

AGOSTO

01

Giselle Beiguelman
Hal Foster

Impulso Historiográfico
An Archival Impulse

AGOSTO 01

Impulso Historiográfico

Giselle Beiguelman



Tiago Sant'ana
Sapatos de açúcar, 2018
Registro: *Maiara Cerqueira*



Inverno 2019



Arte | Teoria | Crítica | Política

AGOSTO

01

Inverno 2019





AGOSTO

01

Impulso historiográfico

Concepção, texto, pesquisa e tradução:
Giselle Beiguelman
Design: Heloisa Barbosa
Revisão: Cristina Yamazaki
e Fabiana Camargo Pellegrini
Impressão: Cinelândia
Imagens das obras artísticas:
Cortesia dos artistas

An Archival Impulse

Hal Foster
Publicado originalmente em October,
110, Fall 2004, pp. 3-22

Peligro Edições, 2019

esteticasdamemoria@gmail.com
www.desvirtual.com

META-ARQUIVO 1964-1985

Realização: Sesc-SP
Parceria institucional:
Memorial da Resistência de São Paulo
Produção: Nós da Produção
Concepção, curadoria e pesquisa: Ana Pato
Assistência de curadoria e pesquisa:
Carolina Junqueira
Produção executiva: Alita Mariah,
Rafael Moretti
Coordenação de produção: Rafael
Moretti
Assistência de produção Maria Meskelis

22 de agosto a 24 de novembro de 2019
Sesc Belenzinho
Rua Padre Adelino, 1000



Giselle Beiguelman

Hal Foster

Giselle Beiguelman

Impulso historiográfico

An Archival Impulse

Sobre esta publicação

4

5

45





Impulso Historiográfico

An Archival Impulse

GISELLE BEIGUELMAN

Pense em uma exposição organizada com materiais de um acervo histórico, como uma pintura-chave do imaginário nacional, refeita por vários pintores do Parque Trianon contratados por um artista. Ou em uma performance mais pop, em que a história é reeditada com aplicações de novas manchetes, escritas com giz sobre imagens de jornais e vídeos dos anos 1970. Ou, ainda, em uma forma de registro mais visceral, em uma longa meditação sobre as representações das identidades afro-brasileiras que se apoia na exploração da cana-de-açúcar, como uma tática de aproximar o debate sobre colonização com a atualidade. Por mais díspares que sejam nos materiais usados, na aparência e nos estilos, essas obras dos artistas Bruno Moreschi, Bianca Turner e Tiago Sant'ana compartilham uma noção de prática artística como uma sondagem idiossincrática da história do Brasil.

Os exemplos poderiam ser multiplicados várias vezes (uma lista de outros artistas dedicados a essa prática poderia começar com Néle Azevedo, Jaime Lauriano, Ícaro Lira, Lais Mhyrra, Andre Penteado, além de incluir obras como *Fordlandia* (2014), da inglesa Melanie Smith, e *L'Arbre d'Oublier* (2013), de Paulo Nazareth), mas esses três artistas sozinhos apontam para um impulso historiográfico em curso no campo da arte contemporânea. Esse impulso geral não é novo. Já se manifestava desde os anos 1970, a partir de confrontos com imagens do poder estabelecido, com obras que problematizam os circuitos institucionais e a monumentalização da história, como *Ensacamento* (1979), do grupo 3Nós3. Mas passa a ser ainda mais ativo nos anos 2000, com a popularização da internet e a digitalização dos processos de produção e distribuição de imagens, que promovem uma verdadeira revolução na cultura da memória (por exemplo, em projetos colaborativos como os de Perry Bard, que faz uma releitura on-line do *Homem com uma câmera* (1929), de Dziga Vertov; na crítica da obsolescência programada de Lucas Bambozzi, e em trabalhos de interpretação de acervos como o de Mabe Bethônico). Contudo, um impulso historiográfico difunde-se, com um caráter distintivo próprio, o suficiente para ser considerado uma tendência em si, e isso é bem-vindo.¹

1. Pelo menos, do meu ponto de vista, em um momento em que – tanto artística como politicamente – quase tudo passa e quase nada fica. (Por exemplo, dificilmente alguém que visitasse a 33ª Bienal de São Paulo, imaginaria que estamos em um país onde voltaríamos a presenciar atos de censura a exposições artísticas, manifestações pela volta à ditadura e derrubada, pelo golpe, de governos eleitos.) Isso sem contar o ultraje da

HAL FOSTER

Consider a temporary display cobbled together out of workday materials like cardboard, aluminum foil, and packing tape, and filled, like a homemade study-shrine, with a chaotic array of images, texts, and testimonials devoted to a radical artist, writer, or philosopher. Or a funky installation that juxtaposes a model of a lost earthwork with slogans from the civil rights movement and/or recordings from the legendary rock concerts of the time. Or, in a more pristine register, a short filmic meditation on the huge acoustic receivers that were built on the Kentish coast between the World Wars, but soon abandoned as outmoded pieces of military technology. However disparate in subject, appearance, and affect, these works—by the Swiss Thomas Hirschhorn, the American Sam Durant, and the Englishwoman Tacita Dean—share a notion of artistic practice as an idiosyncratic probing into particular figures, objects, and events in modern art, philosophy, and history.

The examples could be multiplied many times (a list of other practitioners might begin with the Scotsman Douglas Gordon, the Englishman Liam Gillick, the Irishman Gerard Byrne, the Canadian Stan Douglas, the Frenchmen Pierre Huyghe and Philippe Parreno, the Americans Mark Dion and Renée Green . . .), but these three alone point to an archival impulse at work internationally in contemporary art. This general impulse is hardly new: it was variously active in the prewar period when the repertoire of sources was extended both politically and technologically (e.g., in the photofiles of Alexander Rodchenko and the photomontages of John Heartfield), and it was even more variously active in the postwar period, especially as appropriated images and serial formats became common idioms (e.g., in the pin-board aesthetic of the Independent Group, remediated representations from Robert Rauschenberg through Richard Prince, and the informational structures of Conceptual art, institutional critique, and feminist art). Yet an archival impulse with a distinctive character of its own is again pervasive—enough so to be considered a tendency in its own right, and that much alone is welcome.¹

1. At least it is to my way of thinking at a time when—artistically as much as politically—almost anything goes and almost nothing sticks. (For example, one would hardly know from the recent Whitney Biennial that there was an outrageous war abroad and a political debacle at home.) But this relative



Em primeiro lugar, os artistas historiadores procuram fazer com que memórias e documentos, muitas vezes perdidos ou apagados, tornem-se visíveis e legíveis. Para esse fim, eles elaboram suas imagens, mapas, diagramas e textos. Frequentemente, usam legendas fartas ou textos de apresentação como parte integrante de seus trabalhos (o que é raro na arte contemporânea). Alguns, como Igor Vidor e Clara Ianni, fazem uma história a sangue quente e da brutalidade social, por meio de instalações que percorrem as marcas da ditadura, as relações entre casa-grande e senzala, a infância desassistida. São quase “*ready-mades* da violência”.² As fontes a que recorrem os artistas historiadores são conhecidas a partir de arquivos diversos: arquivos oficiais, bancos de dados informais disponíveis na internet, sebos e mercados de pulgas, entrevistas e viagens documentais. Essas fontes garantem uma legibilidade que pode perturbar, provocar desvios, mas podem, também, recuperar um conhecimento alternativo ou fomentar uma contramemória. Esse trabalho é meu foco de interesse aqui.

As estratégias de apropriação historiográficas estão a anos luz de distância dos velhos debates sobre os limites de originalidade e autoria presentes nas polêmicas do pós-modernismo. Pense, por exemplo, em um projeto como *Vera Cruz*, de Rosangela Rennó (2000), que faz uma releitura da célebre carta de Pero Vaz de Caminha, transformando-a em legenda de um filme sem imagens sobre o descobrimento do Brasil. Um “projeto experimental fundamentado na ideia da ‘impossibilidade,’ no qual ‘vemos apenas a ‘imagem da película,’ da qual o som foi também subtraído.”³ Não se trata, portanto, da lógica da pós-produção, tal qual definiu Bourriaud,⁴ que permite pensar que a informação pode ser trabalhada como um *ready-made* virtual. O que se impõe aqui é a demanda por outra forma de conhecimento do presente, pelo acesso ao passado. As lutas pela recuperação do direito à memória são uma questão central para o impulso historiográfico na produção que vem do Sul Global, porque aí estão em jogo interdições caladas durante décadas nos porões das ditaduras, disputas de narrativas, memórias traumáticas e heranças da brutalidade da colonização. Isso faz com que a busca pelo passado nessas obras artísticas não se resolva em coletas de dados a serem “inventariados”, “sampleados” e “compartilhados” nas redes sociais.

Esse último ponto ilumina o papel instrumental que a internet tem na arte historiográfica. Ela é seu meio de pesquisa, divulgação e organização, mas não seu espaço estético. Não sendo uma arte com fins “relacionais”, tem poucos contornos participativos ou interativos.⁵ Tampouco a produção historiográfica desses artistas são artes dos bancos de dados. Suas obras lidam com camadas e platôs de informações, a partir de intersec-

homenagem do então Deputado Jair Bolsonaro ao torturador da ex-Presidente Dilma Rousseff, quando dava seu voto a favor da abertura do processo de impeachment. Meu título ecoa o de Hal Foster, “An Archival Impulse”, célebre artigo publicado na revista *October* (vol. 110 outono 2004: p. 3-22), e uma série de conversas com a curadora Ana Pato, à época em que orientei seu doutorado na Universidade de São Paulo (USP, 2014-2017) sobre um perfil de artistas que denominamos de artistas-historiadores.

2. Ver, por exemplo, a esse respeito, *Desenho de classe* (2014-), de Ianni, e *Abrigo – Operação Camanducaia* (2017), de Igor Vidor. Disponíveis em: <www.claraianni.com> e <www.igorvidor.com/abrigo>.

3. Rosangela Rennó, *Vera Cruz* (2000), disponível em: <www.rosangelarenno.com.br/obras/sobre/29>.

4. Nicolas Bourriaud, *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*, trad. Denise Bottmann (São Paulo: Martins Fontes, 2009).

5. A referência aqui é a obra e o conceito de Nicolas Bourriaud, que define a estética relacional como “uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das relações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado.” *Estética relacional*, trad. Denise Bottman (São Paulo: Martins Fontes, 2009), p. 19.

In the first instance archival artists seek to make historical information, often lost or displaced, physically present. To this end they elaborate on the found image, object, and text, and favor the installation format as they do so. (Frequently they use its nonhierarchical spatiality to advantage—which is rather rare in contemporary art.) Some practitioners, such as Douglas Gordon, gravitate toward “time readymades,” that is, visual narratives that are sampled in image-projections, as in his extreme versions of films by Alfred Hitchcock, Martin Scorsese, and others.² These sources are familiar, drawn from the archives of mass culture, to ensure a legibility that can then be disturbed or *detourné*; but they can also be obscure, retrieved in a gesture of alternative knowledge or counter-memory. Such work will be my focus here.

Sometimes archival samplings push the postmodernist complications of originality and authorship to an extreme. Consider a collaborative project like *No Ghost Just a Shell* (1999–2002), led by Pierre Huyghe and Philippe Parreno: when a Japanese animation company offered to sell some of its minor *manga* characters, they bought one such person-sign, a girl named “AnnLee,” elaborated this glyph in various pieces, and invited other artists to do the same. Here the project became a “chain” of projects, “a dynamic structure that produce[d] forms that are part of it”; it also became “the story of a community that finds itself in an image”—in an image archive in the making.³ French critic Nicolas Bourriaud has championed such art under the rubric of “post-production,” which underscores the secondary manipulations often constitutive of it. Yet the term also suggests a changed status in the work of art in an age of digital information, which is said to follow those of industrial production and mass consumption.⁴ That such a new age exists as such is an ideological assumption; today, however, information does often appear as a virtual readymade, as so much data to be reprocessed and sent on, and many artists do “inventory,” “sample,” and “share” as ways of working.

This last point might imply that the ideal medium of archival art is the mega-archive of the Internet, and over the last decade terms that evoke the electronic network, such as “platforms” and “stations,” have appeared in art parlance, as has the Internet rhetoric of “interactivity.” But in most archival art the actual means applied to these “relational” ends are far more tactile and face-to-face than any Web inter-

disconnection from the present might be a distinctive mode of connection to it: a “whatever” artistic culture in keeping with a “whatever” political culture.

My title echoes Craig Owens, “The Allegorical Impulse: Notes toward a Theory of Postmodernism,” *October* 12 and 13 (Spring and Summer 1980), as well as Benjamin H. D. Buchloh, “Gerhard Richter’s *Allas*: The Anomic Archive,” *October* 88 (Spring 1999). Yet the archival impulse here is not quite allegorical à la Owens or anomic à la Buchloh; in some respects it assumes both conditions (more on which below). I want to thank the research group on archives convened by the Getty and the Clark Institutes in 2003–04, as well as audiences in Mexico City, Stanford, Berkeley, and London.

2. Hans Ulrich Obrist, *Interviews*, vol. 1 (Milan: Charta, 2003), p. 322.

3. Philippe Parreno in Obrist, *Interviews*, p. 701. See the discussion of this project by Tom McDonough, as well as the interview with Huyghe by George Baker, in this volume.

4. See Nicolas Bourriaud, *Postproduction: Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*, trans. Jeanine Herman (New York: Lukas & Sternberg, 2002).

ções temporárias, e não com conjuntos de arquivos relacionados por padrões sistêmicos. Utilizam as mais variadas fontes, de registros orais a documentos oficiais, que podem até demandar reprocessamento algorítmico, porém todas passam por interpretação humana.⁶ Embora os conteúdos dessa arte sejam rigorosamente conceituados, não redundam em trabalhos teóricos clássicos, como teses acadêmicas, mas frequentemente são acompanhados de uma apresentação que funciona como um memorial – um documento que traz a história de como foi escrita aquela história. Nessa perspectiva, a arte historiográfica é tanto meta-história, no sentido de organizar uma narrativa que explica seus procedimentos e representações, como Nova História,⁷ por ser menos preocupada com origens absolutas do que com “tempos vividos múltiplos”. Esses artistas são atraídos – tanto em arte como em história – por projetos não realizados ou incompletos que proporcionariam novos pontos de partida. Talvez “impulso anarquístico” fosse o termo mais apropriado aqui para defini-los.

Se a arte historiográfica difere da arte dos bancos de dados, também é distinta da arte focada no arquivo. Certamente a figura do artista-come-historiador segue a do artista-come-arquivista, e alguns artistas historiadores afinam-se com a categoria da organização sistêmica das informações. Contudo, eles não estão tão preocupados com a criação das lógicas internas entre os dados, com a invenção de mundos baseados em arranjos simbólicos de objetos e textos, como os artistas arquivistas. Mais próximos dos artistas curadores, voltam-se às críticas da totalidade da representação e à integridade institucional. Em contraposição à orientação da arte arquivística, muitas vezes mais “institutiva” do que “destrutiva”, a arte historiográfica é mais “transgressiva” do que “legislativa”.⁸

Finalmente, o trabalho em questão é historiográfico, uma vez que se baseia em arquivos e fontes as mais diversas, factuais ou imaginárias, públicas ou privadas. Essas fontes são selecionadas, recortadas e interpretadas. Com base nessas operações os documentos são compreendidos em determinados contextos, não para que se encontrem os padrões, mas sim os desvios, as zonas silenciosas ou silenciadas. Nessa perspectiva, Moreschi fala de seu método como pesquisa comparativa, que tem como objeto obras indisponíveis em museus históricos como campo para emancipação intelectual do público; Turner descreve seu trabalho como investigação sobre

6. Lev Manovich discute as tensões entre bancos de dados e narrativas em *The Language of New Media* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001), pp. 233-236.

7. Hayden White, *Meta-História: a imaginação histórica no século XIX*, trad. José Laurenio de Melo (São Paulo: Edusp, 1992) e Jacques Le Goff, *A História Nova*, trad. Eduardo Brandão, 5a. ed. (São Paulo: Martins Fontes, 2015).

8. Jacques Derrida usa o primeiro par de termos para descrever as forças opostas em operação no conceito do arquivo em *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*, trad. Cláudia Moraes Rego (Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001), e Jeff Wall, in *Jeff Wall* (Londres: Phaidon Press, 1996), usa o segundo par para descrever imperativos opostos em operação na história da vanguarda. Como o impulso arquivístico está relacionado ao “mal de arquivo”? Talvez, como na biblioteca de Alexandria, cada arquivo seja baseado no desastre (ou ameaça), comprometido com uma ruína que não pode impedir. No entanto, para Derrida, o mal do arquivo é mais profundo, ligado à compulsão, à repetição e ao instinto de morte. E, às vezes, essa energia paradoxal de destruição também pode ser percebida no trabalho dos artistas arquivistas, em contraposição às forças transgressivas dos artistas historiadores, politicamente construtivas.

face.⁵ The archives at issue here are not databases in this sense; they are recalcitrantly material, fragmentary rather than fungible, and as such they call out for human interpretation, not machinic reprocessing.⁶ Although the contents of this art are hardly indiscriminant, they remain indeterminant like the contents of any archive, and often they are presented in this fashion—as so many promissory notes for further elaboration or enigmatic prompts for future scenarios.⁷ In this regard archival art is as much preproduction as it is postproduction: concerned less with absolute origins than with obscure traces (perhaps “anarchival impulse” is the more appropriate phrase), these artists are often drawn to unfulfilled beginnings or incomplete projects—in art and in history alike—that might offer points of departure again.

If archival art differs from database art, it is also distinct from art focused on the museum. Certainly the figure of the artist-as-archivist follows that of the artist-as-curator, and some archival artists continue to play on the category of the collection. Yet they are not as concerned with critiques of representational totality and institutional integrity: that the museum has been ruined as a coherent system in a public sphere is generally assumed, not triumphally proclaimed or melancholically pondered, and some of these artists suggest other kinds of ordering—within the museum and without. In this respect the orientation of archival art is often more “institutive” than “destructive,” more “legislative” than “transgressive.”⁸

Finally, the work in question is archival since it not only draws on informal archives but produces them as well, and does so in a way that underscores the nature of all archival materials as found yet constructed, factual yet fictive, public yet private. Further, it often arranges these materials according to a quasi-archival logic, a matrix of citation and juxtaposition, and presents them in a quasi-archival architecture, a complex of texts and objects (again, platforms, stations, kiosks . . .). Thus Dean speaks of her method as “collection,” Durant of his as “combination,” Hirschhorn of his as “ramification”—and much archival art does appear to ramify like a weed or a

5. To take two prominent examples: the 2002 *Documenta*, directed by Okwui Enwezor, was conceived in terms of “platforms” of discussion, scattered around the world (the exhibition in Kassel was only the final such platform). And the 2003 Venice Biennale, directed by Francesco Bonami, featured such sections as “Utopia Station,” which exemplified the archival discursivity of much recent art. “Interactivity” is an aim of “relational aesthetics” as propounded by Bourriaud in his 1998 text of that title. See my “Arty Party,” *London Review of Books*, December 4, 2003, as well as Claire Bishop, “Antagonism and Relational Aesthetics,” in this volume.

6. Lev Manovich discusses the tension between database and narrative in *The Language of New Media* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001), pp. 233-36.

7. I owe the notion of “promissory notes” to Malcolm Bull. Liam Gillick describes his work as “scenario-based”; positioned in “the gap between presentation and narration,” it might also be called archival. See Gillick, *The Woodway* (London: Whitechapel Gallery, 2002).

8. Jacques Derrida uses the first pair of terms to describe opposed drives at work in the concept of the archive in *Archive Fever: A Freudian Impression*, trans. Eric Prenowitz (Chicago: University of Chicago Press, 1996), and Jeff Wall uses the second pair to describe opposed imperatives at work in the history of the avant-garde, in *Jeff Wall* (London: Phaidon Press, 1996). How does the archival impulse relate to “archive fever”? Perhaps, like the Library of Alexandria, any archive is founded on disaster (or its threat), pledged against a ruin that it cannot forestall. Yet for Derrida archive fever is more profound bound up with repetition-compulsion and a death drive. And sometimes this paradoxical energy of destruction can also be sensed in the work at issue here.

o tempo, a partir do agenciamento de um passado cocriado que nos remete ao nosso presente e futuro (uma orientação da Nova História recorrente nos outros artistas desse perfil).⁹ Já Sant'ana tem como foco as representações das identidades afro-brasileiras e as matrizes escravocratas do racismo brasileiro¹⁰ e faz propostas de revisão coletiva da história. Assim é a prática artística em um campo historiográfico.

O museu como lata de lixo da história da arte

Às vezes tensa nos efeitos, a arte historiográfica raramente é pessimista nas motivações (outra mudança bem-vinda). Pelo contrário, é recorrente no trabalho dos artistas historiadores tentar transformar espectadores em intérpretes (aqui não há nada passivo na palavra contemplação).¹¹ Nesse sentido, Bruno Moreschi, cuja prática artística está diretamente integrada a seu trabalho de pesquisa na universidade, propõe experiências e obras nas quais participam pintores de rua e o público dos museus, como uma espécie de pedagogia apaixonada em que as lições que oferece dizem respeito tanto ao sistema das artes visuais como aos espaços de legitimação de arte, com ênfase em seus procedimentos e seus jogos de poder.¹² Moreschi

9. A Nova História é uma corrente historiográfica que tem origem na França, nos anos 1970. Nos seus métodos destacam-se a abordagem não linear do tempo, a diversificação das fontes para além das oficiais e a interlocução com as ciências sociais. Ver a esse respeito Jacques Le Goff, *A História Nova*, trad. Eduardo Brandão, 5a. ed. (São Paulo: Martins Fontes, 2005).

10. Disponível em: <<https://tiagosantanaarte.com/sobre>>.

11. De fato, a demanda que Moreschi faz pela atenção e pela leitura silenciosa por parte do público aproxima a arte historiográfica do “espectador emancipado” e contrapõe-se ao trabalho de manipulação das fontes que ocorre no contexto da arte arquivística. Ver *O espectador emancipado*, trad. Ivone C. Benedetti (São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012).

12. Moreschi diz que “emancipar-se não parece ser um conceito determinado pelo local onde ocorre a ação, mas uma tomada de posição que pode ser feita em todos os campos” (“O museu como ideia: o não olhar nos museus Hermitage, St. Petersburgo (Rússia); e Ateneum, Helsinque (Finlândia),” *XXIX Simpósio Nacional de História*, Brasília/DF: Anpuh, 2017), p. 2.



Moreschi realiza a primeira de suas visitas cegas no Museu Hermitage (São Petesburgo, 2016).

“rhizome” (a Deleuzian trope that others employ as well).⁹ Perhaps all archives develop in this way, through mutations of connection and disconnection, a process that this art also serves to disclose. “Laboratory, storage, studio space, yes,” Hirschhorn remarks, “I want to use these forms in my work to make spaces for the movement and endlessness of thinking. . . .”¹⁰ Such is artistic practice in an archival field.

Archive as Capitalist Garbage Bucket

Sometimes strained in effect, archival art is rarely cynical in intent (another welcome change); on the contrary, these artists often aim to fashion distracted viewers into engaged discussants (here there is nothing passive about the word “archival”).¹¹ In this regard Hirschhorn, who once worked in a Communist collective of graphic designers, sees his makeshift dedications to artists, writers, and philosophers—which partake equally of the obsessive-compulsive Merzbau of Kurt Schwitters and the agitprop kiosks of Gustav Klucis—as a species of passionate pedagogy in which the lessons on offer concern love as much as knowledge.¹² Hirschhorn

9. Dean discusses “collection” in *Tacita Dean* (Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 2001), and “bad combination” is the title of a 1995 work by Durant. The classic text on “the rhizome” is, of course, Gilles Deleuze and Felix Guattari, *A Thousand Plateaus*, trans. Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), where they underscore its “principles of connection and heterogeneity”: “Any point of a rhizome can be connected to any other, and must be. This is very different from the tree or root, which plots a point, fixes an order” (p. 7).

10. Thomas Hirschhorn, “Interview with Okwui Enwezor,” in James Rondeau and Suzanne Ghez, eds., *Jumbo Spoons and Big Cake* (Chicago: Art Institute of Chicago, 2000), p. 32. Again, many other artists could be considered here as well, and the archival is only one aspect of the work that I do discuss.

11. Indeed, its lively motivation of sources contrasts with the morbid citationality of much post-modern pastiche. See Mario Perniola, *Enigmas: The Egyptian Moment in Society and Art*, trans. Christopher Woodall (London: Verso, 1995).

12. “I can say that I love them and their work unconditionally,” Hirschhorn says of his commemorated figures (*Jumbo Spoons and Big Cake*, p. 30). Benjamin Buchloh provides an incisive genealogy of his work in “Cargo and Cult: The Displays of Thomas Hirschhorn,” *Artforum* (November 2001). Bice Curiger, *Short Guide: Into the Work of Thomas Hirschhorn* (New York: Barbara Gladstone Gallery, 2002), is also helpful.



Thomas Hirschhorn. Tränetisch. Kunstmuseum, Luzern, 1996. Courtesy Barbara Gladstone Gallery, New York.

busca, a um só tempo, a “emancipação intelectual”, “o saber pela ignorância” e a “desmontagem das narrativas oficiais”.¹³ Desse modo, seu trabalho é não só de crítica institucional, mas também de cunho político. Ao mesmo tempo, reposiciona as relações entre sujeito e objeto no espaço expositivo, promovendo visitas alternativas a museus históricos que desestremem seu poder visual imagético e permitam que se reimaginem as relações entre as obras e os espectadores.

Moreschi produz intervenções em museus nacionais que questionam como essa categoria poderia funcionar ainda nos dias de hoje. A maior parte de seus projetos joga com os mecanismos ideológicos embutidos na educação do olhar dos museus históricos, como os percursos expositivos determinados pelas instituições, que revelam seus procedimentos de poder.¹⁴ Como se sabe, ele divide sua prática em algumas formas de ação – “visitas cegas”, “modos de visitar” e “profanações” –, nas quais manifesta um metódico, porém anárquico, compromisso com as instituições museais.

As *visitas cegas* tendem a ser exercícios realizados no espaço expositivo. A primeira ação foi inspirada pelo poder de encenação da história do Museu Hermitage. Esse museu de 3 milhões de obras abrigadas em 10 prédios recodificou o Palácio de Inverno, residência de todos os czares desde sua construção em 1764, em um lugar cuja monumentalidade obscurece tudo o que está a sua volta, deixando, segundo Moreschi “poucas escolhas ao visitante a não ser entregar-se ao seu poder persuasivo”. Por isso, decidiu visitá-lo de olhos vendados, com guias que lhe descreviam cada uma das salas, enquanto fotografava tudo, orientado apenas pela luz. Suas *visitas cegas* buscam desincorporar-se do projeto arquitetônico e curatorial do Hermitage, atuando como meios provisórios de desvio e processos de inscrição em outra leitura da história.¹⁵

Como fica claro no título dessas proposições, as obras são mais roteiros que recursos informacionais. Integram um doutorado em curso na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e foram realizadas com bolsas de pesquisa e durante residências

13. Ibid., pp. 4-7.

14. É claro que Moreschi não é o único artista que lida com essas questões: Andrea Fraser e Hans Haacke, por exemplo, são referências inconteste dos procedimentos de crítica institucional que ele atualiza.

15. Bruno Moreschi, “O museu como ideia,” p. 5.



Moreschi no Museu Ateneum, em Helsinque, onde entrou depois de muitos meses de exploração mediada por outros visitantes (2016).

seeks to “distribute ideas,” “liberate activity,” and “radiate energy” all at once: he wants to expose different audiences to alternative archives of public culture, and to charge this relationship with affect.¹³ In this way his work is not only institutive but also libidinal; at the same time the subject-object relations of advanced capitalism have transformed whatever counts as libido today, and Hirschhorn works to register this transformation too and where possible to reimagine these relations as well.

Hirschhorn produces interventions in “public space” that question how this category might still function today. Most of his projects play on vernacular forms of marginal barter and incidental exchange, such as the street display, the market stall, and the information booth—arrangements that typically feature homemade offerings, refashioned products, improvised pamphlets, and so on.¹⁴ As is well known, he has divided much of his practice into four categories—“direct sculptures,” “altars,” “kiosks,” and “monuments”—all of which manifest an eccentric yet exoteric engagement with archival materials.

The direct sculptures tend to be models placed in interiors, frequently in exhibitions. The first piece was inspired by the spontaneous shrine produced at the spot in Paris where Princess Diana died: as her mourners recoded the monument to liberty already at the site, they transformed an official structure into a “just monument,” according to Hirschhorn, precisely because it “issue[d] from below.” His direct sculptures aim for a related effect: designed for “messages that have nothing to do with the original purpose of the actual support,” they are offered as provisional mediums of *détournement*, for acts of reinscription “signed by the community” (this is one meaning of “direct” here).¹⁵

The altars seem to stem from the direct sculptures. At once modest and outlandish, these motley displays of images and texts commemorate cultural figures of special importance to Hirschhorn; he has dedicated four such pieces—to artists Otto

13. Hirschhorn in Obrist, *Interviews*, pp. 396–99.

14. Of course Hirschhorn is not the only artist to work with these formats: David Hammons, Jimmie Durham, Gabriel Orozco, and Rirkrit Tiravanija, among others, do so as well.

15. Hirschhorn in *Jumbo Spoons and Big Cake*, p. 31.



Hirschhorn. Otto Freundlich altar. Berlin Biennale, 1998. Courtesy Barbara Gladstone Gallery, New York.

artísticas. Dizem respeito a uma abordagem do espaço museológico como espaço teatral, investigando as posições corporais das pessoas diante de uma pintura específica (mais do que a pintura em si) e as formas como determinados cânones e tradições interferem na anatomia do público.¹⁶ Daí a opção de, em alguns casos, suprimir algum dos cinco sentidos. Menos abertos a “experiências participativas”, importam para Moreschi nessas obras os registros feitos pelo público, os comentários dos leigos, as descrições dos espaços. Produzidos a partir de gravações, fotos e pesquisas nos arquivos institucionais, esses projetos resultam em experiências híbridas que demandam tanto a discursividade como a sociabilidade.¹⁷

Finalmente, nas *profanações*, dedicadas à criação de versões da pintura *Independência ou morte* (1888), do pintor Pedro Américo, Moreschi combina os princípios de desestruturação do olhar e desmontagem da cena expositiva, presentes nas *visitas cegas* e nos *modos de visitar*. Para tanto, contrata pintores de rua para pintar fragmentos do original que subvertem a representação oficial de d. Pedro I com sua tropa, pois focalizam apenas as figuras do povo, que no quadro original aparecem nos cantos da tela. Ao delegar o trabalho de recriação da obra, numa ação que resultou em um painel de 15 x 4 metros pintado no deck do Sesc Ipiranga, onde os frequentadores tomam sol, Moreschi promoveu uma convivência *sui generis* entre as partes. Contudo, essas “(des)locações” são adequadas: o status radical dos artistas convidados se combina com o status “menor” da comunidade anfitriã, e o encontro sugere um retrabalho temporário do caráter monumental da pintura original – desde sua

16. Nessa perspectiva, a discussão proposta por Moreschi aproxima-se do conceito de biopolítica de Michel Foucault. *Nascimento da biopolítica: curso dado no Collège de France (1978-1979)*, trad. Eduardo Brandão (São Paulo: Martins Fontes, 2008).

17. Bruno Moreschi, “O museu como ideia,” p. 1.



Bruno Moreschi, *pintura de Independência ou morte, o povo (experiência 2)* (Sesc Ipiranga, São Paulo, 2016).

Freundlich and Piet Mondrian, and writers Ingeborg Bachmann and Raymond Carver. Often dotted with kitschy mementoes, votive candles, and other emotive signs of the fan, the altars are placed “in locations where [the honorees] could have died by accident, by chance: on a sidewalk, in the street, in a corner.”¹⁶ Passersby, often accidental in another sense, are invited to witness these homely but heartfelt acts of commemoration—and to be moved by them (or not).

As befits the name, the kiosks are more informational than devotional. Here Hirschhorn was commissioned by the University of Zurich to erect eight works over a four-year period, with each one installed for six months within the Institute of Brain Research and Molecular Biology. Once more the kiosks are concerned with artists and writers, all quite removed from the activities of the Institute: the artists Freundlich (again), Fernand Léger, Emil Nolde, Meret Oppenheim, and Liubov Popova, as well as writers Bachmann (again), Emmanuel Bove, and Robert Walser. Less open to “planned vandalism” than the direct sculptures and the altars, the kiosks are also more archival in appearance.¹⁷ Made of plywood and cardboard nailed and taped together, these structures typically include images, texts, cassettes, and televisions, as well as furniture and other everyday objects—a hybrid of the seminar room and the clubhouse that solicits both discursivity and sociability.

Finally, the monuments, dedicated to philosophers also embraced by Hirschhorn, effectively combine the devotional aspect of the altars and the informational aspect of the kiosks. Three monuments have appeared to date, for Spinoza, Bataille, and Deleuze, and a fourth, for Gramsci, is planned. With the exception of Bataille, each monument was erected in the home country of the philosopher yet placed at a remove from “official” sites. Thus the Spinoza monument

16. Ibid., p. 30.

17. Buchloh, “Cargo and Cult,” p. 114.



Hirschhorn.
Ingeborg
Bachmann kiosk.
University of Zurich-
Irchal, Zurich,
1999. Courtesy
Barbara Gladstone
Gallery, New York.



Bruno Moreschi, A história da _rte.
Itaú Cultural, São Paulo, 2017.

estrutura homogênea, que oculta antagonismos (filosóficos, políticos, sociais e econômicos), até a elaboração de uma história da arte contra-hegemônica, que poderia ser usada para articular essas diferenças.¹⁸

A coerência entre os diversos planos de sua ação não é óbvia. Apesar do simbolismo da data prevista para encerrar essa etapa do projeto, 2022, ano do Bicentenário da Independência e data de finalização das obras de renovação do Museu do Ipiranga (onde está o quadro, no momento inacessível ao público), o projeto não tem nada de ufanista. Entre as práticas de suspensão do olhar das *visitas cegas* e as abstrações do espaço dos *modos de visitar*, interpõem-se estratégias distintas para lidar com o residual da história que escapa à versão formulada pelos museus nacionais. Contudo, todas essas práticas apresentam modelos estéticos com

18. Utilizo o termo “menor” no sentido dado por Deleuze e Guattari em *Kafka: por uma literatura menor*, trad. Cintia Vieira da Silva (Belo Horizonte: Autêntica, 2014). O menor é usado como um contraponto vernacular ao maior da língua canônica e das instituições, como o elemento que convida ao uso intensivo, que afeta as funções oficiais e promove enunciados coletivos.



Hirschhorn. Deleuze Monument. 2000.
Courtesy Barbara Gladstone Gallery, New York.

appeared in Amsterdam, but in the red-light district; the Deleuze monument in Avignon, but in a mostly North African quarter; and the Bataille monument in Kassel (during *Documenta XI*), but in a largely Turkish neighborhood. These (dis)placements are fitting: the radical status of the guest philosopher is matched by the minor status of the host community, and the encounter suggests a temporary refunctioning of the monument from a univocal structure that obscures antagonisms (philosophical and political, social and economic) to a counter-hegemonic archive that might be used to articulate such differences.¹⁸

The consistency of these artists, writers, and philosophers is not obvious: although most are modern Europeans, they vary from obscure to canonical and from esoteric to engagé. Among the artists of the altars, the reflexive abstractions

18. I mean “minor” in the sense given the term by Deleuze and Guattari in *Kafka: Toward a Minor Literature*, trans. Dana Polan (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986). The minor is an intensive, often vernacular use of a language or form, which disrupts its official or institutional functions. Opposed to the major but not content with the marginal, it invites “collective arrangements of utterance.”

ramificações políticas, e isso ocorre de forma mais contundente nas profanações, que abarcam conceitos tão díspares como hegemonia (o pintor Pedro Américo) e transgressão (a pintura contratada aos profissionais de rua). A coerência entre suas diversas estratégias reside, portanto, em uma pedagogia do olhar. É nela que se colocam seus compromissos transformadores, nas fissuras de uma outra história da arte escrita com a própria arte, aberta às múltiplas visões para mudar o mundo, sem importar-se com o quão fidedignas ao original elas são, sem “apego” a nenhuma regra prévia de como comportar-se diante de um quadro canonizado pela história e pela sua vida no espaço museológico. Esse “desapego” é tanto seu motor como seu método: “Todas as ações discutidas da minha tese almejam desconstruir a ideia de contemplação – sugerindo, inclusive, uma conotação negativa a esse conceito”.¹⁹

Moreschi propõe, para romper com a contemplação, mesclar a ideia de espetáculo teatral com a de espetáculo museológico, valendo-se do repertório conceitual de Jacques Rancière e das ideias de Joseph Jacotot.²⁰ Sem dúvida, o que interessa a Moreschi, em seu trabalho sistemático com museus nacionais, não é seu papel de modelo para a reprodução dos estilos estéticos, mas as novas historiografias da arte que podem ser colocadas em circulação, nos olhares de espectadores distraídos,²¹ que vão de conhecedores de arte contemporânea ao público leigo e até crianças. Contudo, essa mudança de abordagem na historiografia da arte, via exercícios de “visitas emancipadas”, torna-se necessária em uma sociedade amnésica, extremamente conservadora do ponto de vista estético e dominada pelo entretenimento televisivo e pelo marketing esportivo. Essa é a razão pela qual seu trabalho inclui uma série de ações que sublinham o papel do visitante-espectador, nas redes e nos locais, como um elemento ativo, atuante e fundamental do espetáculo-museu.²²

Às vezes Moreschi transforma a si mesmo no objeto de sua pedagogia, colocando-se na posição de quem será ensinado a desaprender para ver. As visitas de olhos fechados ao Hermitage, em São Petersburgo, e a tentativa de recriar uma sala de exposição do museu histórico finlandês Ateneum, sem visitá-la presencialmente, são exemplos. “O que vale não é estar frente a frente com o que se vê, mas passar por um processo interpretativo do que ali se coloca como imagem”.

19. Bruno Moreschi, “O museu como ideia”, op. cit., p. 3. Moreschi trabalha com as representações e imagens associadas “a uma ideia de índice, não de ícone ou símbolo”. Para ele, “no índice não se está apenas o que se vê, mas também uma vasta rede de ambiguidades”. Cf. “Contrate um profissional: considerações e experimentações artísticas sobre a fotografia de obra de arte”, in *FIF Universidade: mundo imagem mundo*, org. Bruno Vilela, Guilherme Cunha e Carlos Falci (Belo Horizonte: Malagueta, 2017), p. 18.

20. Os escritos e a história de Jacotot foram resgatados por Rancière em seu livro *O mestre ignorante*, trad. Lilian do Valle (Belo Horizonte: Autêntica, 2002) e constituem a base de sua obra posterior, *O espectador emancipado* (2012). Para comentários críticos sobre essas obras, ver Carlos Skliar, “Jacotot-Rancière ou a dissonância inaudita de uma pedagogia (felizmente) pessimista” (*Educação & Sociedade*, 24, n. 82 (abr. 2003): 229-239. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0101-73302003000100013>>. Acesso em: 28 jun. 2019).

21. A desconstrução da obediência passiva é central na estratégia pedagógica do artista e retoma a crítica de Guy Debord ao espectador que “quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes, menos compreende sua própria existência.” *A sociedade do espetáculo*, trad. Projeto Periferia (s. l., 2006), p. 26.

22. Ver a esse respeito: Bruno Moreschi, *Outra 33a Bienal*, 2018. Disponível em: <<https://outra33.bienal.org.br/>>.

of Mondrian and the emotive representations of Freundlich are near antipodal, while the positions represented in the kiosks range from a French Purist who was a Communist (Léger) to a German Expressionist who belonged to the Nazi party (Nolde). However, all the figures propose aesthetic models with political ramifications, and the same is true of the monument philosophers, who encompass such disparate concepts as hegemony (Gramsci) and transgression (Bataille). The consistency of the subjects, then, lies in the very diversity of their transformative commitments: so many visions, however contradictory, to change the world, all connected—indeed cathected—by “the attachment” that Hirschhorn feels for each one. This attachment is both his motive and his method: “To connect what cannot be connected, this is exactly what my work as an artist is.”¹⁹

Hirschhorn announces his signal mix of information and devotion in the terms “kiosk” and “altar”: again, he aims to deploy both the publicity of agitprop à la Klucis and the passion of assemblage à la Schwitters.²⁰ Rather than an academic resolution of an old avant-garde opposition, his purpose is pragmatic: Hirschhorn applies these mixed means to incite his audience to (re)invest in radical practices of art, literature, and philosophy—to produce a cultural cathexis based not on official taste, vanguard literacy, or critical correctness, but on political use-value driven by artistic love-value.²¹ In some ways his project recalls the transformative commitment imagined by Peter Weiss in *Die Aesthetik des Widerstands* (1975–78). Set in Berlin in 1937, the novel tells of a group of engaged workers who coach each other in a skeptical history of European art; in one instance they deconstruct the classical rhetoric of the Pergamon altarpiece in the Altes Museum, whose “chips of stone . . . they gather together and reassemble in their own milieu.”²² Of course Hirschhorn is concerned with an avant-garde past threatened with oblivion, not the classical tradition abused by the Nazis, and his collaborators consist not of motivated members of a political movement, but rather distracted viewers who might range from international art cognoscenti to local merchants, soccer fans, and children. Yet such a shift in address is necessary if an “aesthetics of resistance” is to be made relevant to an amnesiac society dominated by culture industries and sports spectacles. This is why his work, with its throwaway structures, kitschy materials, jumbled references, and fan testimonials, often suggests a grotesquerie of our immersive commodity-media-entertainment

19. Hirschhorn in *Jumbo Spoons and Big Cake*, p. 32, and in Obrist, *Interviews*, p. 399. His chosen writers—the Swiss Wälsler, the French Bove, the Austrian Bachmann, and the American Carver—also vary widely, though not as widely as the artists: each has elements of “dirty realism” and desperate fantasy, and each met a premature death or (in the case of Wälsler) madness. Here again are incomplete projects, unfulfilled beginnings.

20. Perhaps of all precedents *The Cathedral of Erotic Misery* of Schwitters is the most telling, for it too was a kind of archive of public debris and private fetishes (that blurred this very distinction). In effect, if Schwitters interiorized the monument (as Leah Dickerman has suggested in an unpublished paper), Hirschhorn exteriorizes it, thus transformed, once again. In another register one might recall the pavilions produced by the Independent Group for such exhibitions as *This Is Tomorrow* (1956), another archival practice in another capitalist moment.

21. Buchloh alludes to “a new type of cultural value” in “Cult and Cargo,” p. 110.

22. This is how Jürgen Habermas glosses the story in “Modernity—An Incomplete Project,” in Hal Foster, ed., *The Anti-Aesthetic* (Seattle: Bay Press, 1983), p. 13.

Essa é uma metodologia para emancipar o olhar. Moreschi sugere que ela está na base da possibilidade de escrever outras histórias da arte a partir da reciclagem de seus resíduos.²³

No entanto, ele insiste que também uma revisão historiográfica é imprescindível, sendo necessário recuperar agentes e personagens apagados. Recorre, para tanto, a uma espécie de “pesquisa avançada” do lugar de artistas mulheres e artistas negros, negras e indígenas nos currículos de história da arte – por meio de uma coleta de dados sistemática nos principais livros recomendados nos cursos universitários e por meio de olhares críticos alternativos, como a interpretação de obras artísticas por Inteligências Artificiais, sem importar-se com o quão distorcidos podem ser seus pontos de vista.²⁴ Certamente essa atitude para (re)significar a partir das bordas dos sistemas culturais vem com seus próprios riscos, abrindo-se a usos reacionários, e inclusive corporativos, os quais pressupõem a inutilidade do saber especializado.²⁵ De fato, sabemos o quanto foi instrumental, para o sucesso das ditaduras e de diversas formas de controle autoritárias, o apelo aos atavismos e aos olhares espontâneos. Contudo, como Ernst Bloch advertiu, comentando as motivações da direita nos anos 1930, não são menores os riscos das esquerdas quando optam por ficar fora do campo dos desejos na arena da política cultural.²⁶ Moreschi sugere que o mesmo acontece hoje em dia.

A história como visão de um futuro falido

Se Moreschi recupera chaves de constituição do imaginário nacional em seu trabalho historiográfico, no seu Bianca Turner resgata almas perdidas, e o faz em uma variedade de mídias – lambe-lambes, vídeos, instalações multimídia e performances, frequentemente

23. De fato, Moreschi trabalha para abalar “a indústria de celebridades do meio dos críticos consagrados”, à qual ele se contrapõe em uma chave que beira o absurdo, dando, por exemplo, aos funcionários da limpeza o papel de gravar os audioguias da Bienal. Sobre esse tipo de estratégia, ver Hal Foster, “Dada Mime”, *October* 105, n. 102 (Summer 2003): 166-176.

24. Emblemáticos dessa vertente, que privilegia a revisão historiográfica, são os projetos *A história da arte* (2017) e *Outra 33a Bienal* (2018), disponíveis em: <https://brunomoreschi.com/Historyof_rt> e <<https://outra33.bienal.org.br/pt-br>>. Acesso em: 28 jun. 2019. Neste último, em vez de pressupor que a participação coletiva nas mídias sociais garante por si maior transparência nas redes, Moreschi trabalha com os materiais gerados pelo público como uma nova camada interpretativa dos contextos expositivos e das obras.

25. Essas ressalvas não devem minimizar a importância dos avanços de pesquisas sobre o uso de Inteligência Artificial e *machine learning* relacionadas à história da arte. São notáveis, por exemplo, seu uso em sistemas de classificação como os desenvolvidos pelo cientista Babak Saleh, na Rutgers University (Nova Jersey, EUA), que utiliza tecnologias de imagem e processamento algorítmico para identificar influências entre diferentes artistas a partir de grandes conjuntos de pinturas digitalizadas. Babak Saleh, Ahmed Elgammal, “Large-scale Classification of Fine-Art Paintings: Learning The Right Metric on The Right Feature”, *eprint arXiv:1505.00855* (maio 2015). Disponível em: <<https://arxiv.org/pdf/1505.00855v1.pdf>>. Acesso em: 28 jun. 2019.

26. Ernst Bloch, *Heritage of Our Times*, trad. Neville Plaice e Stephen Plaice (Berkeley: University of California Press), 1991.

environment: such are the elements and the energies that exist to be reworked and rechanneled.²³

Sometimes Hirschhorn lines his extroverted archives with runaway growths, often fashioned in foil. Neither human nor natural in appearance, these forms point (again in a grotesque register) to a world in which old distinctions between organic life and inorganic matter, production and waste, and even desire and death no longer apply—a world at once roiled and arrested by information flow and product glut. Hirschhorn calls this sensorium of Junkspace “the capitalist garbage bucket.”²⁴ Yet he insists that, even within this prison pail, radical figures might be recovered and libidinal charges rewired—that this “phenomenology of advanced reification” might still yield an intimation of utopian possibility, or at least a desire for systematic transformation, however damaged or distorted it might be.²⁵ Certainly this move to (re)cathect cultural remnants comes with its own risks: it is also open to reactionary, even atavistic, deployments, most catastrophically with the Nazis. In fact, in the Nazi period evoked by Weiss, Ernst Bloch warned against such Rightist remotivations; at the same time he argued that the Left opts out of this libidinal arena of cultural politics at its own great cost.²⁶ Hirschhorn suggests the same is true today.

Archive as Failed Futuristic Vision

If Hirschhorn recovers radical figures in his archival work, Tacita Dean recalls lost souls in hers, and she does so in a variety of mediums—photographs,

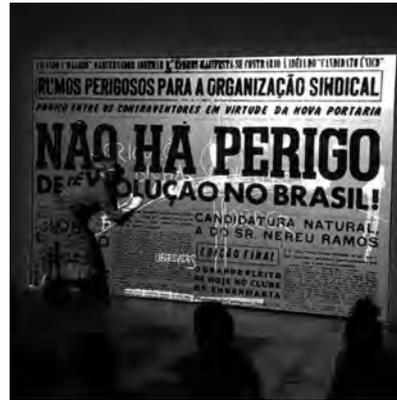
23. Rather than pretend that a clear medium of communicative reason exists today, Hirschhorn works with the clotted nature of mass-cultural languages. (For example, *Jumbo Spoons and Big Cake*, displayed in Chicago in 2000, pays equal homage to Rosa Luxemburg and the Chicago Bulls.) In effect Hirschhorn works to detourn the “celebrity-industrial complex” of advanced capitalism, which he replays in a preposterous key: e.g., Ingeborg Bachmann in lieu of Princess Di, Liubov Popova instead of American Idol. His is a contemporary version of the Dadaist strategy of mimetic exacerbation à la Marx: “petrified social conditions must be made to dance by singing them their own song” (*Early Writings*, ed. T. B. Bottomore [New York: McGraw-Hill, 1964], p. 47; trans. modified). On this strategy see my “Dada Mime,” *October* 105 (Summer 2003).

24. See Rem Koolhaas, “Junkspace,” *October* 100 (Spring 2002). *Der kapitalistische Abfallkübel* is the title of a 2000 work by Hirschhorn that consists of a huge wastebasket stuffed with glossy magazines. *Kübel* is also the word for the toilet in a prison cell (thanks to Michael Jennings for this apposite point). In a world of finance-flow and information-capital, reification is hardly opposed to liquefaction. “The sickness that the world manifests today differs from that manifested during the 1920s,” André Breton already remarked over fifty years ago. “The spirit was then threatened by coagulation [*figement*]; today it is threatened by dissolution” (*Entretiens* [Paris, 1952], p. 218). In his manic displays Hirschhorn evokes this paradoxical state of continual de- and re-territorialization.

25. Buchloh, “Cargo and Cult,” p. 109. On the dialectic of “reification and utopia in mass culture,” see the classic text of this title by Fredric Jameson in *Social Text* 1 (Winter 1979); for his recent reflections on the subject see “Politics of Utopia,” *New Left Review* (January/February 2004). In a well-known statement Theodor Adorno once remarked of modernism and mass culture: “Both bear the stigmata of capitalism, both contain elements of change. . . . Both are torn halves of an integral freedom, to which however they do not add up. It would be romantic to sacrifice one to the other . . .” (Letter of March 18, 1936, to Walter Benjamin, in *Aesthetics and Politics* [London: New Left Books, 1977], p. 123). Hirschhorn offers one version of what these maimed halves look like today.

26. See Ernst Bloch, *Heritage of Our Times*, trans. Neville Plaice and Stephen Plaice (Berkeley:

acompanhadas de “apartes” narrativos. Recorrentemente atraída por pessoas, fatos e casos que estão esquecidos, ocultos ou de algum modo abandonados, Turner rastreia esses eventos buscando iluminar sua história. Pense em *Rastreando* (2016), uma performance multimídia de 17 minutos na qual ela projeta imagens do passado do Brasil em uma lousa preta e risca com giz branco os rastros que muitas vezes são esquecidos, criando um aparte narrativo. Nesse caso, Turner se encontrou com manchetes de jornal do passado recente, que poderiam ter sido escritas no presente, como “Em agosto foi assim: crioulo, bicha, tem que morrer!”, “Guerra na rua para impeachment de JG” [João Goulart], “Esmagar o golpe revolucionário, defender as liberdades, derrubar os governadores golpistas”. Desse conjunto de documentos, associados a fotos históricas, recuperados em arquivos de jornais diversos, *Rastreando* forma-se como um delicado tecido de coincidências. Primeiramente, Turner busca em acervos on-line as notícias que ecoam as situações políticas vividas no cotidiano atual – golpes políticos, demonização das esquerdas, racismo, preconceito e assim por diante. Finalmente, edita essas imagens e destaca, com giz, trechos que vão se superpondo e revelando mórbidas semelhanças.



Bianca Turner, *Rastreando* (2016).

Num equivalente artístico do 18 de Brumário de Karl Marx, *Rastreando* é um ensaio visual que implica a artista-como-historiadora em seu âmagô. Turner diz:

A forma que essa AÇÃO se dá, com o rasurar e apagar na frente do observador, além de encenar apenas o conteúdo, torna-se uma metáfora da instabilidade da memória histórica, da evasão e do esquecimento. Por ser efêmera e por ser apagada depois, só resta a foto do desenho final. Por isso também o aspecto de projetar num quadro-negro, “destacar” e revelar algumas partes, pintando-as de branco.²⁷

Em certo sentido, seu trabalho historiográfico é uma alegoria do trabalho historiográfico, às vezes metódico, geralmente vertiginoso, sempre aberto. Desse modo, sugere também uma alegoria, no sentido estrito do gênero literário, que frequentemente apresenta uma pessoa extraviada em um “submundo” de signos enigmáticos que a colocam à prova. No entanto, aqui o indivíduo não tem nada mais que uma mera coincidência como seu guia: sem Deus nem Virgílio, sem história revelada nem cultura estável. Até mesmo as convenções de sua leitura precisam ser criadas enquanto ela avança.

27. Bianca Turner, *Rastreando* (2016). Disponível em: <<https://www.biancaturner.xyz/blank-24>>. Acesso em: 28 jun. 2019.

blackboard drawings, sound pieces, and short films and videos often accompanied by narrative “asides.” Often drawn to people, things, and places that are stranded, outmoded, or otherwise sidelined, Dean traces one such case as it rami-fies into an archive as if of its own aleatory accord. Consider *Girl Stowaway* (1994), an eight-minute 16mm film in both color and black and white with a narrative aside. In this



instance Dean happened on a photograph of an Australian girl named Jean Jeinnie who in 1928 stowed away on a ship named *Herzogin Cecilie* bound for England; the ship later wrecked at Starehole Bay on the Cornish coast. From this single document the archive of *Girl Stowaway* forms as a tenuous tissue of coincidences. First Dean loses the photograph when her bag is mishandled at Heathrow (it later turns up in Dublin). Then, as she researches Jean Jeinnie, she hears echoes of her name everywhere—in a conversation about Jean Genet, in the pop song “Jean Genie,” and so on. Finally, when she travels to Starehole Bay to investigate the shipwreck, a girl is murdered on the harbor cliffs on the very night that Dean also spends there.

In an artistic equivalent of the uncertainty principle in scientific experiment, *Girl Stowaway* is an archive that implicates the artist-as-archivist within it. “Her voyage was from Port Lincoln to Falmouth,” Dean writes:

It had a beginning and an end, and exists as a recorded passage of time. My own journey follows no such linear narrative. It started at the moment I found the photograph but has meandered ever since, through uncharted research and to no obvious destination. It has become a passage into history along the line that divides fact from fiction, and is more like a journey through an underworld of chance intervention and epic encounter than any place I recognize. My story is about coincidence, and about what is invited and what is not.²⁷

In a sense her archival work is an allegory of archival work—as sometimes melancholic, often vertiginous, always incomplete. So, too, it suggests an allegory in the strict sense of the literary genre that often features a subject astray in an “underworld” of enigmatic signs that test her. Yet here the subject has nothing but invited

University of California Press, 1991). Bloch might also be an instructive reference here for his concepts of the nonsynchronous and the utopian.

27. *Tacita Dean*, p. 12.

Em outra obra, que combina transcrição de áudios e *street art*, Turner conta outra história de rastros perdidos, que também envolve uma “investigação regrada” para fazer emergir protagonistas de momentos decisivos da ditadura militar e suas reverberações na atualidade. General Artur da Costa e Silva (presidente, 1967-1969), Magalhães Pinto (ministro das Relações Exteriores, 1969), Jarbas Passarinho (ministro do Trabalho, 1967-1969) e Delfim Netto (ministro da Fazenda, 1967-1974) são alguns deles. Em 1968, todos estiveram presentes na reunião do Conselho de Segurança Nacional realizada no Palácio Laranjeiras que instituiu, no dia 13 de dezembro, o AI-5 (Ato Institucional nº 5). O Ato, que marca o momento mais duro da ditadura militar brasileira, estabeleceu uma série de medidas autoritárias que incluíam o poder de fechar o Congresso, de punir arbitrariamente os que fossem considerados uma ameaça ao regime e de suspender os direitos políticos de qualquer cidadão. Os áudios da reunião que decidiu pela pro-



Bianca Turner,
Filosofias do
gabinete (2017).

coincidence as a guide: no God or Virgil, no revealed history or stable culture. Even the conventions of her reading have to be made up as she moves along.

In another film-and-text piece Dean tells another lost-and-found story, and it too involves “unchartered research” for protagonist and archivist alike. Donald Crowhurst was a failed businessman from Teignmouth, a coastal town hungry for tourist attention. In 1968 he entered the Golden Globe Race, driven by the desire to be the first sailor to complete a nonstop solo voyage around the world. Yet neither sailor nor boat, a trimaran christened *Teignmouth Electron*, was prepared, and Crowhurst quickly faltered: he faked his log entries (for a time race officials positioned him in the lead), and then broke off radio contact. Soon he “began to suffer from ‘time-madness’”: his incoherent log entries amounted to a “private discourse on God and the Universe.” Eventually, Dean speculates,



Tacita Dean. Facing page: Girl Stowaway.
1994. (Postcard showing the Herzogin
Cecilie wrecked in Starehole Bay, May
1936.) Left: Teignmouth Electron.
1999. Courtesy the artist, Frith Street
Gallery, London, and Marian Goodman
Gallery, New York/Paris.

mulgação do AI-5 estão disponíveis na internet. A artista Bianca Turner se interessou por esse material quando fazia uma residência artística na Alemanha, em 2016.²⁸

Turner dá um tratamento estético a esses documentos, processando o material em três etapas. Nas duas primeiras, lida com os arquivos de áudio e de imagens, disponibilizados pela *Folha de S. Paulo* em um hotsite, para compor a base dos cartazes da série *Filosofias do gabinete*. Na terceira, distribui esses cartazes, como lambe-lambes, em lugares de fluxo intenso, como o largo da Batata, em Pinheiros (São Paulo). Os cartazes são todos em preto e branco e trazem sempre um retrato de um dos membros do governo que decidiram pela instituição do AI-5, com uma frase extraída de sua fala na reunião. Em letras bem menores, aparecem as assinaturas. Todas as frases são bastante perturbadoras porque se confundem com afirmações que hoje estão circulando nos embates que se travam nas redes e nas ruas, a respeito da democracia, do respeito à Constituição, dos interesses do país e do temor da desordem. Neles estão estampados dizeres como “Acima da vontade de um homem está o interesse nacional, a harmonia, a tranquilidade, a paz para o povo brasileiro”. Ou ainda: “É difícil manter a ordem do país apenas com a Constituição”.²⁹ E para arrematar: “Às favas, senhor presidente, neste momento, todos os escrúpulos de consciência.” Como testemunhos de uma época de legitimação da tortura, essas frases assombram nosso presente, como fantasmas das ruínas da democracia.³⁰

Considere, como um exemplo final de “visão de futuro falido”, que Turner recupera, historiograficamente, a vasta quantidade de ruas nomeadas, desde 1969, em São Paulo, em homenagem a torturadores, como documentação de uma imensa “cidade-corpo”. Concebido como um sistema de ordenamento da cidade, que até 1930 tinha a nomeação das ruas feita de forma espontânea pela própria população, o processo de denominar logradouros revela nuances importantes das formas de ocupação do espaço público.³¹ (Em várias placas de rua de São Paulo, pode-se notar a recorrência de homenagens a protagonistas da ditadura, fato que mobilizou grupos ativistas a sobrepor nomes de vítimas da repressão aos inscritos, como na substituição do nome do jornalista Roberto Marinho, proprietário da Rede Globo,

28. O Ato Institucional nº 5, AI-5, promulgado em 13 de dezembro de 1968, vigorou até 17 de outubro de 1978. A íntegra está disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-05-68.htm>. Os áudios e sua transcrição encontram-se em: <<https://www1.folha.uol.com.br/folha/treinamento/hotsites/ai5/>>. Acesso em: 28 jun. 2019.

29. Frases extraídas do discurso do General Artur Costa e Silva, presidente de 1967 a 1969, durante a reunião que deliberou pela instituição do AI-5, seguidas por falas de José Magalhães Pinto, ministro das Relações Exteriores, do então ministro do Trabalho e da Previdência Social, Jarbas Passarinho.

30. Os arquivos que Turner investiga recuperam as memórias das vítimas, recordando, pela voz do poder, os condenados investigados por Foucault em “A vida dos homens infames” (1977), uma coleção de arquivos de confinamento, de polícia, de petições ao rei e de cartas régias com voz de prisão (*lettres de cache*), relacionados com pessoas comuns que se tornaram infames apenas por força de um “encontro com o poder” nos anos 1660-1760. Sua descrição é sugestiva aqui: [Esta] “É uma antologia de existências. Vidas de algumas linhas ou de algumas páginas, desventuras e aventuras sem nome, juntadas em um punhado de palavras. Vidas breves, encontradas por acaso em livros e documentos. Michel Foucault, “Vida dos homens infames”, in *Estratégia, poder-saber. Ditos e escritos IV*, org. Manoel Barros da Motta, trad. Vera Lúcia Avellar Ribeiro (Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003) p. 203.

31. Luis Soares de Camargo, “História das ruas,” *Dicionário de ruas*. Disponível em: <<https://dicionariode-ruas.prefeitura.sp.gov.br/#history>>. Acesso em: 28 jun. 2019.

Crowhurst “jumped overboard with his chronometer, just a few hundred miles from the coast of Britain.”²⁸

Dean treats the Crowhurst archive obliquely in three short films. The first two, *Disappearance at Sea I and II* (1996 and 1997), were shot at different lighthouses in Berwick and Northumberland. In the first film, blinding images of the lights alternate with blank views onto the horizon; in the second, the camera rotates with the apparatus and so provides a continuous panorama of the sea. In the first film, darkness slowly descends; in the second, there is only void to begin with. In the third film, *Teignmouth Electron* (2000), Dean travels to Cayman Brac in the Caribbean to document the remains of the trimaran. It has “the look of a tank or the carcass of an animal or an exoskeleton left by an arrant creature now extinct,” she writes. “Whichever way, it is at odds with its function, forgotten by its generation and abandoned by its time.”²⁹ In this extended meditation, then, “Crowhurst” is a term that draws others into an archive that points to an ambitious town, a misbegotten race, a metaphysical seasickness, and an enigmatic remnant. And Dean lets this text of traces ramify further. While on Cayman Brac she happens on another derelict structure dubbed the “Bubble House” by locals, and documents this “perfect companion” of the *Teignmouth Electron* in another short film with text (1999). Designed by a Frenchman jailed for embezzlement, the Bubble House is “a vision for perfect hurricane housing, egg-shaped and resistant to wind, extravagant and daring, with its Cinemascope-proportioned windows that look out onto the sea.” Never completed and long deserted, it now sits in ruin “like a statement from another age.”³⁰

Consider, as a final example of a “failed futuristic vision” that Dean recovers archivally, the immense “sound mirrors” built in concrete at Denge by Dungeness in Kent between 1928 and 1930. Conceived as a warning system of air attack from the Continent, these acoustic receivers were doomed from the start: they did not discriminate enough among sounds, and “soon they were abandoned in favour of the radar.” Stranded between World Wars and technological modes, “the mirrors have begun to erode and subside into the mud: their demise now inevitable.”³¹ (In some

28. *Ibid.*, p. 39.

29. *Ibid.*, p. 50.

30. *Ibid.*, p. 52. Her archives recall those probed by Foucault under the rubric “The Life of Infamous Men” (1977), a collection of “archives of confinement, police, petitions to the king and *lettres de cachet*” concerning unfamous subjects who became infamous only due to “an encounter with power” during the years 1660–1760. His description is suggestive here: “This is an anthology of existences. Lives of a few lines or of a few pages, countless misfortunes and adventures, gathered together in a handful of words. Brief lives, chanced upon in books and documents. *Exempla*, but—contrary to these that the sages gleaned in the course of their readings—these are examples which furnish not so much lessons to contemplate as brief effects whose force fades almost all at once. The term *nouvelle* would suit me enough to designate them, through the double reference that it indicates: to the rapidity of the narrative and to the reality of the events related; for such is the contraction of things said in these texts that one does not know whether the intensity which traverses them is due more to the vividness of the words or to the violence of the facts which jostle about in them. Singular lives, those which have become, through I know not what accidents, strange poems: that is what I wanted to gather together in a sort of herbarium” (in Meaghan Morris and Paul Patton, eds., *Michel Foucault: Power, Truth, Strategy* [Sydney: Feral Publications, 1979], pp. 76–91).

31. *Ibid.*, p. 54.



Bianca Turner, *cidade-corpo* (2017).

tos de cunho historiográfico – *Rastreando, Filosofias do gabinete, cidade-corpo* (e há mais) – servem como procedimentos de reabertura de arquivos de momentos do passado, nos quais o aqui e agora das obras funciona como um portal entre um passado-presente e um futuro reaberto.³⁴ A possibilidade de intervenções precisas em períodos passados também

pelo de Vladimir Herzog. Turner dedicou-se em seu projeto *cidade-corpo* a essa investigação.³² “Andei de uma rua a outra, documentando em áudio essa caminhada. Durante o percurso, eu relembrei a história de cada um desses homens”, diz a artista sobre o processo de investigação, ciente de que cada um desses “sítios-específicos” é o sentido literal de “distopia”. Eles também existem em um “tempo específico” para ela, ainda que aqui sítio específico e tempo específico signifiquem, também, sua reverberação múltipla no presente: “Assim que cheguei a cada uma destas ruas, fiz uma intervenção na placa, adicionando a palavra ‘torturador’, para que os moradores ou os transeuntes possam se informar a respeito de quem foi esta pessoa a ser lembrada. [...] São estudos sobre uma cidade-corpo que contém nossa história”.³³

Em certo sentido, todos esses proje-

32. Durante a gestão do prefeito Fernando Haddad (2013-2016), foi elaborado o projeto Ruas de Memória, lançado em 2015, cujo objetivo era renomear as ruas que homenageiam torturadores e colaboradores da ditadura militar, atendendo a uma reivindicação da Comissão Municipal da Verdade. Apesar da renomeação do Minhocão de viaduto Costa e Silva (que homenageava o primeiro presidente da ditadura militar) para presidente João Goulart (presidente deposto pelo Golpe de 1964), Ruas de Memória não teve sequência no governo municipal subsequente.

33. Bianca Turner, *cidade-corpo*, 2017. Disponível em: <<https://www.biancaturner.xyz/copy-of-cidade-corpo-2017-eng>>. Acesso em: 28 jun. 2019.

34. Talvez seja possível traçar uma analogia com *Trago comigo* (2016), dirigido por Tata Amaral, apesar de Turner não lidar com memórias traumáticas pessoais, como ocorre com o protagonista desse filme, Telmo (Carlos Alberto Riccelli), em busca de suas recordações na luta armada e na prisão durante a ditadura militar. Com base nos sugestivos títulos de suas obras, como *Rastreando, Revisitando* e a hashtag de *Filosofias do gabinete* (#recorda-reentender), pode-se dizer que para Turner a memória é um campo de trabalho aberto à incursão historiográfica via múltiplos meios e formatos estéticos. Suas “visões de futuro falido” remetem ao presente político do Brasil e à forma peculiar como neutralizamos a história da ditadura, criando uma espécie de aura de “ditabranda”, que



Dean. Top: Bubble House. 1999. Bottom: Rozel Point, Great Salt Lake, Utah. 1997. (Slide projection.)

photographs the concrete hulks resemble old earthworks, the now-stranded status of which also intrigues Dean: she has made two pieces based on works by Robert Smithson, *Partially Buried Woodshed* (1970) and *Spiral Jetty* (1970)—a fascination shared by Durant and others.³² “I like these strange monoliths that sit in this no place,” Dean writes of the sound mirrors, aware that “no place” is the literal meaning of “utopia.” They exist in a “no time” for her too—though here “no place” and “no time” also mean a multiplicity of both: “The land around Dungeness always feels old to me: a feeling impossible to explain, other than it is just ‘unmodern’ . . . To me it feels 1970s and Dickensian, prehistoric and Elizabethan, Second World War and futuristic. It just doesn’t function in the now.”³³

In a sense all these archival objects—the *Teignmouth Electron*, the Bubble House, the sound mirrors (and there are more)—serve as found arks of lost moments in which the here-and-now of the work functions as a possible portal between an unfinished past and a reopened future.³⁴ The possibility of precise interventions in surpassed times

32. Renée Green has also produced a video on *Partially Buried Woodshed*; see “Partially Buried,” *October* 80 (Spring 1997). Like some of the figures commemorated by Hirschhorn, Smithson represents another unfulfilled beginning for these artists. “His work allows me a conceptual space where I can often reside,” Dean comments. “It’s like an incredible excitement and attraction across time; a personal repartee with another’s thinking and energy communicated through their work” (*ibid.*, p. 61). She has also cited other artists from this same general archive: Marcel Broodthaers, Bas Jan Ader, Mario Merz.

33. *Ibid.*, p. 54.

34. Perhaps they are arks in analogy with *The Russian Ark* (2002) of filmmaker Andrei Sokurov; yet Dean does not totalize her histories as Sokurov does Russian history with his Hermitage ark—quite the contrary. In a suggestive text Michael Newman discusses her work as an archive of various mediums and concomitant senses; see his “Medium and Event in the Work of Tacita Dean,” in *Tacita Dean* (London: Tate Britain, 2001). Also helpful are the texts included in *Tacita Dean: Seven Books* (Paris: Musée d’art moderne de la ville de Paris, 2003). “Failed futuristic visions” provide a principle of dis/connection in Hirschhorn too: “I opened possible doorways between them,” he remarks of the disparate subjects honored in *Jumbo Spoons and Big Cake*. “The links are the failures, the failures of

fascinou Walter Benjamin. Muito embora Turner careça de sua insinuação de redenção messiânica, o trabalho historiográfico sobre a memória oferece certa “iluminação profana” com potência para a mudança, encontrando-se com “as energias revolucionárias” que Benjamin esperava encontrar ali.³⁵ Nessa perspectiva, seu trabalho é muito mais afinado com o de Walter Benjamin do que, por exemplo, com W. G. Sebald, escritor alemão, cujo traço marcante é a presença, em suas obras, do passado da Alemanha nazista no presente.³⁶ Sebald investiga um mundo moderno tão devastado pela história que parece situar-se “depois da natureza”: muitos de seus habitantes são “fantasmas da repetição” (inclusive o autor) que figuram estar ao mesmo tempo “completamente liberados e profundamente desanimados”.³⁷ Esses restos são enigmáticos, mas são enigmas sem solução e sem redenção. Sebald inclusive questiona o lugar-comum humanista sobre o poder restaurador da memória; a epígrafe ambígua da primeira parte de *Os emigrantes* diz: “A memória/ não destrua o restante”.³⁸ Turner também observa um mundo assobrado por “fantasmas da repetição” (por vezes de uma forma muito literal em suas performances, vídeos e intervenções), contudo, na sua quase totalidade, passa longe da fixação melancólica, que é o preço que Sebald paga por seu corajoso rechaço à ilusão redentora. O risco no trabalho de Turner é outro: uma fascinação cética pelo fracasso histórico.³⁹ Mas, em suas “visões de futuro fracassado”, que ela recupera esteticamente de forma historiográfica, há também um indício do utópico, não como crença no sucesso de sua estratégia (algo presente em Moreschi), mas como possibilidade de mudança mobilizada pelos devires da memória.⁴⁰

diferenciaria o regime militar nacional do contexto das outras ditaduras sul-americanas entre os anos 1960 e 1980.

35. Walter Benjamin, “Teses sobre o conceito de história” (1940) e “O surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia” (1929), in *Obras escolhidas – vol. 1: Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*, trad. Sergio Paulo Rouanet, prefácio Jeanne Marie Gagnebin (São Paulo: Brasiliense, 1987), pp. 222-232 e 21-36; e “Paris, capital do século XIX,” in *Passagens*, trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora da UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009. “Balzac foi o primeiro a falar das ruínas da burguesia. Mas só o surrealismo liberou-as à contemplação. O desenvolvimento das forças produtivas deixou em pedaços os símbolos dos desejos do século anterior, antes mesmo que desmoronassem os monumentos que os representavam.” Os “símbolos do desejo” em questão aqui eram as maravilhas capitalistas da burguesia do século XIX, em pleno apogeu de sua confiança, como “as arcadas e seus interiores, as exposições e os panoramas”. Essas estruturas fascinaram os surrealistas quase um século depois, quando o desenvolvimento capitalista avançado os converteu em “resíduos de um mundo de sonho” ou uma vez mais “antes mesmo que desmoronassem os monumentos que os representavam”. Para os surrealistas, intervir nesses espaços antiquados, segundo Benjamin, era aproveitar “as energias revolucionárias” retidas ali. Como se assinalou anteriormente, o antigo para os artistas da história de hoje tem a mesma força; de fato, alguns (como Sant’ana) estão preocupados com os passados que desenterram. O desdobramento do que ficou para trás pode implicar uma crítica aprofundada, questionando os pressupostos autoritários da cultura colonialista, que ressurgem na atualidade; mas também pode fazer essa cultura recordar de seus próprios símbolos dos desejos, seus próprios sonhos abandonados.

36. Sebald é um escritor cuja literatura se organiza no campo das estéticas da memória, trabalhando sobre temas que reverberam um passado não vivido (o Holocausto) no contexto do presente. Essas características poderiam aproximá-lo do trabalho realizado por Bianca Turner. Contudo, a profunda melancolia e desesperança de seus escritos apartam-no dos pontos de vista que os trabalhos de Turner sobre a ditadura trazem à tona.

37. W. G. Sebald, *Os anéis de Saturno*. Trad. de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

38. W. G. Sebald, *Os emigrantes*, trad. José Marcos Mariani de Macedo (São Paulo: Companhia das Letras, 2009).

39. Todos os trabalhos de Turner comentados aqui tendem a identificar, de maneira quase direta, o passado e o presente da história do Brasil em um quadro de repetições que, por vezes, suprime os contextos específicos de cada um desses momentos.

40. Pelo menos, suas interpretações de documentos de arquivo indicam que há possibilidade de outros futuros em um mundo de cartas marcadas. Turner sugere essa abertura na hashtag #recordaréentender, em seu

also captivated Walter Benjamin, yet Dean lacks his intimation of messianic redemption; although her outmoded objects can offer some “profane illumination” into historical change, they do not possess “the revolutionary energies” that he hoped to find there.³⁵ In this regard her work is affined less with Benjamin than with W. G. Sebald, about whom Dean has written incisively.³⁶ Sebald surveys a modern world so devastated by history as to appear “after nature”: many of its inhabitants are “ghosts of repetition” (including the author) who seem at once “utterly liberated and deeply despondent.”³⁷ These remnants are enigmatic, but they are enigmas without resolution, let alone redemption. Sebald even questions the humanist commonplace about the restorative power of memory; the ambiguous epigraph of the first section of *The Emigrants* reads: “and the last remnants memory destroys.”³⁸ Dean also looks out on a forlorn world (often literally so in her films, videos, and photographs), yet for the most part she avoids the melancholic fixation that is the price that Sebald pays for his courageous refusal of redemptive illusion. The risk in her work is different: a romantic fascination with “human failing.”³⁹ But, within the “failed futuristic visions” that she recovers archivally, there is also an intimation of the utopian—not as the other of reification (as in Hirschhorn) but as a concomitant of her archival presentation of the past as fundamentally heterogeneous and always incomplete.⁴⁰

utopias. . . . [A] utopia never works. It is not supposed to. When it works, it is a utopia no longer” (*Jumbo Spoons and Big Cake*, p. 35).

35. See Walter Benjamin, “Theses on the Philosophy of History” (1940) and “Surrealism: The Last Snapshot of the European Intelligentsia” (1928), in Hannah Arendt, ed., *Illuminations* (New York: Schocken Books, 1969) and Peter Demetz, ed., *Reflections* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1978). “Balzac was the first to speak of the ruins of the bourgeoisie,” Benjamin wrote in “Paris, Capital of the Nineteenth Century” (exposé of 1935). “But only Surrealism exposed them to view. The development of the forces of production reduced the wish symbols of the previous century to rubble even before the monuments representing them had crumbled” (*Reflections*, p. 161). The “wish symbols” in question here were the capitalist wonders of the nineteenth-century bourgeoisie at the height of its confidence, such as “the arcades and interiors, the exhibitions and panoramas.” These structures fascinated the Surrealists nearly a century later—when further capitalist development had turned them into “residues of a dream world” or, again, “rubble even before the monuments which represented them had crumbled.” For the Surrealists to intervene in these outmoded spaces, according to Benjamin, was to tap “the revolutionary energies” trapped there. As noted above, the outmoded for archival artists today does not possess this same force: in fact some (like Durant) are conflicted about the pasts they unearth. The deployment of the outmoded might be a weak critique, but at least it can still query the totalistic assumptions of capitalist culture, never more grandiose than today; it can also remind this culture of its own wish symbols, its own forfeited dreams.

36. See Tacita Dean, “W. G. Sebald,” *October* 106 (Fall 2003).

37. W. G. Sebald, *The Rings of Saturn*, trans. Michael Hulse (New York: New Directions, 1998), pp. 237, 187, 234. Dean seems closest to the Sebald of this book.

38. W. G. Sebald, *The Emigrants*, trans. Michael Hulse (New York: New Directions, 1996), p. 1. On this point see Mark M. Anderson, “The Edge of Darkness: On W. G. Sebald,” *October* 106 (Fall 2003).

39. *Tacita Dean: Location* (Basel: Museum für Gegenwartskunst, 2000), p. 25. Also romantic is the implication of a partial doubling of her failed figures with the figure of the artist.

40. At the very least her archival tales hold out the possibility of errance in an otherwise plotted world. Dean suggests one aspect of the temporality of her work in the subtitle of a 2001 “aside” concerning the old East Berlin Fernsehturm: “Backwards into the Future.” This movement suggests “the crabwalk” performed by Günter Grass in his 2002 novel of that title regarding the symptomatic persistence

A história como senzala parcialmente enterrada

Como Turner, Tiago Sant'ana emprega uma grande variedade de meios: gravuras, fotografias, objetos, esculturas, instalações, performances, vídeo, mas onde Turner é precisa em seus meios, Sant'ana explora o espaço “teatral” entre suas formas. Além do mais, onde Turner é meticulosa em sua coleção de fontes, Sant'ana “borra propositadamente temporalidades, transformando o simbolismo em metáfora; o sofrimento em potência que por sua vez vira poesia e arte”.⁴¹

Sant'ana monta sua historiografia como um espaço-temporal inconsciente no qual os conteúdos reprimidos retornam de maneira disruptiva e as diferentes práticas se mesclam em constante atrito. Certamente, o regresso das narrativas reprimidas não se reconcilia facilmente com o presente, mas Sant'ana sugere um terceiro modelo que compreende esses outros dois: a demarcação de um período histórico como uma “episteme” discursiva, no sentido dado por Michel Foucault, para criar suas próprias narrativas, fugindo do ponto de vista canônico.⁴² Sant'ana é atraído por dois momentos da história do Brasil vinculados à colonização: a escravidão africana e os impasses do processo da abolição. Esse primeiro momento, que parece distante no tempo, converte-se em objeto presente, reciclado na violência a que a juventude negra é submetida, pelo racismo estrutural da sociedade brasileira, e Sant'ana oferece uma perspectiva crítica tanto sobre suas matrizes originais como sobre suas repetições.⁴³ O segundo momento está longe de ter se encerrado: inclui “a orla do tempo que cerca nosso presente [...], aquilo que, fora de nós, nos delimita”, e indica também as “lacunas” da historiografia brasileira que devem ser convertidas em pontos de partida para uma nova prática artística (novamente, é essa atração por um reprocessamento das fontes que tanto têm atraído jovens artistas em direção à história).⁴⁴ Como Moreschi e Turner, desse modo, Sant'ana apresenta material de pesquisa histórica como algo socialmente ativo, problemático em sua estabilidade e aberto a regressos eruptivos e colapsos entrópicos, a reproposições estilísticas e revisões cruciais.

Sant'ana evoca o primeiro momento por meio de performances em engenhos de açúcar tombados pelo patrimônio histórico, localizados no Recôncavo Baiano, e articula uma resposta contundente à visão formalista do patrimônio histórico que se

projeto *Filosofias do gabinete* (2017), que funciona como aparte narrativo relacionado à história da ditadura e à promulgação do AI-5. Esse movimento, impulsionado pelo trabalho da memória, sugere a temporalidade dialética da história descrita por Benjamin nas “Teses sobre o conceito de história”: “A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras.’” *Obras escolhidas – vol. 1: Magia e técnica, arte e política*, pp. 229-230.

41. Lilia Moritz Schwarcz, “Com açúcar e sem afeto”, 2018. Disponível em: <<https://www.simonecadinelli.com/critica-lilia-schwarcz>>. Acesso em: 28 jun. 2019.

42. O conceito de episteme aparece em duas obras de Michel Foucault: *As palavras e as coisas* (1966) e *A arqueologia do saber* (1969). Neste último livro, ele afirma: a episteme é “algo como uma visão do mundo, uma fatia de história comum a todos os conhecimentos e que imporia a cada um as mesmas normas e os mesmos postulados, um estágio geral da razão, uma certa estrutura de pensamento a que não saberiam escapar os homens de uma época”, trad. Luiz Felipe Baeta Neves, 7. ed. (Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2017), esp. pp. 214-218.

43. Por exemplo, em vez de fazer uma fusão suave da estética africana em instalações de arte contemporânea, Sant'ana sugere em suas performances um confronto de classes.

44. Michel Foucault, *A arqueologia do saber*, p. 148.

Archive as Partially Buried Woodshed

Like Dean, Durant employs a great variety of means—drawings, photographs, Xerox collages, sculptures, installations, sound, video—but where Dean is precise about her mediums, Durant exploits the “theatrical” space between his forms. Moreover, where Dean is meticulous in her collection of sources, Durant is eclectic in his sampling of “rock-and-roll history, minimalist/postminimalist art, 1960s social activism, modern dance, Japanese garden design, mid-century modern design, self-help literature, and do-it-yourself home improvements.”⁴¹

Durant stages his archive as a spatial unconscious where repressed contents return disruptively and different practices mix entropically. Of course the return of the repressed is not easily reconciled with the slide into the entropic, but Durant intimates a third model that comprehends these other two: the framing of a historical period as a discursive episteme almost in the sense of Michel Foucault, with “interrelated elements [placed] together in a field.”⁴² Durant is drawn to two moments within the archive of postwar American culture in particular: late modernist design of the 1940s and '50s (e.g., Charles and Ray Eames) and early postmodernist art of the 1960s and '70s (e.g., Robert Rauschenberg). Today the first moment appears distant, but as such it has become subject to various recyclings, and Durant offers a critical perspective on both the original and its repetitions.⁴³ The second moment is far from closed: it includes “discourses that have just ceased to be ours,” and so might indicate “gaps” in contemporary practice—gaps that might be converted to beginnings (again, this is the attraction of this threshold for some young artists).⁴⁴ Like Hirschhorn and Dean, then, Durant presents his archival materials as active, even unstable—open to eruptive returns and entropic collapses, stylistic repackagings and critical revisions.

Durant evokes his first moment through signature specimens of midcentury design associated with southern California (he lives in Los Angeles), and acts out an aggressive response to the repressive formalism and functionalism that he sees there.⁴⁵ A onetime carpenter, Durant stages a class struggle between the refinements

of the Nazi past: “Do I have to sneak up on time in a crabwalk, seeming to go backward but actually scuttling sideways, and thereby working my way forward fairly rapidly?”

41. Michael Darling, “Sam Durant’s Riddling Zones,” in Darling, ed., *Sam Durant* (Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 2002), p. 11. Darling notes the adjacency of this universe to the subcultural worlds explored by Mike Kelley and John Miller.

42. Durant in Rita Gersting, “Interview with Sam Durant,” in *ibid.*, p. 62. See Michel Foucault, *The Archaeology of Knowledge*, trans. A. M. Sheridan Smith (New York: Pantheon Books, 1976), esp. pp. 126–31. As with the models of repression and entropy, Durant borders on parody here; in any case his archives are hardly as systematic (or high-cultural) as the ones discussed by Foucault.

43. For example, rather than a suave melding of retro design and contemporary installation à la Jorge Pardo, Durant suggests a classed confrontation.

44. Foucault, *The Archaeology of Knowledge*, pp. 130–31. “So often I am attracted to things conceived in the decade of my own birth,” Dean (born in 1965) has commented; the same often holds for Durant and others of this generation.

45. This accusation has precedents (e.g., Tristan Tzara and Salvador Dalí), and its political valence is often problematic; here again Durant borders on parody.

limita a descrever o fausto do legado arquitetônico do Brasil Colonial, sem atentar ao funcionalismo repressivo que vigorava nesses espaços. Nascido no Recôncavo, Sant'ana encena a luta de classes entre o refinamento dos espaços de moradia dos latifundiários da economia canavieira e a brutalidade do trabalho escravo da mão de obra de origem africana (cuja presença e condições de vida são ocultadas nesse tipo de edificação).⁴⁵ Para tanto, ocupou o Engenho de Oiteiro, construção do século XIX localizada na cidade de Terra Nova. Nas ruínas da casa-grande, realizou uma performance na qual uma cascata de açúcar jorra ininterruptamente sob o corpo de um homem negro. Ativa, assim, o espaço idealizado na serenidade das pinturas de paisagem de Frans Post, trazendo à tona seus elementos mais inóspitos e cruéis, confrontando a colonialidade e as formas pelas quais age nos corpos racializados.⁴⁶ Ele também apresentou gravuras oitocentistas dos viajantes europeus, como Debret e Rugendas, das quais se apropria. As gravuras, que originalmente retratam pessoas negras escravizadas de forma dócil, bucólica e organizada, são cobertas de açúcar, deixando à mostra apenas os pés descalços dos escravos.⁴⁷ Todo um contorno de enfrentamento de classes vem à tona aí, pois os sapatos, ao diferenciar escravos de pessoas livres, marcavam “as pessoas cuja cidadania e liberdade são negadas”.⁴⁸ Em outras obras, como na ação *Pão de açúcar*, Sant'ana monta

45. Essa visão crítica tem antecedentes no pensamento e na prática dos arquitetos modernistas brasileiros, como por exemplo Lucio Costa, que em texto seminal de 1951 afirmava que a “máquina brasileira de morar, ao tempo da Colônia e do Império” dependia essencialmente do escravo para funcionar. Bruno César Euphrasio de Mello, “E o negro na arquitetura brasileira?,” *Arquitextos*, 13, n. 145.01 (jun. 2012).

46. Tiago Sant'ana, *Refino #2*, 2017. Disponível em: <<https://tiagosantanaarte.com/2017/06/30/refino-2-da-serie-manufatura-e-colonialidade>>. Acesso em: 28 jun. 2019.

47. Tiago Sant'ana, *Refino #5*, 2019. Disponível em: <<https://tiagosantanaarte.com/2019/03/19/refino-5-pes>>. Acesso em: 28 jun. 2019.

48. Ibid.



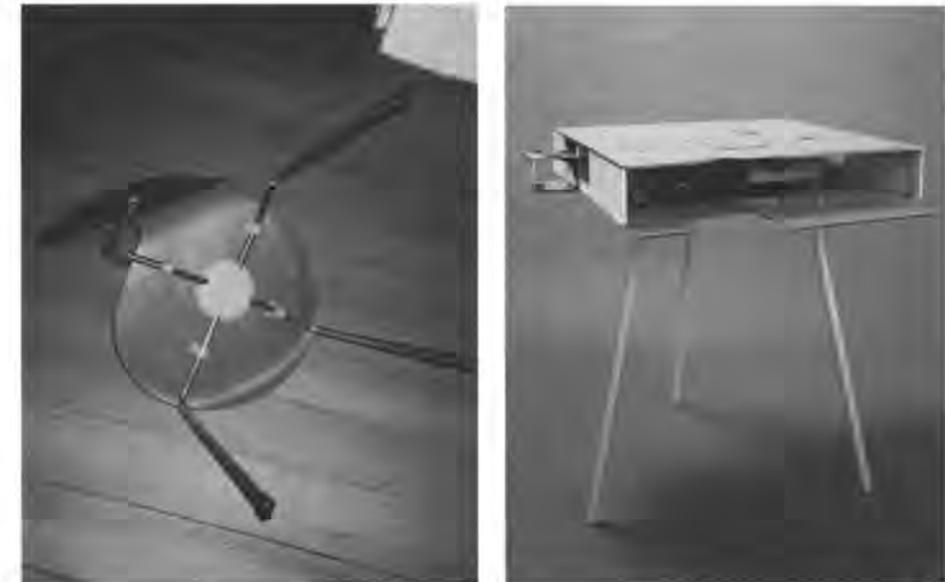
Tiago Sant'ana. À esquerda: Refino #2 (2017). À direita: Refino #5 (Pés) (2018).

of late modernist design (at the moment when it became corporate and suburban) and the resentments of the lumpen working class (whose exclusion from this period style was one of its preconditions). Thus he has produced color photographs that show such prized pieces as the Eames shell chair upset on the floor, “primed for humiliation,” in a literal turning of the tables.⁴⁶ He has also shown sculptures and collages that abuse effigies of the Case Study Houses designed by Richard Neutra, Pierre Koenig, Craig Ellwood, and others from 1945 to 1966. Rough models of the houses made of foam core, cardboard, plywood, and Plexiglas, the sculptures are burned, gouged, and graffitied (in a further outrage some are wired with miniature televisions tuned to trashy soap operas and talk shows).⁴⁷ The collages also picture nasty eruptions of class spite: in one image, two beer-guzzlers appear in a classic Julius Shulman photograph of the Koenig House in a way that ruins its transcendental effect of good taste; in another image, a party girl is exposed in a way that undoes any pretense of a world sublimated beyond sex as well as class.⁴⁸ In further pieces Durant has juxtaposed miniature toilets and plumbing diagrams with Eames chairs, IKEA shelves, and Minimalist boxes: again in near literal fashion, he plumbs “good design,” reconnects its clean

46. Darling in *Sam Durant*, p. 14.

47. Durant: “My models are poorly built, vandalized, and fucked up. This is meant as an allegory for the damage done to architecture simply by occupying it” (ibid., p. 57).

48. These collages recall the early photomontages by Martha Rosler titled *Bringing the War Home* (1967–72).



Sam Durant. Left: Chair #4. 1995. Right: Abandoned House #3. 1995. Courtesy the artist, Blum and Poe, and Galleria Emi Fontana.

uma estrutura para o refino de açúcar, feita de latão, e o apoia em dispositivos de ferro usados para castigar escravas e escravos negros. Novamente, ele confronta o universo do “cotidiano natural”, criando um campo de tensão entre a harmonia visual do objeto com a prática da tortura, relacionada à violência física e mental imposta aos corpos negros escravizados.⁴⁹

O segundo momento historiográfico de Sant’ana combina performances com vídeos para discutir o racismo estrutural brasileiro. Em sua sondagem histórica, Ayrson Heráclito aparece como uma referência cifrada fundamental: como Heráclito, Santa’ana historiciza o açúcar, conferindo-lhe o gosto amargo da colonização. É recorrente na obra de Sant’ana uma genealogia da dor, que constrói um “corpo cultural”, como define Heráclito, por onde a história das desigualdades se revela. Alusões a fatos “utópicos” e “distópicos”, como as esperanças não contempladas pela abolição da escravatura (1889), e um massacre de jovens negros no bairro de Cabula, em 2015, na cidade de Salvador, se superpõem em uma videoperformance.⁵⁰ Esses signos impõem-se no espaço historiográfico, revelando a continuidade da exclusão social: diferentes termos convergem e posições análogas se desenham em uma contraposição da arte contemporânea ao status quo. Desse modo, Sant’ana não apenas escreve esteticamente uma história político-cultural da escravidão, mas também assinala a introjeção do poder disciplinar que perdura em todas as instâncias do social.

Sant’ana chega ao poder disciplinar em sintonia com o pensamento de Michel Foucault, que investiga a anatomia política do controle em *Vigiar e punir*:

Digamos que a disciplina é o processo técnico unitário pelo qual a força do corpo é com o mínimo ônus reduzida como força “política”, e maximalizada como força útil. O crescimento de uma economia capitalista fez apelo à modalidade específica do poder disciplinar cujas fórmulas gerais, cujos processos de submissão das forças e dos corpos, cuja “anatomia política”, em uma palavra, podem ser postos em funcionamento através de regimes políticos, de aparelhos ou de instituições muito diversas.⁵¹

Entre outros papéis, o poder disciplinar desempenha no pensamento de Foucault o de uma refutação definitiva das distinções formalistas entre a política como prática e a filosofia como abstração. No caso de Sant’ana, essa contestação estende sua ação artística ao campo histórico. Em certo sentido, o que a prisão significa para Foucault é o que *Vigiar e punir* é na obra de Sant’ana: não só tematiza o poder disciplinar, mas também o formula como estética, e o faz tanto no sentido micrológico como macrológico, transformando a senzala na alegoria histórica da vida política e social dos negros no Brasil contemporâneo, como um fenômeno “parcialmente enterrado.” Seu trabalho

49. A naturalização da violência pelo cotidiano é maximizada na obra pela referência indireta a um dos ícones da paisagem brasileira, o Pão de Açúcar do Rio de Janeiro, que traz no nome a memória do instrumento de trabalho escravo, aqui ressignificado pelo universo do castigo físico e da exploração.

50. Ayrson Heráclito, “The Anatomy of Exploitation” [entrevista a Ulisses Carrilho], *Marina Abramovic Institute*, 22 abr. 2015. Disponível em: <<https://mai.art/terra-comunal-content/2015/4/19/ayrson-herclito>>. Tiago Sant’ana, *Apagamento #1 (Cabula)*, 2017. Disponível em: <<https://tiagosantanaarte.com/2017/03/21/apagamento-1-cabula>>. Acessos em: 28 jun. 2019.

51. Michel Foucault, *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*, trad. Raquel Ramallete (Petrópolis: Vozes, 1987), p. 182.

avatars with the unruly body as if to unplug its cultural blockages. The very aggression of his revisions also returns unconscious drives to our machines-for-living, both old and new.⁴⁹

His second archival moment, more expansive than his first, encompasses advanced art, rock culture, and civil-rights struggles of the late 1960s and early ’70s, signs of which Durant combines in other works. In this archival probe Smithson becomes a privileged cipher: like Dean, Durant regards him as both an early exemplar of the artist-as-archivist and a key term in this particular archive. In several pieces Durant cites *Partially Buried Woodshed*, installed by Smithson at Kent State in January 1970: here a model of a radical art work mixes with a memory of an oppressive police force—the killing of four students by National Guardsmen on the same campus just a few months later. Allusions to “utopian” and “dystopian” events in rock culture also collide as recordings from Woodstock and Altamont play through speakers buried in dirt mounds.⁵⁰ These conflicting signs erupt together in this archival space, yet they also appear entropic there: different terms converge and opposite positions blur in a devolution of vanguard art, counter-cultural music, and state power. In this way Durant not only sketches a cultural-political archive of the Vietnam era, but also points to its entropic slide into semiotic mélange, into media myth.

Durant comes to entropy via Smithson, who offered this famous exposé of its basic principles in “A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey” (1967):

Picture in your mind’s eye [a] sand box [divided] in half with black sand on one side and white sand on the other. We take a child and have him run hundreds of times clockwise in the box until the sand gets mixed and begins to turn gray; after that we have him run anti-clockwise, but the result will not be a restoration of the original division but a greater degree of grayness and an increase of entropy.⁵¹

Among other roles, entropy served Smithson as a final rebuttal to formalist distinctions in art and metaphysical oppositions in philosophy. For his part Durant extends its erosive action to the historical field of cultural practices that includes Smithson. In a sense, what the sandbox was for Smithson, *Partially Buried Woodshed* becomes for Durant: it not only thematizes entropy but also instantiates it, and does so both in a microllogical sense—partially buried in 1970, the woodshed was partially burned in 1975 and removed in 1984—and in a macrollogical sense—the woodshed becomes an allegorical archive of recent art and politics as precisely

49. This is a troubling of both modernist design and Minimalist logic on the model of Smithson and Matta-Clark as well as feminist artists from Eva Hesse to Cornelia Parker. Such a move of counter-repression, which is programmatic in such titles as *What’s Underneath Must Be Released and Examined to Be Understood* (1998), is also indebted to Kelley.

50. See James Meyer, “Impure Thoughts: The Art of Sam Durant,” *Artforum* (April 2000). In related pieces Durant features the Rolling Stones, Neil Young, and Nirvana.

51. Robert Smithson, *The Writings of Robert Smithson*, ed. Nancy Holt (New York: New York University Press, 1979), pp. 56–57.



Tiago Sant'ana,
Apagamento #1
(Cabula) (2017) (frame
da videoperformance).

é “uma estratégia de citar um processo cruel de extermínio e silenciamento sistêmico de jovens negros e de suas presenças nos contextos da metrópole,” diz Sant'ana comentado as motivações da videoperformance *Apagamento #1 (Cabula)*.⁵²

Frequentemente, Sant'ana estabelece em seu trabalho um jogo dialético entre o período colonial e o contemporâneo, que se explicita no gosto agridoce que confere ao açúcar⁵³ e entre as técnicas e os estilos da história da arte. Na obra *As ferramentas do senhor nunca destruirão a casa-grande*, por exemplo, revisita o neoconceitualismo, repondo a noção de truismo, tão cara a Jenny Holzer, no campo expandido do que poderíamos chamar de “verdadeirismos”.⁵⁴ A paródia aqui vem com um ponto de dissonância na história da arte, masculinizada e embranquecida, que domina a bibliografia nacional. (Seu mapa mental poderia chamar-se “performance no campo explosivo” ou “máquinas de guerra na era do politicamente correto”). Talvez Sant'ana sugira que a dialética em geral, não somente no campo da arte, mas também no da história cultural, tem vacilado desde o pós-modernismo, e que hoje estamos naufragando em um relativismo estancado. Contudo, essa não é a única

52. *Cabula* é uma videoperformance sobre o assassinato de 12 jovens negros pela polícia no bairro homônimo de Salvador. Nessas periferias, os jovens estilizam seus cabelos, escrevendo palavras com as quais se identificam. Sant'ana reproduziu em seu cabelo a palavra “Cabula” e fotografou-se até o nome desaparecer, relevando os mecanismos de apagamento de suas histórias.

53. Lília Moritz Schwarcz, 2018.

54. Forma abreviada dos *truisms* (derivados de *true*, “verdade” em inglês), que me parecem mais pertinentes ao trabalho e à abordagem de Tiago Sant'ana.



Durant. Like, Man, I'm Tired of
Waiting. 2002. Courtesy the artist, Blum
and Poe, and Galleria Emi Fontana.

“partially buried.” “I read it as a grave site,” Durant says of *Partially Buried Woodshed*, but it is a fertile one for him.⁵²

Often in his work Durant “sets up a false dialectic [that] doesn't work or [that] negates itself.”⁵³ In one piece, for example, he revises the structuralist map of “sculpture in the expanded field” proposed by Rosalind Krauss over twenty-five years ago, in which he substitutes, for her disciplinary categories like “landscape” and “architecture,” pop-cultural markers like “song lyric” and “pop star.”⁵⁴ The parody comes with a point: the gradual devolution of a structured space of post-modernist art. (His diagram might be called “installation in the imploded field” or “practice in the age of cultural studies.”) Perhaps Durant implies that the dialectic at large—not only in advanced art but in cultural history—has faltered since this moment of high postmodernism, and that today we are mired in a stalled relativism (perhaps he relishes this predicament). Yet this is not the only implication of his archival art: his “bad combinations” also serve “to offer space for associative interpretation,” and they suggest that, even in an apparent condition of entropic collapse, new connections can be made.⁵⁵

52. Durant in *Sam Durant*, p. 58. Smithson also alludes to his sandbox as a grave.

53. *Ibid.*

54. Rosalind Krauss, “Sculpture in the Expanded Field,” *October* 8 (Spring 1979).

55. Durant in an unpublished statement of 1995, cited in *Sam Durant*, p. 14. The purpose of any “archaeology” is to ascertain what one can of the difference of the present and the potential of the past.

implicação de sua arte historiográfica: suas combinações paradoxais servem também para oferecer um espaço à interpretação associativa e sugerem que, mesmo em aparente estado de colapso social, podem-se realizar novas conexões.⁵⁵

Um comentário final sobre a intenção “de desconectar o que não se pode conectar” na arte historiográfica.⁵⁶ Uma vez mais, isso não é tanto uma intenção de totalizar, mas de relacionar: de explorar um passado sequestrado, de recompilar seus diferentes signos (às vezes de forma pragmática, às vezes na forma de paráfrases literais), de determinar o que podem apontar no presente. Contudo, essa intenção de desconectar é suficiente por si só para distinguir o impulso historiográfico do impulso arquivístico atribuído à arte contemporânea por Hal Foster:⁵⁷ para esses artistas, somente uma fratura simbólica subversiva pode confrontar uma totalidade simbólica autoritária (seja associada com os heróis nacionais, com os mitos sobre o caráter pacífico de nossa história, com os cânones de raça e gênero que iconizaram a virilidade machista branca, negros dóceis e indígenas preguiçosos em nossa história). Da mesma forma, esse impulso não é autorreferencial, no sentido de construir mundos próprios, como a arte arquivística: a arte aqui em questão não se pauta por lógicas próprias ou pela afetividade. Pelo contrário, supõe fraturas históricas como condição não apenas para representar, mas para trabalhar por meio delas, e propõe novas cadeias de sentido político, sem importar-se se são parciais e provisórias, lidando com todos os obstáculos de acesso à memória para fazê-lo.

Por essa razão esse tipo de obra parece frequentemente tendencioso, e até absurdo para o pensamento conservador. De fato, sua intenção de desconectar do *mainstream* pode ameaçar aqueles que temem o reconhecimento das lutas de classe, gênero e as diferenças políticas, acusando a todos esses dissonantes de paranoicos.⁵⁸ Por um lado, suas investigações, baseadas em fontes e documentos públicos, questionam as interpretações oficiais e as defesas do status quo privado. Podem ser vistos como subversões que têm por objetivo perturbar a ordem simbólica geral. Por outro lado, apontam para uma crise geral na lei social ou para mudanças importantes no funcionamento da ordem simbólica, onde ela opera por totalidades aparentes. Para Freud, o paranoico projeta significado em um mundo ameaçadoramente esvaziado pela mesmice (Freud gostava de insinuar que os filósofos sistemáticos são paranoicos em segredo).⁵⁹ Poderia

55. Sobre a postura de Tiago Sant’ana em relação à história da arte, a curadora Clarissa Diniz afirma: “Tiago Sant’ana, artista negro da Bahia, tem sua vida atravessada por essa história. Atento aos processos de distinção social, nos últimos anos esteve dedicado a uma série de trabalhos que, a partir do açúcar, tratam da colonialidade e, especialmente, do projeto de embranquecimento do Brasil, uma das mais cruéis tentativas de apagamento da história da escravidão e, com ela, de invisibilização de milhões de sujeitos, seus conhecimentos e suas culturas. Clarissa Diniz, “Baixa dos sapateiros,” in Tiago Sant’ana: *Baixa dos sapateiros*, (Rio de Janeiro: Simone Cadinelli, 2018), p. 4.

56. Essa intenção é comum a mim e aos artistas que analisei. Nos exemplos discutidos, variam os temas e estratégia: Moreschi e Sant’ana enfatizam os cruzamentos entre a historiografia da arte e a do Brasil; enquanto Turner tende à crítica da história oficial do Brasil; as conexões que fiz são tentativas, por vezes tendenciosas, de articular um outro olhar para a história do Brasil e para a arte que se faz aqui e agora.

57. Cf. nota 1.

58. Este artigo não tem pretensões de aprofundar-se em uma discussão psicanalítica. Para uma discussão sobre o tema, ver: Roberto Calzans e Leandro Nogueira dos Reis, “O conceito de paranoia em Freud”, *Psicologia: Ciência e Profissão*, 34, n. 1 (2014): 80-95. Disponível em: <<https://dx.doi.org/10.1590/S1414-98932014000100007>>. Acesso em: 28 jun. 2019.

59. Sobre a paranoia e suas relações com a ordem simbólica, ver Eric Santner, *My Own Private Germany: Daniel Paul Schreber’s Secret History of Modernity* (Princeton: Princeton University Press, 1996) e Hal Foster, *Prosthetic Gods* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2004).

*

A final comment on the will “to connect what cannot be connected” in archival art.⁵⁶ Again, this is not a will to totalize so much as a will to relate—to probe a misplaced past, to collate its different signs (sometimes pragmatically, sometimes parodistically), to ascertain what might remain for the present. Yet this will to connect is enough alone to distinguish the archival impulse from the allegorical impulse attributed to postmodernist art by Craig Owens: for these artists a subversive allegorical fragmentation can no longer be confidently posed against an authoritative symbolic totality (whether associated with aesthetic autonomy, formalist hegemony, modernist canonicity, or masculinist domination). By the same token this impulse is not anomic in the manner disclosed in the work of Gerhard Richter and others by Benjamin Buchloh: the art at issue here does not project a lack of logic or affect.⁵⁷ On the contrary, it assumes anomic fragmentation as a condition not only to represent but to work through, and proposes new orders of affective association, however partial and provisional, to this end, even as it also registers the difficulty, at times the absurdity, of doing so.

This is why such work often appears tendentious, even preposterous. Indeed its will to connect can betray a hint of paranoia—for what is paranoia if not a practice of forced connections and bad combinations, of my own private archive, of my own notes from the underground, put on display?⁵⁸ On the one hand, these private archives do question public ones: they can be seen as perverse orders that aim to disturb the symbolic order at large. On the other hand, they might also point to a general crisis in this social law—or to an important change in its workings whereby the symbolic order no longer operates through apparent totalities. For Freud the paranoiac projects meaning onto a world ominously drained of the same (systematic philosophers, he liked to imply, are closet paranoiacs).⁵⁹ Might archival art emerge out of a similar sense of a failure in cultural memory, of a

56. This will is active in my text too. In the test cases here it varies in subject and strategy: Hirschhorn and Durant stress crossings of avant-garde and kitsch, for example, while Dean tends to figures who fall outside these realms; the connections in Hirschhorn and Durant are tendentious, in Dean tentative; and so on.

57. See n. 1.

58. This work does invite psychoanalytical projections. It can also appear manic—not unlike much archival fiction today (e.g., David Foster Wallace, Dave Eggers)—as well as childish. Sometimes Hirschhorn and Durant evoke the figure of the adolescent as “dysfunctional adult” (I borrow the term from Mike Kelley), who, maimed by capitalist culture, strikes out against it. They entertain infantile gestures too: with its nonhierarchical spatiality installation art often suggests a scatological universe, and sometimes they thematize it as such. For Freud the anal stage is one of symbolic slippage in which creative definitions and entropic indifferences struggle with one another. So it is sometimes in this art as well.

59. Here “anomic,” which stems from the Greek *anomia*, “without law,” is again apposite as a condition to react against. In *A Short Guide*, Curinger speaks of “an insane effort to put everything right” in Hirschhorn, who has indeed adopted a mad persona (“Cavemanman” in a 2002 show at Barbara Gladstone Gallery). On paranoia vis-à-vis the symbolic order, see Eric Santner, *My Own Private Germany: Daniel Paul Schreber’s Secret History of Modernity* (Princeton: Princeton University Press, 1996) and my *Prosthetic Gods* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2004).

a arte historiográfica surgir, em um sentido similar, de um fracasso da memória cultural, de uma falha nas tradições produtivas? Por que e para que desconectar tão febrilmente se as coisas nos parecem tão terrivelmente conectadas?⁶⁰

Talvez a dimensão paranoica da arte historiográfica seja a outra face de sua ambição utópica, seu desejo de converter o crepúsculo em porvir, de recuperar visões falidas na arte, na literatura, na filosofia e na vida cotidiana em cenários possíveis de tipos de relações sociais alternativas, de transformar o lugar do arquivo no lugar de uma utopia. Essa recuperação parcial da demanda utópica é inesperada: não faz muito tempo, esse era o aspecto mais depreciado, condenado a ser um gulag totalitário na direita e uma tábula-rasa capitalista na esquerda. Esse ato de converter “sítios de prospecção” em “sítios de construção” é também bem-vindo em outro sentido: sugere distanciamento de uma cultura melancólica que vê o histórico como um pouco mais que o traumático.⁶¹

60. Duas especulações finais: 1. A arte historiográfica não pode separar-se das “políticas de esquecimento” que penetram a cultura contemporânea, que vão dos negacionismos – do Holocausto judeu na Segunda Guerra, da violência das ditaduras latino-americanas, das memórias dos povos indígenas e da própria escravidão –, sugerindo que essa indústria negacionista é amnésica e por isso exige uma prática de contramemória. 2. A arte historiográfica também poderia estar ligada, de maneira ambígua, inclusive desconstrutiva, com uma era de “overdose documental”, do “capitalismo de vigilância”, produzida no compartilhamento em redes sociais de nossas ações cotidianas para que se possa rastrear e monetizar nossas atividades e prever nossos comportamentos futuros. O mundo em rede, se não tem relação com as opções estéticas da arte historiográfica, como comentamos no início deste artigo, é um dos vetores de seu horizonte imaginário.

61. Para o historiador Dominick LaCapra, o trauma remete à compulsão de repetição de uma “lembrança congelada como eterno presente”, bloqueando a possibilidade de articulação com outras experiências. Já a narrativa depende da transmissão, remetendo, por isso, “ao trabalho de luto que, ao separar passado e presente, permite à vítima da violência elaborar, simbolizar e narrar o seu sofrimento, violência e perdas, libertando-se do peso da lembrança e habilitando o sujeito para a continuidade da vida.” Bernardo Lewgoy, “Holocausto, trauma e memória,” *WebMosaica – Revista do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall* 2, n. 1 (jan.-jun. 2010): 52 e Dominick LaCapra. “Trauma, History, Memory, Identity, What Remains?,” *History and Theory*, 55, n. 3 (out. 2016): 375-400.

default in productive traditions? For why else connect so feverishly if things did not appear so frightfully disconnected in the first place?⁶⁰

Perhaps the paranoid dimension of archival art is the other side of its utopian ambition—its desire to turn belatedness into becomingness, to recoup failed visions in art, literature, philosophy, and everyday life into possible scenarios of alternative kinds of social relations, to transform the no-place of the archive into the no-place of a utopia. This partial recovery of the utopian demand is unexpected: not so long ago this was the most despised aspect of the modern(ist) project, condemned as totalitarian gulag on the Right and capitalist *tabula rasa* on the Left. This move to turn “excavation sites” into “construction sites” is welcome in another way too: it suggests a shift away from a melancholic culture that views the historical as little more than the traumatic.⁶¹

60. Two further speculations: 1. Even as archival art cannot be separated from “the memory industry” that pervades contemporary culture (state funerals, memorials, monuments . . .), it suggests that this industry is amnesiac in its own way (“and the last remnants memory destroys”), and so calls out for a practice of counter-memory. 2. Archival art might also be bound up, ambiguously, even deconstructively, with an “archive reason” at large, that is, with a “society of control” in which our past actions are archived (medical records, border crossings, political involvement . . .) so that our present activities can be surveilled and our future behaviors predicted. This networked world does appear both disconnected and connected—a paradoxical appearance that archival art sometimes seems to mimic (Hirschhorn displays can resemble mock World Wide Webs of information), which might also bear on its paranoia vis-à-vis an order that seems both incoherent and systemic in its power. For different accounts of different stages of such “archive reason,” see Allan Sekula, “The Body as Archive,” *October* 39 (Winter 1986), and Gilles Deleuze, “Postscript on the Societies of Control,” *October* 59 (Winter 1992).

61. Hirschhorn in Obrist, *Interviews*, p. 394. Or, worse, a culture (to focus on the United States after 9/11) that tropes trauma as the grounds—the Ground Zero, as it were—for so much imperial triumphalism.



Bianca Turner,
Filosofias do
gabinete (2017).

Impulso historiográfico é um híbrido de trabalho artístico e ensaístico. Reescrevo, em forma de paráfrase, o artigo seminal de Hal Foster, “An Archival Impulse”, publicado em 2004 na revista *October*, editada pelo próprio Foster, com Rosalind Krauss e Benjamin Buchloh, entre outros, e publicada pela MIT Press.

Foster defende em seu artigo a emergência de uma arte arquivística, que contempla uma gama de artistas cuja produção se volta para informações históricas, muitas delas perdidas ou deslocadas, a fim de fazer com que estivessem fisicamente presentes. Esses artistas, segundo o autor, “não apenas recorrem a arquivos informais, mas os produzem” e, ao fazer isso, criam mundos próprios.

Do meu ponto de vista, aí reside a diferença entre artistas arquivistas e artistas historiadores. Apesar de compartilharem várias das estratégias dos artistas arquivistas, na categoria da organização sistêmica das informações, os artistas historiadores não estão tão preocupados com a criação das lógicas internas entre os dados, ou com a invenção de mundos baseados em arranjos simbólicos de objetos e textos. Seu mote é a demanda por uma forma de conhecimento do presente pelo acesso ao passado.

Acredito que há um impulso historiográfico marcante na produção que vem do Sul Global, onde as lutas pela recuperação do direito à memória são uma questão central. Isso porque aí estão em jogo interdições caladas durante décadas nos porões das ditaduras, disputas de narrativas, memórias traumáticas e heranças da brutalidade do colonialismo.

Sigo no meu texto exatamente a mesa estrutura de Foster, reproduzindo o padrão gráfico da revista *October* e respeitando, inclusive, o mesmo posicionamento das notas de rodapé e das imagens que aparecem em “An Archival Impulse”. O raciocínio é feito em paralelo, com base em três artistas, tal qual ele o fez. No lugar de Thomas Hirschhorn, Tacita Dean e Sam Durant, tomo a liberdade de analisar Bruno Moreschi, Bianca Turner e Tiago Sant’ana.

Hal Foster afirma que a arte arquivística era bem-vinda no contexto do início dos 2000, por tratar-se de “um momento em que tanto artística como politicamente, quase tudo valia e nada ficava”. Contextualiza essa afirmação diante da Bienal do Whitney Museum, que ignorava uma guerra atroz, no exterior, assim como um forte debate político no interior. Foster lembra ainda que seu título ecoa um estudo de Craig Owens, *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism* (1980), e outro de Benjamin H. D. Buchloh, *Gerhard Richter’s “Atlas”: The Anomic Archive* (1999).

No meu caso, saúdo essa arte historiográfica, também destacando o momento histórico em que nos encontramos, no qual tanto artística como politicamente,



quase tudo passa e quase nada fica. Por exemplo, dificilmente alguém imaginaria, ao visitar a Bienal de São Paulo de 2018, que estamos em um país onde presenciamos a derrubada de uma presidente por um suspeito e polêmico processo de impeachment, atos de censura a exposições artísticas e manifestações pela volta à ditadura. Tomo também meu título emprestado. Não só de Foster, mas de conversas com a curadora Ana Pato, à época em que orientei seu doutorado na Universidade de São Paulo (USP, 2014-2017) sobre um perfil de artistas que denominamos de “artistas historiadores”.

O texto deste livro teve uma versão preliminar e parcial publicada pela revista *seLecT* (n. 40, em setembro de 2018). Agradeço a Paula Alzugaray e Márion Strecker, editoras da revista, pela cumplicidade e, especialmente, ao crítico e professor Hal Foster, por autorizar que eu retrabalhasse seu original.

Giselle Beiguelman, julho de 2019

GISELLE BEIGUELMAN é artista e professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP) e pesquisa as estéticas da memória no século XXI. Desenvolve projetos de intervenções artísticas no espaço público e com mídias digitais. Suas obras integram acervos de museus no Brasil e no exterior, como ZKM (Alemanha), Yad Vashem (Israel), Essex Collection of Art from Latin America (Inglaterra), Jewish Museum Berlin, Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC-USP) e Pinacoteca de São Paulo entre outros. Foi editora-chefe da Revista *seLecT* (2011-2014) e é colunista da Rádio USP e da Revista *ZUM*. Foi bolsista da Fundação Vitae (1999) e recebeu diversos prêmios nacionais e internacionais. É autora de *Memória da amnésia: políticas do esquecimento* (Edições Sesc, 2019), entre outros livros.

HAL FOSTER é crítico e historiador de arte. Leciona arte e arquitetura na Princeton University desde 1997, onde completou seus estudos de graduação. Mestre pela Universidade Columbia, é PhD pela City University of New York. Foi editor de diversas revistas e editoras especializadas em arte, como *Artforum*, *Zone*, *October* e *Art in America*, além de ter sido Diretor de Estudos de Crítica e Curadoria do Whitney Museum, posição que abandonou em 1991 para lecionar na Columbia University. Em 1998, ganhou a Guggenheim Fellowship e, em 2010, tornou-se membro da American Academy of Arts and Sciences, além de ganhar o Clark Prize por seus escritos. No ano seguinte, conquistou o Berlin Prize da American Academy in Berlin. É autor de *Compulsive Beauty* (MIT Press, 1993), *Design and Crime* (Verso, 2002) e *O retorno do real* (Ubu, 2017), entre outros livros.



CATALOGAÇÃO NA FONTE
Thiago Gaudêncio Siebert Freires - CRB 8/8055

B396p Beiguelman, Giselle.

Impulso historiográfico / Concepção, texto, pesquisa e tradução de Giselle Beiguelman. Design de Heloisa Barbosa. Revisão de Cristina Yamazaki e Fabiana Camargo Pellegrini. Peligro Edições: São Paulo, 2019. 46 p. : il. ; 18 x 23 cm

ISBN: 978-85-922715-1-0

Paráfrase do artigo FOSTER, Hal. An archival impulse. October, v. 1, n. 10, p. 3-22, Fall 2004.

1. Livros de artistas. 2. Memória. 3. Arte contemporânea. 4. Historiografia. 5. Ditadura militar. 6. Colonialismo. I. Foster, Hal. II. Barbosa, Heloisa. III. Yamazaki, Cristina; Pellegrini, Fabiana Camargo. IV. Título.

CDD 709.81



Obra comissionada para a exposição *Meta-Arquivo: 1964-1985*
Espaço de escuta e leitura de histórias da ditadura.
Sesc Belenzinho, de 22 de agosto a 24 de novembro, 2019.
Realização Sesc — Serviço Social do Comércio São Paulo / Brasil.

