

RESENHAS

Dispositivos de registros na arte contemporânea

LUIZ CLÁUDIO DA COSTA (ORG.)

RIO DE JANEIRO: CONTRA CAPA LIVRARIA, 2009. 256P.

Isabel Carneiro*

O livro organizado por Luiz Cláudio da Costa, diriam os mais críticos, deveria ser uma compilação de textos sobre os problemas trazidos pelos chamados dispositivos de *registros* para o campo das artes visuais desde os anos 1960 até a contemporaneidade.

Porém, como acontece com a maioria dos livros derivados de temas de seminários, nem todos os textos realmente problematizaram a questão do registro enquanto obra.

Alguns autores se limitam a falar de obras que são derivadas de registros fotográficos ou de vídeos, enquanto outros se propuseram a caracterizar o registro enquanto obra a partir de um campo específico ou de uma perspectiva histórica, e muitas vezes, fora da discussão proposta pelo organizador, a de se perguntar filosoficamente quando um registro se tornaria obra ou não.

Como o próprio organizador sugere, o livro nasceu da pretensão de examinar as seguintes questões: pode o registro ser pensando para além da simples documentação que ele efetiva na ordem simbólica? Pode ele ultrapassar a função social de prova da existência de algo que passou e com o qual se envolveu por contato direto? Ele tem força para continuar a atualizar a maneira singular, a potência virtual da obra, desdobrando os efeitos do ato legado a ela em outros ambientes?

Os mais céticos também diriam que as principais ideias para se pensar os dispositivos de registros na arte contemporânea são colocadas pelo próprio organizador no primeiro capítulo chamado *Uma questão de registro*.

*Isabel Carneiro é Mestre em Artes pela UERJ e doutoranda em Artes Visuais na EBA/UFRJ.

O texto de Luiz Cláudio desenvolve magistralmente questões como a da crise da especificidade dos suportes, que seria incentivada pelas práticas artísticas temporais e processuais surgidas nos anos 1960, assim como o entendimento da obra como processo, que geraria resíduos e sobras que seriam chamados de *registros*.

Esses registros, na forma de fotografias, filmes e vídeos que passaram a documentar eventos e ações, promoveriam uma nova categoria de objeto artístico. Pois, para o autor, a questão principal que se colocava era quando os registros deveriam ter estatuto de obra de arte, e principalmente, em quais casos isto ocorreria ou não.

Luiz Cláudio dá exemplos interessantes como os filmes em super-8 *Abertura I* de Arthur Barrio e *Xerox performance* de Paulo Bruscky, que são diferenciados de *Copacabana* de Rubens Gerchman e *Rio de Janeiro* de Luiz Alphonsus, pois, mesmo que os quatro trabalhos sejam reconhecidos como documentos de ações performáticas, os dois primeiros são tidos como meros registros de ações, enquanto os dois últimos têm a categoria de “filmes de artista”.

Dito de outro modo, a reprodução, a circulação e o reprocessamento são procedimentos que participam da “informação” plástico-poética mais recente. De que modo, então, pensar essas imagens a que muitos artistas chamam de “registros” e para os quais rejeitam a condição de obra? Esses registros em imagem têm condição diversa dos acontecimentos praticados ao vivo, dos campos em que se inserem?” (DA COSTA, pg 24)

Stella Senra, no seu texto, *Arthur Barrio: fricções entre arte e registro*, se interroga por que os filmes de Barrio não teriam estatuto de obra. Ela contra-argumenta as próprias ideias de Barrio sobre a precariedade e a documentação espontânea de seus filmes, que para o artista, não teriam um compromisso técnico-estético que caberia a toda obra de arte. Mas para Stella, a precariedade da montagem, edição, e registro de ação seriam os definidores do que poderia ser chamado *filme de artista*, pois são conceitos específicos de um campo e nos servem de critérios para qualificarmos o que é um registro como obra e o que não é.

Luiz Cláudio ressalta que, no início das poéticas processuais dos anos 1960, talvez não estivesse claro para os artistas que uma fotografia como registro seria entendida como um modo de atualizar a poética ou mesmo uma obra que, desde então, seria essencialmente virtualizada pelos anteparos históricos.

Ao abrir a discussão com esta chave, Hélio Ferverza, no segundo texto do livro *Registros sobre deslocamentos nos registros da arte*, foi quem melhor respondeu à interrogação do organizador.

Ferverza dá o exemplo da *Merzbau* de Kurt Schwitters, que, ao ser destruída durante a Segunda Guerra, seria conhecida apenas pelos registros - documentos fotográficos da época -, que são atualizados até hoje. O autor propõe pensar nesta espécie de registro que seria a única forma de existência da obra de arte.

Como se sabe, essa *Merzbau*, uma das mais importantes obras do século xx, citada como referência inicial das instalações e ambientes e tendo imagens reproduzidas em livros tão diferentes como *Arte Moderna*, de Giulio Carlo Argan, *No interior do cubo branco*, de Brian O'Doherty, e *Installation art- a critical history*, de Claire Bishop, não existe mais. Foi destruída num bombardeio em 1943, durante a Segunda Guerra Mundial, após Schwitters ter deixado a Alemanha em 1937, fugindo dos nazistas. Grande parte dos estudos sobre ela foi feita por historiadores, críticos e artistas que, obviamente, jamais a conheceram de fato. Muito do que se conhece dela chegou até nós por intermédio de fotografias, depoimentos e textos de Schwitters, de membros da família, de visitantes e amigos." (FERVENZA, p.57)

Ferverza se questiona se a própria obra de arte não seria este documento histórico e se existiria o conceito de obra fora da discussão do registro. A experiência com a fotografia que registra uma obra, uma intervenção ou um processo não seria mais um falseamento da sua história, pois toda a história é construída por camadas de entendimento, fragmentos que se superpõem.

Ferverza começa seu texto fragmentário relatando memórias pessoais de sua adolescência em Sant'Ana do Livramento, fronteira com o Uruguai, onde colecionava edições de revistas locais que eram suas únicas fontes artísticas, e se questiona filosoficamente sobre qual era o estatuto de objeto de arte daquelas reproduções, que para ele, eram suas únicas fontes artísticas na época.

As reproduções das obras nessas coleções se transformavam no próprio objeto de arte através dos registros fotográficos em papel, assim como a *Merzbau* de Schwitters, que tem estatuto histórico de obra por toda sua circunscrição crítica, apesar de não mais existir.

Vemos assim que a discussão sobre *os dispositivos de registros na arte contemporânea* é tão ampla e pertinente quanto maior é o número de documentos e arquivos com que somos confrontados diariamente, cabendo-nos sempre a necessidade enquanto artistas ou pesquisadores de saber o que pode ser obra de arte e o que vai restar como mero registro.