTES

Luiz Cláudio da Costa*

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

RESUMO

Informadas pela contradição entre documento e arte já vigente nas práticas conceitualistas, as poéticas do arquivo que surgiram por volta dos anos 90 não se pautaram por alternativas restritivas. Orientaram-se por paradoxos renitentes que encerram tanto o que é arte quanto o que não é. A reciprocidade contraditória entre documento e arte estrutura a obra de Fernando Bryce. Aluno de Christian Boltanski nos anos 80, o artista peruano analisa as relações de poder na história desde que a fotografia começou a ser usada na imprensa. Reunindo séries independentes, o livro *Americas* aborda a história da região no contexto da Guerra Fria e da consolidação da Organização dos Estados Americanos.

PALAVRAS-CHAVE

Arte e arquivo; Arte e história; Arte e documento; Arte e tempo; Arte contemporânea

ABSTRACT

Informed by the contradiction between document and art already in force within conceptualist practices, archive art that appeared around the 90s are not guided by restrictive alternatives, but by persistent paradoxes that contain both what is art and what is not. The contradictory reciprocity between document and art structure the work of Fernando Bryce. Christian Boltanski's student in the 80s, the Peruvian artist analyzes the power relations in history since photography began to be used in the press. Bringing together independent series, *Americas* covers the history of the region in the context of the Cold War and the OAS consolidation.

KEY-WORDS

Art and archive; Art and history; Art and document; Art and time; Contemporary art

* Luiz Cláudio da Costa é professor e pesquisador do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e bolsista Prociência-Faperj.

Forma ou informação? Criação subjetiva ou documentação objetiva? Arte ou apropriação? Obra de arte ou proposição de linguagem? Informadas pela contradição entre documento e arte já vigente nas práticas conceitualistas, as poéticas do arquivo que surgiram por volta dos anos 90 não se pautaram por alternativas restritivas (Poivert, 2010)¹. Orientaram-se por paradoxos renitentes que encerram tanto o que é arte quanto o que não é. Muitas das proposições conceituais de desmaterialização da arte da década de 1960 recusavam o visual e a contemplação como modo de recepção, mas eram mediadas por imagens fotográficas cuja função consistia em apresentar a proposição artística ou documentar ações e situações efêmeras. O paradoxo entre recusar a imagem e utilizá-la funda a dialética iconofílica-iconofóbica que, segundo John Roberts (1997), produziu o “documento impossível” entre conceitualistas ingleses.

A impossibilidade no contexto fotoconceitual dizia respeito a certo privilégio dado à ausência da obra apresentada pelos vestígios vistos na fotografia. O referente retorna como possibilidade da imagem, embora sua realidade global não possa ser identificada. A fotografia cuja função é documentar e/ou apresentar o trabalho não alcança a objetividade transparente pretendida. Keith Arnatt (1997:47) em entrevista a Roberts fala a respeito de como a função da fotografia passou da “evidência” à “imperfeição”. A tendência era conscientizar-se de que a fotografia era imperfeita como signo de semelhança. Embora usando fotografias, não interessava aos artistas o tratamento da superfície, a presença física da imagem. Recusava-se qualquer leitura da obra por meio de critérios estéticos, por isso o privilégio dado aos vestígios da obra ausente como referente da imagem. O grupo Art & Language (1997: 62) expressou-se em depoimento ao historiador da arte conceitual na Inglaterra: “O que foi finalmente alcançado por (certo) ultramínimalismo não foi a pureza nem a dedução, mas o paradoxo”.

Em outra abordagem de artistas conceituais ingleses, a fotografia foi, ainda, objeto de coleções, “arquivista(s) da imagem industrialmente produzida”, como afirma John Roberts (1997: 34) a respeito de John Stezaker. Colecionar vestígios deixados pelo consumo não tinha, para os conceitualistas ingleses, o sentido de transformar a fotografia encontrada em um *readymade*. Os ingleses se interessavam pela imagem encontrada como recurso social. Terry Atkinson (1997: 75), contudo, distingue a lógica de apropriação do *readymade* de Duchamp e Warhol e o critério benjaminiano dos fragmentos da história justapostos pela montagem. Desde que deixou o Art & Language em 1974, Atkinson dedica-se nestes últimos 40 anos a problematizar a história da Primeira Guerra Mundial.

No contexto pop-minimalista-conceitual, o valor da habilidade técnica do artista tendeu a ser abandonado junto com a forma do quadro proveniente do pensamento visual clássico (Foucault, 1987)². Em vez do quadro, que ordenava as diferenças na unidade temporal imóvel da superfície plana, emergiam junto com os conceitualismos trabalhos marcados por “estruturas altamente esquemáticas e seriais” (Alberro, Stimson, 1999: XVII). Os artistas aprenderam a colecionar, acumulando as documentações de seus trabalhos efêmeros e de suas intervenções na mídia impressa, como Paulo Bruscky no Brasil e Robert Jacoby na Argentina. Na Alemanha, Gerard Richter reuniu imagens dos meios

¹ Michel Poivert investigou a contradição entre arte e documento no campo da fotografia contemporânea.

² A forma do quadro como unidade que “permite o pensamento operar com os seres uma ordenação, uma repartição em classes, um agrupamento nominal pelo que são designadas suas similitudes e suas diferenças” havia sido definida por Michel Foucault em 1966 no prefácio do livro *As palavras e as coisas*. Foucault não apenas apresentava a crise da representação clássica, mas contrastava a forma do quadro a “certa encyclopédia chinesa” de Jorge Luis Borges, essa que inquieta nossa prática milenar do Outro e “localiza seus poderes de contágio”.

de comunicação a partir das quais pintou seus quadros e construiu seu imenso *Atlas*. Na França, Christian Boltanski colecionou caixas de biscoitos e fotografias com as quais realizou suas instalações, entre elas *Les Archives* (1965-1988). Antes dos europeus, Andy Warhol havia mostrado as estruturas em grades seriais de ícones da indústria cultural e de mercadorias de consumo alimentar.

Toda essa produção fez surgir nos anos 90 aquilo que passei a chamar de efeito arquivo na arte (Costa, 2009 e 2014). A expressão lembra aquela utilizada por Roland Barthes em 1968 para tratar da ilusão referencial criada por certa literatura realista moderna. Utilizando a descrição, o romance realista do século XIX produziu um “verossímil inconfessado”, desintegrando o signo em “nome de uma plenitude referencial” (Barthes, 1987: 131-136). O efeito arquivo nada tem a ver com ilusionismo referencial que poderia ser associado aqui pela presença do documento. Nesse caso, o sentido seria definido por um estímulo exterior – o signo como substituto do referente. Análogo à experiência aberta e indeterminada de relações contraditórias entre impressões objetivas e afetos subjetivos, o arquivo é acontecimento sensível: um conjunto de imagens e sentidos que se produzem, se contagiam e se transformam na relação do contato do corpo com o mundo (Merleau-Ponty, 1994). O contágio transforma e temporaliza o conjunto composto por montagens de imagens, textos e/ou objetos. Uma fotografia é documento de uma impressão referencial apenas nos fundos do arquivo ao qual ela pertence. Uma vez organizada num espaço visual e justaposta a outros objetos ou textos, ela deixa de ser pura impressão. Torna-se vestígio temporalizado de qualidades sensíveis que já possuem sentidos, embora instáveis. As obras ligadas às poéticas de arquivo produzem saber que se faz e se desfaz indefinidamente. Saber e não saber se conjugam num movimento de oscilação e incerteza em que elementos justapostos exigem do espectador o complexo ato da leitura. A contradição recíproca sustenta-se entre a função do documento e a dimensão da arte, entre a informação e a forma, entre a estética e a política.

Parecia ser necessário a partir dos anos 90 assegurar a autonomia e a especificidade de um pensamento visual para que a arte se pudesse aproximar daquilo que ela não é, fosse o cotidiano, a cultura, a história, o arquivo, a sociedade, a política. Muitos artistas voltaram à forma do atlas e da montagem, estruturando o arquivo como acontecimento visual-sensível no sistema da grade. Outros recuperaram a vitrina dos museus científicos para construir inventários e coleções de objetos. Outros ainda resgataram a forma do livro instrutivo, da lista ou da biblioteca. Tratava-se, a partir do final do século XX, de reengajar-se com o pensamento da história e com o desejo de emancipação dos povos. Com as poéticas de arquivo, certos artistas recusaram a reificação e a consequente dissolução do signo promovida pela pop art e pelo minimalismo (Foster, 2014: 79-98). A compreensão da falência do signo e da imagem disseminada por pensadores considerados pós-modernos, como Jean Baudrillard, não foi assumida pelas poéticas do arquivo que se interessaram por pensar o mundo contemporâneo na história. Preferiam considerar a imagem por sua inadequação para a representação totalizadora. Tal consciência favoreceu a relação paradoxal entre informação e imaginação, saber e não saber, documento e arte estimulada pela serialização e montagem que engendravam o contágio dos elementos incongruentes.

A reciprocidade contraditória entre documento e arte estrutura as instalações e os livros realizados por Fernando Bryce. Suas obras interrogam, por meio da “análise mimética”, as relações de poder na história desde que a fotografia começou a ser usada na imprensa: *Atlas Peru* (2001) aborda a história do

Peru desde 1930, *The Spanish war* (2003) lida com a guerra civil no governo do general Francisco Franco, *The world in flames* (2010) trata da Segunda Guerra Mundial. Na “análise mimética” de Bryce, documentos impressos são recopiados pelo desenho feito à mão, o que deixa espaço para imperfeições e falhas, assim como para reparações que exigem riscar por cima o lapso. Informação e descrição não dispensam a forma sensível de um pensamento que experimenta no desenho e na montagem, passando pelo erro e pela imperfeição. Em tudo, a poética do arquivo de Fernando Bryce se distingue do pensamento científico das hipóteses *a priori* e da exigência de comprovação. Sua obra move-se no paradoxo, ora contando com o distanciamento da informação, ora fazendo valer a singularidade dos objetos visuais; ora valorizando o saber dos textos, ora considerando os afetos da imagem. O embate com a técnica da “análise mimética” de reproduções impressas é o modo que Bryce encontra de pensar por meio da experiência sensível.

Nascido no Peru, o artista, que atualmente vive e trabalha em Berlim, estudou em Paris com Christian Boltanski nos anos 80. Boltanski trabalhou na década de 1970 interrogando a memória, embora de modo irônico, misturando fotografias de família à prática ficcional. Em *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance, 1944-1954* (1969), ele reúne imagens e documentos de sua infância como se reivindicasse uma qualidade autobiográfica. O tom farsesco que questiona a fronteira entre o verdadeiro e o falso, entre o documento e a ficção, é mais evidente em *Reconstitution d'un accident qui ne m'est pas encore arrivé et où j'ai trouvé la mort* (1971). Durante os anos 70, os afetos e a memória eram incorporados nos trabalhos do artista francês, mas eram igualmente desautorizados pelo riso de dimensão paródica. A apropriação proveniente da pop art somava-se ao questionamento conceitual do campo da arte e à estruturação minimalista. A partir dos anos 80, a rememoração como ato que oscila entre o saber e o afeto seria abordada com a gravidade ocasionada por sua herança judia. As sombras e aparições nos *Théâtres d'ombres* surgem em seus trabalhos do início dos anos 80 com certa qualidade lúdica. Segundo Catherine Grenier (2011:8-147), o signo do desastre introduz a memória do Shoah na produção do artista com *Léçons de ténèbres*, o que continua com *Monuments, Autels* e *Les Archives*.

Com efeito, a série dos *Autels* (1988) sugere a preocupação do artista com as mortes produzidas na história de segregação vivida pelos judeus na Europa do século XX. Para um de seus altares, Boltanski utilizou fotografias provenientes dos arquivos de um liceu judaico em Viena, todas transformadas de modo a criar um efeito vazado nas cavidades do rosto. As instalações utilizavam ainda caixas de biscoito em metal dispostas como estruturas minimalistas. As luminárias acopladas às fotografias iluminavam diretamente a imagem cadavérica de cada fotografia. Com *Les Archives* (1988), Boltanski reuniu mais de 1.200 fotos e 800 documentos retirados de seu próprio ateliê disposto tudo em caixas de biscoito fechadas. Mais uma vez o artista abordava a estruturação proveniente da arte minimal cuja pureza formal restava pervertida pelo tratamento oxidado dado às caixas. A ironia negativa dera lugar ao aspecto lúdico do teatro de sombras, e as aparições cederam lugar aos afetos da memória e à morte. As imagens passaram a indicar o vínculo com a lembrança do Holocausto e afiguravam-se como se esboçadas pela força do desastre. O arquivo jamais teve para Boltanski o sentido de prova. Fosse pela ficção irônica ou lúdica, fosse pela transformação das imagens, o questionamento da memória passava de algum modo pelos afetos.

O arquivo da obra de Boltanski não surge apenas das fotografias e caixas inventariadas, mas na estruturação serial em painéis que reaparece nos tra-

Ihos de Fernando Bryce. O formato regular e sistêmico dos painéis já havia sido revisitado por artistas de tendência conceitual e pós-conceitual. O casal Bernd & Hilla Becher mostrara pela primeira vez um de seus inventários visuais de edifícios da arquitetura na cidade de Siegen, na Alemanha, em 1966 (Pimentel, 2014). Martha Rosler apresentara *The Bowery in two inadequate descriptive systems* pela primeira vez em 1974 (Edwards, 2012). Antes disso Andy Warhol já havia realizado em 1962 seus painéis com latas de sopa Campbell e retratos de Marilyn Monroe. Por volta do meio da década, Donald Judd e Sol Lewitt trabalharam com a estrutura serial em suas obras minimalistas.

Toda essa produção estimulou Rosalind Krauss a desenvolver estudo sobre as estruturas sistêmicas, aproximando e diferenciando a perspectiva renascentista da grade moderna (1994: 10). Enquanto a primeira se relacionava com o real para mapeá-lo, a segunda mapeava o espaço plano ideal da superfície da pintura. Refugiando-se no plano, a pintura moderna afastava-se da realidade em direção a um espaço ideal em função da grade. A grade, espaço ideal da pintura, não abandonou a unidade do quadro. Por outro lado, o painel retangular de alguns artistas das tendências pop, minimalista e conceitual se articula num espaço serial múltiplo antes ligado à fotografia e à produção industrial e ao pensamento da construção e da montagem. Assim a estrutura sistêmica dos anos 60 e 70 se distancia tanto do problema renascentista como do modernismo idealizante. O trabalho de Fernando Bryce não apresenta pretensão racionalista-iluminista para inventariar o mundo e representá-lo no todo suficiente do quadro-grade. Tampouco seus painéis buscam o espaço ideal do espírito. Com a forma sistemática do painel organizado pela montagem de documentos copiados à mão, Bryce temporaliza os quadros individuais e transforma as imagens pelo contágio entre elas de modo semelhante ao uso do atlas feito por Richter e Boltanski.

Tornada imperfeita e falha a evidência da prova, resta a análise que deve produzir um saber instável. A análise dos documentos de Fernando Bryce surge da experiência da técnica que imita, por semelhança icônica, o original; este último, uma cópia multiplicada industrialmente. A ideia não é produzir simulações e simulacros proporcionando o desaparecimento do mundo físico, mas singularizar o evento histórico. A obra de Fernando Bryce manifesta a reciprocidade da contradição entre o documento e a arte, paradoxo que embarga toda possibilidade de identificação totalizante do acontecimento. A contradição permite um elemento questionar o outro indefinidamente de modo a impedir o reconhecimento do trabalho em um dos dois campos de maneira restrita, seja o do arquivo, seja o da arte. A investigação, a ciência, o documento, a informação, a impressão técnica são contrapostos pelo desenho, pela mimética, pela descrição, pela aparência, pelo engano e vice-versa.

O conhecimento científico sugerido pela grade sistêmica e pelo documento entra em contradição recíproca com o desenho, a semelhança e a arte. A semelhança indicial dos impressos e a semelhança icônica realizada pelo desenho são reciprocamente questionadas uma pela outra, indefinidamente. O que sobra são vestígios visuais e textuais de um autor-artista e de um referente histórico. Enfim, um acontecimento sensível que se forma e se transforma, desconstruindo as noções de identidade do sujeito e de objetividade do referente. O arquivo não serve para classificar e ordenar provas diversas porque o paradoxo mina o pensamento da identidade como uma pulsão de morte (Derrida, 2001). Por um lado, nos traços dos desenhos há resíduos frágeis de um corpo em relação com os arquivos, vestígios da mão do homem que desenhou e, em seguida, se ausentou. Por outro lado, há vestígios de um mundo, ou melhor, de discursos

particulares sobre o mundo que instauram relações de poder e promovem sua reprodução por “corpos dóceis” (Foucault, 2005). A grade tem a função de repetir os vestígios e analisá-los por aproximação metonímica. O saber se abre por meio do não saber da semelhança.

Originalmente ligado à pintura, Fernando Bryce volta ao desenho com o objetivo de copiar documentos coletados de arquivos ou da internet e construir seus atlas históricos. “Análise mimética” é o procedimento de interpretação das imagens e dos textos apropriados. Como copista, a figura do artista é anacrônica. E é com a perspectiva anacrônica que Bryce trabalha a história dos poderes. Como desenhista, ele escapa à tautologia de certo conceitualismo – tanto a vertente do minimalismo que professava “o que você vê é o que você vê” como a arte conceitual de Joseph Kosuth que declarava a obra como “ideia da ideia de arte”. Os acontecimentos históricos sob a perspectiva anacrônica se constroem na conjugação de tempos heterogêneos, “um novo modelo de temporalidade” (Didi-Huberman, 2008: 13).

Tratando da institucionalização da pintura no museu de arte, *Vision de la pintura ocidental* (2002) discute a arte fora do pensamento tautológico e alcança compreender a pintura e a instituição que a celebra de modo problemático. Exposta na 28ª Bienal de São Paulo em 2008, *Vision de la pintura* apresenta em uma parede central um conjunto de 39 cópias impressas de pinturas com dimensões diversas, objetos “originais” pertencentes ao Museo de Reproducciones Pictóricas de Lima. Apresentada em duas paredes laterais, a obra reúne, ainda, 96 desenhos (nanquim sobre papel, 40 x 29cm cada) de cartas e outros documentos inventariados pelo Museo. As pinturas reproduzidas tecnicamente (exibidas na parede frontal) e os desenhos dos documentos copiados à mão (expostos nas paredes laterais) se justapõem por relação de contiguidade, o que impede qualquer definição generalizante *a priori* sobre o que é arte e o que não é. A hierarquia do original contra a cópia, do autêntico contra o falso, é questionada. O puro simulacro, sem realidade referencial, à primeira vista parece afirmado, mas a complexidade do trabalho recusa a noção de falência do signo e de impossibilidade da imagem.

Embora o conjunto das três paredes de *Vision de la pintura* seja constituído pelo trabalho da semelhança (indicial e icônica), a realidade institucional da arte é elaborada pela montagem de todos os signos copiados e das imagens reproduzidas. Aos documentos, recusa-se a noção de prova, uma vez que são copiados à mão e, desse modo, singularizados. Signos de semelhança tramados pela distância, os desenhos são inadequados para representar ou comprovar o referente. Tão mais instáveis são aqueles realizados por Bryce, duplamente distantes da verdade serena, pois imitam reproduções impressas. As pinturas reproduzidas pela técnica fotográfica, por sua vez, sendo signos indiciais, têm o privilégio da semelhança por contato, mas sendo múltiplos não são originais. Entre a semelhança do desenho (ícone) e a semelhança do impresso (índice), o saber sobre o museu e a arte se constrói de modo inquieto e instável. A instituição não pode ser pensada por proposições tautológicas, mas apenas problematizada em torno da hierarquia que ela estabelece entre o que é arte e o que não é, entre o que é documento a ser arquivado e o que é obra a ser exposta. A “análise mimética” de Bryce concebe o “museu” longe das hierarquias identificadoras, e o saber que se pode construir sobre a instituição precisa ser imaginado na instabilidade daquelas impressões impuras expostas na parede. As relações entre imagens e textos, arte e documento, são acima de tudo dessincronizadas. Sergei Eisenstein (1990) concebeu esse tipo de montagem para a relação entre imagem e som,

e Foucault (2002) percebeu algo semelhante nos cachimbos de René Magritte, “um apagar do ‘lugar-comum’ entre os signos da escrita e as linhas da imagem”. A contradição infinita das semelhanças no trabalho de Bryce impede a síntese e abre o pensamento para a instabilidade da construção visual. A instituição “museu de arte” é interrogada por via de uma dialética do sensível que sugere contradições, mas não determina o saber.

A produção artística de Bryce passa por uma relação com a história ao mesmo tempo que interroga a arte e o mundo da arte à maneira dos conceitualismos e do pós-conceitualismos dos anos 60 e 70. Essa história, porém, esteve longe de ser homogênea, tendo havido discórdias (Alberro; Stimson, 1999). Como afirma Mari Carmen Ramirez (1999: 550-562), uma série de inversões sistemáticas em relação à arte conceitual norte-americana apareceu com os artistas latino-americanos, o que levou a produção da região a um retorno à arte política concebida pelas vanguardas dos anos 20. “Em vez de servir como meio para dissecar a mercantilização da arte sob as condições do capitalismo, as proposições fundamentais da arte conceitual (na América Latina) tornaram-se elementos de uma estratégia para expor os limites da arte e da vida sob as condições de marginalização e, em alguns casos, de repressão”. Como peruano, Bryce deve ter conhecido a produção conceitual alternativa desses artistas – Cildo Meireles, o grupo de Media Art da Argentina (Eduardo Costa, Raúl Escari, Roberto Jacoby), Luiz Caminitzer do Uruguai, os chilenos Eugenio Dittborn e Gonzalo Diaz, entre outros. O conceitualismo latino-americano interrogava a arte abordando sua relação com o mundo social. É nesse viés que Fernando Bryce vai buscar na história o saber instável das imagens. *Atlas Perú* (2000-2001), *O mundo em chamas* (2010-11) e *Américas* são trabalhos em que se concebe a história não como passado a ser resgatado a partir de documentos, mas como acontecimento temporal a ser imaginado no embate com os vestígios e os intervalos da montagem. Contendo vestígios das relações de poder, as imagens promovem e transformam as imagens e o sistema de grades em que elas se encontram em função das lacunas existentes.

Desconheço se o conjunto das oito séries que integram o livro *Americas* (Bryce, 2009) já foi exposto no formato do sistema gradeado em que Bryce frequentemente apresenta seus trabalhos. As obras que compõem o livro encontram-se dispersas em diferentes coleções dos Estados Unidos, da Alemanha e de Portugal. Neste artigo, analiso a montagem que compõe o livro com título homônimo. Reunindo séries independentes, o livro *Americas* aborda a história da região no contexto da Guerra Fria e da consolidação da Organização dos Estados Americanos (OEA). O livro apresenta a rede – incluindo Estados, instituições, Igreja, multinacionais, meios de comunicação – que serviu ao domínio norte-americano na América Latina e cuja esfera de poder se estendeu ao campo político, social, artístico e cultural durante os primeiros anos da Guerra Fria.

Sendo a quinta obra na ordem do livro, *Americas* encontra-se mais ou menos no meio da publicação. A primeira série, *South of the borders* (2002) reúne 29 desenhos realizados a partir de um panfleto didático sobre a América Latina publicado pelo Departamento de Defesa Americano e destinado ao pessoal militar norte-americano situado ao sul da fronteira. *Cuba* (2002) contém 11 desenhos executados a partir de um panfleto turístico oficial publicado pelo Instituto Cubano del Turismo em 1954 durante o governo de Fulgêncio Batista. *Guatemala 54* (2002) se compõe de quatro desenhos realizados a partir de documentos provenientes de diferentes fontes cuja referência é o golpe de estado de 1954 contra o presidente da Guatemala Jacobo Arbenz organizado pela CIA.

em defesa da *United Fruit Company*. *Mexico* (2002) agrupa três desenhos produzidos a partir de um folheto oficial mexicano do final dos anos 40 ou início dos 50. A série *Americas* (2005), com 44 desenhos, foi realizada a partir dos números da revista da OEA publicados de 1950 a 1963. *Salon Esso* (2004) integra 26 desenhos realizados a partir de uma publicação da Creole Petroleum Corporation, pertencente à companhia petroleira norte-americana que promoveu a mostra de arte em Washington em 1965 com os trabalhos ganhadores do concurso de pintura e escultura Esso realizado nos países latino-americanos. Somente os retratos dos artistas ganhadores são incorporados na série de Bryce. *Yma Sumac* (2004) apresenta seis retratos da cantora lírica peruana para abordar “o sonho americano em sua versão extravagante”. Última série do livro, *Life* (2005) reúne cinco desenhos realizados a partir de capas da conhecida revista em suas edições em espanhol dos anos 50 (Bryce, 2009).

Apenas copiando os documentos e os organizando no livro, Bryce não explica os acontecimentos. O discurso se faz entre as imagens e os textos copiados, nos intervalos que se vão produzindo entre os signos. O panfleto do Departamento de Defesa dos Estados Unidos da série inicial *South of the borders* está, aparentemente, completo. Em outras séries, os desenhos não copiam integralmente todos os documentos. *Americas*, por exemplo, apresenta a capa de cada número do periódico da OEA seguida de uma página ou duas desvinculadas da cronologia da revista e, muitas vezes, com a reportagem interrompida. Encontramos no sumário da capa da edição de fevereiro de 1953 um título com o tema do progresso, mas as duas páginas que se referem ao assunto aparecem uma antes e outra mais adiante. A edição de maio de 1952 apresenta o tema de escritores modernos, mas a página que se refere a Jorge Luis Borges está desvinculada da capa. Isso mostra o trabalho complexo da edição do livro e dos intervalos produzidos pela montagem.

Por um lado, pode-se perceber certa continuidade na construção da temporalidade. A consolidação da OEA e a conformidade com os interesses dos Estados Unidos surgem figurados na segunda página do livro com o emblema do Departamento da Defesa do Estado que publicou em 1958 o panfleto copiado. A história narrada na sequência parece avançar até alguns anos após a instituição do programa de cooperação Aliança para o Progresso assinado em 1961 com Estados do continente. A linha do tempo que atravessa o livro mostra a preparação da ideologia do Poder de Estado norte-americano sob a égide da OEA, o estabelecimento da Aliança para o Progresso e a dominação cultural comandada pelo capital norte-americano. A Esso premiava, em 1965, artistas cujas linguagens visuais tradicionais estavam sendo questionadas em vários países da América Latina, como Argentina, Peru, Uruguai, Brasil. A continuidade linear se deduz, contudo, apenas numa leitura mais apressada das páginas do livro de Bryce. A temporalidade reinante é, sobretudo, heterogênea. O guia do *South of the border* que abre o livro data de 1958. A série das edições da revista *Américas* da OEA, localizada no meio do livro, tem início com a capa de 1950 e termina com a edição de 1963, estampando o retrato do presidente John F. Kennedy que assinou o programa Aliança para o Progresso, cujo emblema aparece mais ou menos no meio do livro. Depois disso, segue a série dos retratos dos artistas premiados pelo Salão Esso de 1965, a série de *Yma Sumac* e a da *Life*, que apresenta descontinuadamente edições de 1953, 1955 e 1958, esta última tendo o papa João XXIII como reportagem de capa. O livro começa e termina em 1958, uma temporalidade circular sem determinação teleológica. A linha do tempo que vai de 1958 com o guia de turismo do Departamento de Defesa dos

Estados Unidos até 1965 com o prêmio Esso é paradoxalmente um círculo que retorna a 1958 com a imagem do papa estampada pela capa da *Life*.

A leitura das páginas de *Americas* se produz de maneira imprevista e indeterminada. Dos temas que percorrem o livro, alguns são: as relações de poder e de convivência entre Estados do norte e do sul, entre o capital multinacional e as artes, a educação, a cultura. Sentidos ora mais simples, ora mais complexos se produzem pela vizinhança de páginas duplas. Uma dessas composições coloca no lado esquerdo o Monumento ao Soldado Americano em San Juan confrontando-o, na página da direita, com uma imagem de moças veranistas na praia de Veradero. A diferença social entre as veranistas brancas e o vendedor local negro parece perigosa, por isso o soldado os observa do alto de sua pedra-pedestal. A desigualdade social encontra-se tematizada em outro momento do livro como fator da taxa de câmbio do peso a 8,65 do dólar, permitindo aos norte-americanos viajar de maneira rica (“travel-rich in Mexico”).

A página dupla exibe contradições mais sutis do que a descrita acima. Em outra composição, um homem com cachos de bananas nos ombros, à esquerda, se contrapõe a um haitiano a batucar seu tambor. Ambas as figuras populares apresentam diferentes problemas que atravessam as páginas de *Americas*. A primeira lida com a história retratada algumas páginas antes, envolvendo a *United Fruit Company*, o comércio de banana e o golpe de Estado na Guatemala que, com o suporte da CIA, retirou Jacobo Arbenz da presidência em 1954. Já o homem com o tambor parece retomar outra temática que atravessa o livro, a idealização do homem e da cultura popular produzida pelos poderes da administração do Estado e do capital norte-americano. O carro de boi, os tipos do índio, do peruano local e do gaucho, os carregadores e vendedores, as mulheres trançando sisal ou catando feijão preenchem o livro e se contrapõem à ideologia do progresso. O contraponto é feito não apenas com os turistas, mas também com latino-americanos, particularmente, a cantora lírica Yma Sumac, que parece confirmar nos gestos e nos acessórios o sonho americano de sucesso e riqueza.

Copiando documentos da imprensa por meio do desenho realizado à mão, Bryce interroga a autonomia da arte sem negar a especificidade do pensamento visual. Questiona igualmente a originalidade como critério da arte, sem negar a singularidade do sentido como acontecimento sensível. Problematiza as relações mercantis no mundo da cultura, mas não recusa o saber instável proporcionado pelas imagens. Artistas conceituais como Sherrie Levine, que recusaram a autoria na arte, rejeitavam de modo simplista o sujeito nos códigos de representação. Em *After Walker Evans*, Levine interrogava as condições de representação, o papel da subjetividade do autor, bem como a autoridade de quem representa o outro. Ao refazer imagens do fotógrafo marcado pela Depressão, como o retrato de Allie Mae Burroughs, esposa de um arrendatário, Sherrie Levine imitava a imagem da mulher com a mesma técnica fotográfica utilizada por Walker Evans na primeira metade do século XX.

Levine questionava por meio da reprodução a obra de arte definida como expressão do autor. Os trabalhos de Bryce revelam mais ambiguidade. Entre o momento da construção da obra e o instante de sua recepção, a expressão se apresenta como relação entre sujeitos, saber que os constitui na história, entre passado e presente. Enquanto o sujeito-autor recolhe e dispõe elementos reciprocamente contraditórios, o sujeito-leitor imagina a história nos intervalos e na multiplicidade de tempos heterogêneos. A análise mimética de Bryce manifesta atitude inversa à tendência surgida com a pop art, que negava o valor da obra de arte autônoma por intermédio das técnicas de reproduzibilidade. A

aura de unicidade dos objetos da arte se esfacelava à medida que perdia sua função ritual e religiosa ao ser realizados com procedimentos ligados às técnicas da reproducibilidade. Mas o que dizer das imagens únicas como desenhos que copiam objetos originalmente reprodutíveis? Os desenhos de Fernando Bryce proporcionam uma retomada do valor ritual-aurático por se tratar de objetos de arte únicos? Ou interrogam a dedução benjaminiana que faz equivaler o valor ritual da imagem e o valor de unicidade da obra de arte autônoma? Não pertencem esses dois valores a regimes distintos de identificação da arte como disse Jacques Rancière (2005: 29)?³

As obras de Bryce insinuam o caminho do paradoxo marcado por dois sentidos contrários, duas orientações antagônicas. A história aparece nos trabalhos de Bryce como um presente vivo e potente, semelhante à flecha de duas direções descritas como tempo de Aion por Gilles Deleuze (1974:169): “Em lugar de um presente que absorve o passado e o futuro, um futuro e um passado que dividem a cada instante o presente, que o dividem ao infinito em passado e futuro, nos dois sentidos ao mesmo tempo”. É a cisão que descreve o filósofo, a cisão que constitui todo acontecimento sensível e que surge no trabalho de Bryce por meio da montagem. Os problemas são variados e exigem um tempo de reflexão. Ao copiar um documento com a técnica do desenho, o resultado é automaticamente arte? O desenho copiado é ele ainda documento? Nas imagens obtidas pela análise mimética de Fernando Bryce, a semelhança é produzida pela distância (ícone) ou em presença (índice)? Presença e ausência, contato e distância oscilam contraditoriamente, tornando toda certeza um paradoxo renitente.

As obras reunidas em *Americas* interrogam o documento em sua condição de prova. Simultaneamente, problematizam concepções simplicistas da autonomia da arte que esquecem o papel da fotografia na transformação da arte. Acima de tudo, elaboram a arte em sua contradição com o efeito sensível produzido pelo documento como experiência transformada pela indeterminação de suas imagens e textos. Copiar documentos recolhidos problematiza a noção da origem como fonte, mas não a origem que promove o retorno de impressões imprevisíveis, os erros e os desvios dos afetos que se transformam. Repetido pelo desenho, o documento é singularizado pelas condições sensíveis da mão que opera o gesto, num primeiro momento e, posteriormente, pela situação de recepção da obra. A análise mimética de Bryce não deve ser entendida como procedimento que visa à mera representação semelhante do modelo. Tampouco é artifício para a transformação do reprodutível em obra de arte única com valor de mercado, mesmo porque o trabalho pode ser submetido a novo processo de reprodução para a forma multiplicada da publicação. O método permite a convivência paradoxal das funções opostas do copiar e do singularizar. Coexistem de modo ambíguo na obra de Bryce a reprodução múltipla e a unicidade, o ícone e o índice, o documento e a arte.

O trabalho de Fernando Bryce aposta na repetição em prol do retorno de afetos singulares transformados em outro presente. Documento e arte se entrecruzam numa contradição recíproca e pronunciam a liberdade e a singularidade da arte no interior das formas sociais da imagem. A história da região em *Americas* não resulta da transparência inocente dos documentos, mas da mon-

³ Para Jacques Rancière, Walter Benjamin equivoca-se ao assimilar o valor aurático da imagem religiosa ao valor de unicidade da obra estética. No regime estético, o sagrado é secularizado, e o esquema econômico transforma o valor de uso em valor de troca, mas nada disso define uma destinação ritualística para a obra de arte. O retraimento do regime ético da imagem é necessário para a emergência do regime estético que pressupõe a unicidade da obra.

tagem que seus atlas constróem ao promover outros discursos ainda não ditos. Sob a contradição entre arte e documento, Bryce recusa tanto a noção de autor como identidade *a priori* quanto a de obra como expressão do sujeito-artista. A cópia dos impressos expressa essa recusa à noção de origem como fonte. Contudo, a prática de copiar e compor os desenhos, bem como o exercício da leitura que contempla o atlas, constitui um modo de construir o saber por meio da rememoração que encerra tempos heterogêneos. Obra e subjetividade são construções móveis instáveis, acontecimentos sensíveis e não identidades fixas.

Referências

ALBERRO, Alexander. STIMSON, Blake (Ed.). *Conceptual art: a critical anthology*. Cambridge, London: MIT Press, 1999.

ARNATT, Keith. Interview. In: ROBERTS, John (Org.). *The impossible document: photography and conceptual art in Britain, 1966-1976*. London: Camera Work, 1997.

ART & LANGUAGE. Moti Memoria. In ROBERTS, John (Org.). *The impossible document: photography and conceptual art in Britain, 1966-1976*. London: Camera Work, 1997.

ATKINSON, Terry. Using photographs circa 1974. In: ROBERTS, John (Org.). *The impossible document: photography and conceptual art in Britain, 1966-1976*. London: Camera Work, 1997.

BARTHES, Roland. O efeito de real. In: *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1987.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas*, vol. I. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BRYCE, Fernando. *Americas*. Barcelona: Edições Polígrafa, 2009.

BUCHLOH, Benjamin. *Atlas, Warburg's paragon? The end of collage and photomontage in postwar Europe*. In: SCHAFFNER, Ingrid; WINZEN, Mathias. *Deep Storage: collecting, storing, and archiving in art*. New York, Munich: Prestel-Verlag, 1998 (catálogo).

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

_____. A poética da memória e o arquivo no trabalho de Leila Danziger. *Arte & ensaios*, Rio de Janeiro, n.19, 2009.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

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

DIDI-HUBERMAN, George. *Atlas ou le gai savoir inquiet*. Paris: Minuit, 2011.

_____. *La ressemblance par contact: archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. Paris: Minuit, 2008.

EDWARDS, Steve. *Martha Rosler: The bowery in two inadequate descriptive systems*. London: Afterall books, 2012.

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

ENWEZOR, Okwui. *Archive fever: uses of document in contemporary art*. New York, Göttingen: International Center of Photography/Steidl Publishers, 2008 (catálogo).

FOSTER, Hal. *Bad news: art, criticism, emergency*. London, New York: Verso books, 2015.

_____. *O retorno do real: a vanguard no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2005.

_____. *Isto não é um cachimbo*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

_____. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

GRENIER, Catherine. *Il y a une histoire...* In: GRENIER, Catherine et al. *Christian Boltanski*. Paris: Flammarion, 2011.

KRAUSS, Rosalind. *The originality of avant-garde and other myths*. Cambridge, London: MIT Press, 1994.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

PIMENTEL, Leandro. *O inventário e a poética das coleções*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2014.

POIVERT, Michel. *La photographie contemporaine*. Paris: Flammarion, 2010.

RAMIREZ, Mari Carmen. Blueprint circuits: conceptual art and politics in Latin America. In: ALBERRO, Alexander. STIMSON, Blake (Ed.). *Conceptual art: a critical anthology*. Cambridge, London: MIT Press, 1999.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*, São Paulo: Ed. 34, 2005.

ROBERTS, John. Photography, iconophobia and the ruins of conceptual art. In: ROBERTS, John (Org.). *The impossible document: photography and conceptual art in Britain, 1966-1976*. London: Camera Work, 1997.

Artigo recebido em janeiro de 2016. Aprovado em maio de 2016