

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 primal, num mapa riscado com pó de Pemba, marcando os lugares da memória da escravidão africana no centro de São Paulo. Por mais díspares que sejam nos materiais usados, na aparência e nos estilos, essas obras dos artistas Bruno Moreschi, Bianca Turner e Jaime Lauriano 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 Nele Azevedo, Ícaro Lira, Andre Penteadó, Lais Mhyrra, 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 os *Ensacamentos* (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 Betônico). 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 quanto politicamente, quase tudo passa e quase nada fica. Por exemplo, dificilmente alguém que visitasse a 33ª Bienal de S. Paulo, imaginaria que estamos em um país onde voltaríamos a presenciar atos de censura a exposições artísticas,

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 de exclusões e da brutalidade social que são constantemente atualizadas no Brasil, em instalações que percorrem as marcas da ditadura, as relações entre casa grande e senzala, a infância desassistida. São quase “readymades 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 (e seus equivalentes on-line), entrevistas e viagens documentais. Essa fontes garantem uma legibilidade que pode perturbar, provocar desvios, mas podem, também, recuperar um conhecimento alternativo ou fomentar uma contra-memória. Esse trabalho é o 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’,” onde “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 readymade virtual. O que se impõe aqui é a demanda por uma outra

manifestações pela volta à Ditadura e derrubada, pelo Golpe, de governos eleitos. Isso sem contar o ultraje da homenagem do Deputado Bolsanaro ao torturador da ex-Presidente Dilma Rousseff, quando dava o seu voto a favor da abertura do processo de impeachment. No plano internacional, fatos recentes como a convivência de Donald Trump com os “confederados” de Charlottesville, a escalada da direita, pelo voto, na Alemanha, e a volta de nazistas ao poder, na Áustria, são alguns alertas que não estamos diante de uma “qualquer coisa” da cultura artística em consonância com uma cultura política “qualquer”. Há uma interconexão nisso tudo e, por mais que as redes sociais nos arremessem numa experiência do tempo presente mais que absoluto, o presente é um tempo dilatado que compreende o passado para projetar seu futuro.

Meu título ecoa o de Hal Foster, “An Archival Impulse”, célebre artigo publicado na revista *October*, vol. 110 (Autumn, 2004), 3-22, e uma série de conversas com a curadora Ana Pato, à época em que orientei seu Doutorado na USP (2014-2017), sobre um perfil de artistas que denominamos de artistas-historiadores. O texto que apresento aqui é um híbrido de trabalho artístico e ensaio crítico. Nele parafraseei o texto de Foster, inserindo outros artistas no lugar dos que ele analisou, mantendo a mesma estrutura do texto original. O projeto se completa com leituras públicas e publicações com a íntegra dos dois textos.

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

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

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

forma de conhecimento do presente pelo acesso ao passado. As lutas pela recuperação do direito à memória são uma questão central ao 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 do colonialismo. Isso faz com que a busca pelo passado nessas obras artísticas não se resolva em coletas de dados para 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 o seu espaço estético propriamente dito. Não sendo uma arte com fins “relacionais”⁵, tem poucos contornos participativos ou interativos. Tampouco a produção historiográfica desses artistas são artes dos bancos de dados. Suas obras lidam com camadas e platôs de informações móveis, a partir de intersecções temporárias e não com conjuntos de arquivos relacionados entre si por padrões sistêmicos. Utilizam as mais variadas fontes, de registros orais a documentos oficiais, que podem até demandar reprocessamento algorítmico, porém todas passam por processos de 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, quanto Nova História⁷, 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-como-historiador segue a do artista-como-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,

5. A referência aqui é a obra e o conceito de Nicolas Bourriaud (2006) 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.” Nicolas Bourriaud, *Estética Relacional*, trad. de Cecilia Beceyro Y Sergio Delgado (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006).

6. Lev Manovich discute as tensões entre bancos de dados e narrativas em *The Language of New Media* (Cambridge: MIT Press, 2001), 233-36.

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

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. É assim que se definem os objetos de suas obras/pesquisas. A partir desses recortes, os objetos se transformam em documentos e são compreendidos dentro de 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 o tempo, a partir do agenciamento de um passado co-criado que nos remete ao nosso presente e futuro (uma orientação da Nova História recorrente nos outros artistas desse perfil).⁹ Já Lauriano, apresenta sua obra como “investigação sobre as estruturas de poder contidas na produção das narrativas históricas”¹⁰ 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 seus efeitos, a arte historiográfica raramente é pessimista nas suas 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

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. de Cláudia Moraes Rego (Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001), e Jeff Wall, em 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.

9. Jacques Le Goff, *A História Nova*, trad. de Eduardo Brandão (São Paulo: Martins Fontes, 5ª. ed., 2005)

10. <http://www.pt.jaimelauriano.com/biografia>

11. De fato, a demanda que Moreschi faz pela atenção e leitura silenciosa por parte do público, aproximam a arte historiográfica do “espectador emancipado” e contrapõe-se ao trabalho de manipulação das

sentido, Bruno Moreschi, cuja prática artística está diretamente integrada ao 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 quanto aos espaços de legitimação de arte, com ênfase nos seus procedimentos e seus jogos de poder.¹² Moreschi 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 desestruturem o seu poder visual imagético e permitam reimaginar 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, revelando 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.

fontes que ocorre no contexto da arte arquivística. Ver *O Espectador Emancipado*, trad. de 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.” Bruno Moreschi, “O museu como ideia: O não olhar nos museus Hermitage, St. Petersburg (Rússia); e Ateneum, Helsinque (Finlândia),” in *XXIX Simpósio Nacional de História* (Brasília/ DF: ANPUH, 2017), 2.

13. Idem, 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 incontestes dos procedimentos de crítica institucional que ele atualiza.

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 que está a sua volta, deixando, segundo Moreschi “poucas escolhas ao visitante a não ser entregar-se ao seu poder persuasivo”. Por isso, decidi 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 desincompatibilizar-se do projeto arquitetônico e curatorial do Hermitage, atuando como meios provisórios de desvio e processos de inscrição em uma outra leitura da história.¹⁵



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

Como fica claro nos títulos dessas proposições, as obras são mais roteiros que recursos informacionais. Integram um Doutorado em curso na Unicamp e foram realizadas com bolsas de pesquisa e durante residências 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 quanto a sociabilidade.



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

¹⁵ Bruno Moreschi, “O museu como ideia: O não olhar nos museus Hermitage, St. Petersburg (Rússia); e Ateneum, Helsinque (Finlândia),” in *XXIX Simpósio Nacional de História* (Brasília/ DF: ANPUH, 2017), 5.

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



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

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 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.¹⁷

17. 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

A coerência entre os diversos planos de sua ação não é óbvia. Apesar do simbolismo da data prevista para encerramento dessa 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 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 se importar 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.”¹⁸

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.¹⁹ Sem dúvida o que interessa a Moreschi, no seu trabalho sistemático com museus nacionais, não é seu papel de modelo para a reprodução dos estilos estéticos,²⁰ mas as novas historiografias da arte que podem ser colocadas em circulação, nos olhares de espectadores distraídos²¹, que vão de conhecedores de arte contemporânea ao público leigo e até crianças. Contudo, essa mudança de abordagem na

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.

18. Bruno Moreschi, op. cit., 3.

19. Os escritos e a história de Jacotot foram resgatados por Rancière em seu livro *O Mestre Ignorante*, trad. de 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, v. Carlos Skliar, “Jacotot-Rancière ou a dissonância inaudita de uma pedagogia (felizmente) pessimista,” *Educação & Sociedade* 24, n. 82 (Abril 2003): 229-239, <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-73302003000100013>.

20. 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.” A esse respeito, ver, do autor, “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), 18.

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), 26.

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 séries 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 Petesburgo, e a tentativa de recriação de uma sala de exposição do museu histórico finlandês Ateneum, sem visitá-la presencialmente, são exemplos aqui. “O que vale não é estar frente a frente com o que se vê, mas perpassar por um processo interpretativo do que ali se coloca como imagem”²³. 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.



Bruno Moreschi, A História da _arte, 2017. Países sem nenhum/nenhuma artista citada nos livros de História da Arte.

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 olhares críticos alternativos, como a interpretação de obras artísticas por Inteligências Artificiais, sem se importar com o quanto distorcidos seus pontos de vista possam ser.²⁴ Certamente essa atitude para (re)significar a partir das bordas dos sistemas culturais vem com seus próprios

22. Ao invés de pressupor que a participação coletiva nas mídias sociais garante por si uma maior transparência às redes, Moreschi trabalha com os materiais gerados pelo público como uma nova camada interpretativa dos contextos expositivos e das obras. (Seu trabalho na 33ª Bienal de São Paulo, *Outra 33ª Bienal*, 2018, por exemplo, absorve esses materiais compartilhados nas redes como um futuro arquivo de memórias alternativas do evento). De fato, Moreschi trabalha para abalar “a indústria de celebridades do meio dos críticos consagrados”, a 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 esta estratégia, ver Hal Foster, “Dada Mime”, *October* 102, vol. 105 (Summer 2003): 166-176.

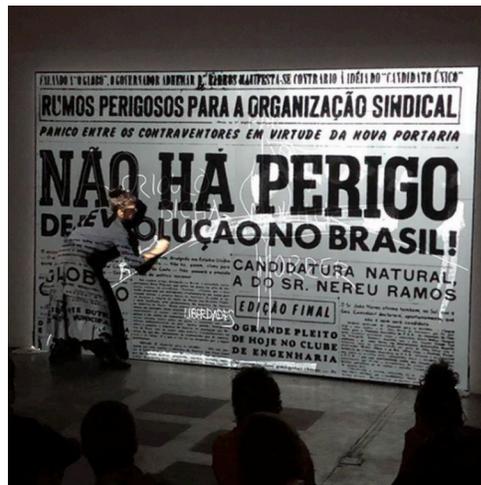
23. Bruno Moreschi, op. cit, 2017, 9.

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/>.

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, Bianca Turner resgata no seu almas perdidas, e o faz em uma variedade de mídias _ lambe-lambes, vídeos, instalações multimídia e performances, frequentemente 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



Bianca Turner, Rastreando, 2016

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, Ahmad Elgammal, “Large-scale Classification of Fine-Art Paintings: Learning The Right Metric on The Right Feature,” eprint arXiv:1505.00855, (May 2015), <https://arxiv.org/pdf/1505.00855v1.pdf>.

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

conjunto de documentos, associados a fotos históricas, recuperados em arquivos de jornais diversos, *Rastreado* 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.

Num equivalente artístico do 18 de Brumário de Karl Marx, *Rastreado* é um ensaio visual que implica a artista-como-historiadora no 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 a prova. No entanto, aqui o indivíduo não tem nada mais que uma mera coincidência como seu guia: sem Deus ou Virgílio, sem história revelada ou cultura estável. Até mesmo as convenções da sua leitura precisam ser criadas enquanto ela avança.

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 Arthur da Costa e Silva, Presidente (1967-1969), Magalhães Pinto, Ministro das Relações Exteriores, Jarbas Passarinho, Ministro do Trabalho, e Delfim Netto, Ministro da Fazenda, 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

27. Bianca Turner, *Rastreado* (2016), <https://www.biancaturner.xyz/blank-24>.

qualquer cidadão. Os áudios da reunião que decidiu pela sua promulgação estão disponíveis na Internet. A artista Bianca Turner se interessou por esse material quando fazia uma residência artística na Alemanha, em 2016.²⁸



Bianca Turner,
Filosofias do Gabinete, 2017

Turner dá um tratamento estético a esses documentos, processando esse material em três etapas. Nas duas primeiras, lida com os arquivos de áudio e de imagens, disponibilizados pela Folha de S. Paulo em um hot site do jornal, 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

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/>

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 do regime militar, fato que



Bianca Turner, cidade-corpo, 2017

29. Frases extraídas do discurso do General Arthur Costa e Silva, presidente no regime militar 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, à época da promulgação do AI-5, e envolvido com o golpe militar desde 1964, quando era governador de Minas Gerais e do então ministro do Trabalho e da Previdência Social, Jarbas Passarinho.

30. Os arquivos que Turner investiga recuperam, subrepticamente, as memórias das vítimas do regime militar, recordando, pela voz do poder, os condenados investigados por Foucault sob a rubrica de “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. *Exempla*, mas - diferentemente do que os eruditos recolhiam no decorrer de suas leituras - são exemplos que trazem menos lições para meditar do que breves efeitos cuja força se extingue quase instantaneamente. O termo “notícia” me conviria bastante para designá-los, pela dupla referência que ele indica: a rapidez do relato e a realidade dos acontecimentos relatados; pois tal é, nesses textos, a condensação das coisas ditas, que não se sabe se a intensidade que os atravessa deve-se mais ao clamor das palavras ou à violência dos fatos que neles se encontram. Vidas singulares, tornadas, por não sei quais acasos, estranhos poemas, eis o que eu quis juntar em uma espécie de herbário. Michel Foucault, “Vida dos homens infames”, in *Estratégia, poder-saber. Ditos e escritos IV*, (Rio de Janeiro: Forense Universitária), 2003, 203.

31. Luís Soares de Camargo, “História das Ruas”, *Dicionário de Ruas*, acesso em 28 de setembro de 2018, <https://dicionarioderuas.prefeitura.sp.gov.br/#history>

mobilizou grupos ativistas a sobrepor nomes de vítimas da ditadura, aos inscritos, como na substituição do nome do jornalista Roberto Marinho, proprietário da Rede Globo, 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 projetos 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 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

32. Durante a gestão do prefeito Fernando Haddad foi elaborado um projeto, Ruas de Memória, lançado em 2015, que objetivava renomear as ruas que homenageiam torturadores e colaboradores da Ditadura Militar, atendendo a uma reivindicação da Comissão da Municipal 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 nos governos municipais subsequentes. Para um mapeamento de logradouros públicos da cidade de São Paulo com nomes ou datas vinculadas à Ditadura Militar <https://goo.gl/YS1ZLj>

33. Bianca Turner, *cidade-corpo*, acesso em 28 de setembro de 2018, <https://www.biancaturner.xyz/copy-of-cidade-corpo-2017-eng>, 2017.

34. Talvez seja possível traçar uma analogia com *Trago Comigo* (2016) da diretora Tata Amaral, apesar de Turner não lidar com memórias traumáticas pessoais, como ocorre com o protagonista desse filme, Telmo (Carlos Alberto Ricceli), 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* (#recordaréentender), pode-se dizer que a memória para Turner 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 diferenciaria o regime militar nacional do contexto das outras ditaduras sul-americana entre os anos 1960 e 1980. Ver a respeito Caio Navarro de Toledo, “Crônica política sobre um documento contra a ‘ditabranda’”, *Revista de Sociologia e Política*, 17, n° 34, (Outubro 2009): 209-217, <http://doi.org/10.1590/S0104-44782009000300014>.

35. Walter Benjamin, “Teses sobre o conceito de história” (1940) e “O surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia”, in *Obras Escolhidas*. Vol. 1. (Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura), Trad. Sergio Paulo Rouanet, Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin, (São Paulo: Brasiliense, 1987), 222-232 e 21-36 e “Paris, capital do século XIX”, in: *Passagens*, Trad. Irene Aron e

Nessa perspectiva seu trabalho é muito mais afinado com o de Walter Benjamin do que, por exemplo, com W. G. Sebald, escritor alemão, cuja presença do passado da Alemanha nazista no presente é um dos traços marcantes de sua obra.³⁶ Sebald investiga um mundo moderno tão devastado pela história que parecem 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 destruam 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 pelo seu corajoso rechaço à ilusão redentora. O risco no trabalho de Turner é outro: uma fascinação cética pelo fracasso histórico.³⁹ Mas, dentro das 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

Cleonice Paes Barreto Mourão, (Belo Horizonte: Ed. 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 convertera 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 possui a mesma força; de fato, alguns (como Lauriano) 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 ressurge 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 dos 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. de 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 que 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

presente em Moreschi) mas como possibilidade de mudança mobilizada pelos devires da memória.⁴⁰

[continua com análises do artista Jaime Lauriano]

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 projeto *Filosofias do Gabinete* (2017), que funciona como aparte narrativo relacionado à história da Ditadura e a promulgação do AI-5. Este movimento impulsionado pelo trabalho da memória sugere a temporalidade dialética da história descrita por Walter 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’. Assim, a Roma antiga era para Robespierre um passado carregado de ‘agoras’, que ele fez explodir do *continuum* da história. A Revolução Francesa se via como uma Roma ressurreta. Ela citava a Roma antiga como a moda cita um vestuário antigo. A moda tem um faro para o atual, onde quer que ele esteja na folhagem do antigamente. Ela é um salto de tigre em direção ao passado. Somente, ele se dá numa arena comandada pela classe dominante. O mesmo salto, sob o livre céu da história, é o salto dialético da Revolução, como o concebeu Marx.” (Walter Benjamin, *op. cit.*, 229-230).