

DISCUTINDO COLEÇÕES: capitalismo e memória cultural

DISCUSSING COLLECTIONS: capitalism and cultural memory

Giulia Crippa¹

Resumo: O trabalho indaga as coleções de objetos e documentos oriundos tanto da produção no sistema da arte, bem como da produção industrial (entende-se, aqui, o design, a produção gráfico-publicitária etc...), entre seus valores de uso e seus valores de troca. Estuda as fronteiras porosas entre as categorias ligadas à função de mercadoria dos objetos industriais e artísticos, sua projeção, sua realização e as dinâmicas de coleção que as modalidades produtivas e de realização impõem (entre arquivos e museus) e as narrativas de memória que disso se constituem, principalmente através de sua exposição e mediação. Nossa proposta centraliza dois modelos de memória, um ligado ao museu e outro ao arquivo. No primeiro caso, observam-se as funções de uma instituição que propõe uma memória ligada ao conceito de monumento. Por contraste, o arquivo desponta como novo sistema de organização e de comunicação da produção estética, em uma relação diferente daquela, já conhecida, de lugar das práticas administrativas, na medida em que uma série de mudanças investe as linguagens, os materiais e os modos de produção de produtos ligados às discussões estéticas, perante os quais o sistema do museu não se expressa, em todos os casos, de maneira eficaz na realização de sua finalidade de garante da memória. A proposta desse trabalho se deve à busca de uma reflexão ligada à memória cultural, colocando a procura da validade de seu anseio teórico na realização em espaços informacionais reais, em escolhas organizacionais e em boas práticas de mediação de conteúdos informacionais e culturais.

Palavras-Chave: Memória Cultural. Coleção. Arquivo. Museu.

Abstract: *The work investigates the collections of objects and documents originating from both the production in the art system as well as from industrial production (here, design, graphic-advertising production, etc.), between their usage values and their exchange values. It studies the porous boundaries between the categories linked to the*

¹ Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo (1999), Livre Docente em Ciências da Informação Universidade de São Paulo (2012). Professora Titular, curso de Biblioteconomia e Ciência da Informação, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo – campus Ribeirão Preto. E-mail: giuliac@ffclrp.usp.br

commodity function of industrial and artistic objects, their projection, their realization and the collection dynamics that the productive and realization modalities impose (between archives and museums) and the narratives of memory that are mainly through their exposure and mediation. Our proposal centralizes two models of memory, one linked to the museum and another to the archive. In the first case, we observe the functions of an institution that proposes a memory linked to the concept of monument. By contrast, the archive emerges as a new system of organization and communication of aesthetic production, in a relation different from the one already known, the place of administrative practices, as a series of changes invests languages, materials and modes of production of products linked to aesthetic discussions, facing which the museum system cannot always express in an effective way in the fulfillment of its purpose as guarantor of memory. The proposal of this work is due to the search for a reflection linked to the cultural memory, placing the search for the validity of its theoretical yearning in the realization in real informational spaces, in organizational choices and in good practices of mediation of informational and cultural contents.

Keywords: Cultural Memory. Collection. Archive. Museum.

1 INTRODUÇÃO

Esse trabalho propõe, em sua vertente principal, uma reflexão histórica sobre as novas fronteiras entre os objetos artísticos e aqueles resultantes da produção industrial, a circulação e as exposições mercadológicas e o colecionismo e suas exposições de natureza informacional, além da fronteira, cada vez mais permeável, entre as duas, na dimensão da sociedade Capitalista. Trata-se de um trabalho qualitativo, de natureza bibliográfica

Procura investigar as exigências contemporâneas da Ordem da Memória, entendida como proposta de organização semântica dos objetos como base para narrativas da memória que podem ser apropriadas pelo público, valendo-se, para tanto, além dos estudos acadêmicos, das contribuições artísticas que, de maneira eficaz, oferecem perspectivas críticas sobre o tema.

Observando os fenômenos estéticos do último século, podemos ver como, face os novos produtos artísticos e industriais, o museu se encontra, muitas vezes, na impossibilidade de incorporar as obras em suas coleções ou na reserva técnica, na medida em que se trata de objetos desmaterializados, efêmeros, registrados em suportes híbridos, conceituais e industriais. Não é por ventura, assim, que grande ênfase tenha sido dada às atividades expositivas, em detrimento, às vezes, das de preservação, e que estas últimas tenham se tornado um problema cada vez mais próximo às discussões ligadas à documentação. Por outro lado, é necessário definir, ainda que de maneira abrangente, o que se entende como Memória Cultural e como ela se articula dentro das instituições.

2 DESENVOLVIMENTO

2.1. Os discursos ideológicos que permeiam a trajetória das mercadorias como cultura e da cultura como mercadoria no Capitalismo.

Alain Touraine (2005) afirma que as sociedades ocidentais foram descritas, ao longo da história, utilizando primeiro categorias políticas (ordem/desordem, paz/guerra, rei/nação); depois, com o desenvolvimento da Modernidade, em termos econômicos (classes sociais/riqueza, burguesia/proletariado, estratificação/mobilidade social). Também sustenta que as categorias políticas e econômicas não contribuem mais à definição das características da sociedade contemporânea pois, nela, o que passa a ocupar o centro é o papel desempenhado pelas categorias culturais. Quando se fala em cultura, precisamos, porém, observar o novo

significado desse termo. No Ocidente, com efeito, a cultura modificou, nos últimos anos, sua natureza e seus mecanismos de funcionamento, não podendo mais ser considerada um conjunto de formas expressivas, valores e normas. Ela se tornou um mundo concreto e fisicamente presente do capitalismo, do consumo, da moda, da mídia e da indústria cultural, cada vez mais global e dominada pelo capital das multinacionais, também capaz de funcionar conforme a lógica da Web e do espetáculo midiático, que conquistou o imaginário coletivo e individual.

James Lull (2000) se refere a esse mundo quando fala de “espaço estético desterritorializado”, entendendo, com isso um espaço confuso e fragmentário que, de fato, tende a se articular seguindo múltiplas dimensões, tornando difícil aos indivíduos o processo tradicional de enraizamento em um grupo social determinado no âmbito de um território. Além disso, esse espaço opera geralmente de forma extranacional e potencialmente global, apresentando-se, paradoxalmente, sem espaço, como consequência do processo de movimentação constante que caracteriza, atualmente, mercadorias, pessoas e mensagens. Lull afirma que esse espaço estético

é um espaço intermediário entre o aqui e o ali, entre a sociedade e o si, entre o material e o simbólico, pois a cultura, hoje, se coloca confusamente entre o local e o global, entre o coletivo e o individual e entre as formas mediadas e imediatas da experiência. (LULL, 2000, p.268)

A força do espaço estético desterritorializado reside na sua capacidade em superar os limites da palavra escrita e oral, adotando linguagens simbolicamente mais ricas e menos analíticas, fundamentadas nas emoções, como as imagens e a música. Trata-se, em suma, de um espaço que explora plenamente a natureza difusa da dimensão estética, que é capaz de ativar a esfera sensorial e perceptiva envolvendo, portanto, o âmbito corporal. No seu interior vale, principalmente, a novidade do estímulo produzido e a excentricidade.

A criação desse espaço torna possível uma manipulação e uma mobilidade de sentidos e símbolos que “facilitam a entrada no ciclo de valorização capitalista da dimensão imaterial, tornando-a mais disponível à exploração das forças econômicas em escala global” (SILVERSTONE, 2009, p.178).

Observa-se, assim, a desagregação das dicotomias consolidadas de real/virtual, economia/imaginário, cultura de massa/alta cultura. Isso acontece como consequência de dois processos: a transformação da cultura em mercadoria, já que essa se tornou mercado pela quantidade de informação, imagens e sons, e a transformação da mercadoria em cultura, pois

o mercado enriqueceu sua capacidade de criar significados e valores e de fazê-los circular na sociedade, englobando as produções artísticas, mas, principalmente, propondo-se cada vez mais como instrumento capaz de gerar mensagens e espetáculos.

Desses fenômenos ainda conhecemos relativamente pouco, pois a relação que existe entre cultura e sistema econômico e industrial não tem sido, ainda, tão amplamente explorada. Sobre a indústria cultural é conhecida a análise de Horkheimer e Adorno (1966), na qual os dois sociólogos acusam a produção de massa de se fundamentar em uma lógica de homogeneização e padronização, em que as mercadorias se tornam cada vez mais iguais pelo processo de industrialização. Para eles, isso se aplica aos bens culturais também. Com efeito, na época em que elaboraram suas teorias, os indivíduos se expressavam mediante um gosto homogêneo e de massa, querendo possuir a mesma geladeira ou assistindo aos mesmos shows na TV.

Mais recentemente, Lash e Lury (2007) procuraram atualizar a interpretação de Horkheimer e Adorno, afirmando que os produtos da indústria cultural se caracterizam por um processo de diferenciação, pois na situação atual os objetos culturais não são mais vistos como rigidamente impostos a destinatários considerados meramente passivos mas, sim, se apresentam como indeterminados na medida em que se transformam ao longo dos processos de circulação e apropriação social, adquirindo, nesse caminho, um valor econômico.

Nossos interesses se adunam, assim, em volta da produção industrial do século XIX, para se desenrolarem ao longo do século XX, quando as tipologias das coleções que tomam forma incorporam o fenômeno moderno da repetição, ligada ao próprio processo da produção de massa: o impacto de uma maneira diferente de contemplar as coisas através de avanços tecnológicos tais quais a fotografia, a reprodução vertiginosa das imagens e a multiplicação das formas de exibição tornaram, já no século XIX, o princípio de novidade algo de importância primária.

No lugar de serem rejeitados, os aspectos seriais e mecânicos da cultura industrial passaram a ser valorizados como sinais do espírito moderno, que trocava a antiguidade e a autenticidade pela novidade e pela quantidade.

As coleções passaram a agregar múltiplas versões dos mesmos objetos, organizados sistematicamente para revelar as características comuns, distanciando-se, cada vez mais, das seleções sofisticadas de objetos raros ou de exemplares únicos, até então expostos com a finalidade de destacar as diferenças. A percepção popular moderna pode ser melhor

compreendida distinguindo duas noções, a de autenticidade e a de singularidade. A proliferação massiva de cópias se constrói na base do fim da autenticidade, que se supõe apoiar-se em um objeto original ou fundador.

Diretamente relacionado com a noção simbólica de essência, o princípio subjacente à autenticidade consiste no fato de que somente um objeto primário pode comunicar seu significado de forma imaculada e irrevogável, desaparecendo na reprodução do objeto (BENJAMIN, 1987). Carentes de essência original, as cópias são, de imediato, desvalorizadas como imitações superficiais, enquanto o objeto autêntico aumenta seu prestígio graças ao contraste de sua exclusividade.

Verdadeiro fetiche, a autenticidade representa uma época em que a percepção das coisas era mais direta, devido, principalmente, à ausência das complicadas dimensões do Capital, com sua elaborada configuração de um falso sistema de equivalências - o valor de troca - bem como a ausência de um processo de reprodução mecânica, na qual a proliferação de cópias aumenta, sem que seja objetivado, o valor da originalidade. Constituída pela singularidade no tempo e no espaço, a autenticidade resulta escassa e, por consequência, antitética ao processo de modernização.

Nessa ótica nos parece fundamental procurar explorar como essa mudança se enraíza nos processos de transformação de produção da mercadoria e de sua apropriação enquanto objetos culturais, abordando as categorias do conjunto de objetos e documentos que, ao longo dos últimos dois séculos, constituem as testemunhas do modo de produção Capitalista e da construção ideológica de sua memória, representada simbolicamente pela seleção e organização de tais objetos e documentos no âmbito de sua preservação e exposição. Estudamos, assim, a circulação e apropriação de seus valores memoriais através da constituição de narrativas que, além das disciplinas históricas, envolvem os discursos da memória artística e literária.

2.2 A seleção, organização e circulação e apropriação das memórias produzidas: objetos e documentos dos interesses cotidianos e de coleção dos últimos dois séculos.

A reflexão contemporânea sobre a Ordem da Memória não se desvencilha de sua relação com o objeto/símbolo capaz de marcar a memória através do seu arranjo em coleções, mas enfrenta novas questões. O século XIX já produz industrialmente objetos para uma massa cada vez maior de consumidores: é o sonho da burguesia triunfante que, deslumbrada pelas ferrovias, pelas galerias de aço e vidro, narra seu horizonte de evolução e civilização na

aventura colonialista. As grandes Exposições e Feiras Internacionais se tornam lugar de visitação e de oferta de objetos para um número cada vez mais amplo de compradores potenciais (MASSIDDA, 2011).

Para entender a rela o entre mercadorias e cultura, vale a pena sintetizar as reflexões de Appadurai (2014), que identifica alguns elementos inerentes às mercadorias no Capitalismo:

1) A mercadoria possui um “espírito”. O autor argumenta que   necessário um exercício de defini o de mercadoria, pois ela não pertence unicamente ao espaço das economias industriais e dos historiadores econ micos, mas   assunto de interesse para os antropólogos e os historiadores da arte.

2) Existem estratégias (individuais e institucionais) que fazem da cria o de valor das mercadorias um processo politicamente mediado.

3) Entre modelos de curto e longo prazo na circula o das mercadorias, o controle social e a redefini o política exercem um controle sobre o consumo, controle, esse, regulado por desejos e demandas.

4) A política do valor  , em muitos contextos, política do conhecimento. Essa afirma o do autor centraliza a rela o entre conhecimento e mercadorias.

Quando pensamos em cole es, pensamos em um modelo institucional ligado ao Museu e ao mundo burguês que o gerou. Historicamente, o museu nasce como institui o urbana. Em rela o   cidade, como vem se desenvolvendo ao longo do século XIX, adquiriu sua especificidade colocando-se como “tradutor” dessa cultura urbana (e da burguesia que o criou como sua interpreta o). Para além de sua fun o de memória monumental, sua forma   congruente com o rosto da cidade que o hospeda ou a ela se contrapõe, enfatizando suas características extraordinárias.

As grandes Exposi es e Feiras Internacionais, como a exposi o Internacional de 1851 de Londres, instalada no Crystal Palace, o a Exposi o Universal de Paris em 1889, ou de New York de 1967, entre muitas outras, encenam e expõem a utopia de um futuro tão próximo que já se torna presente.   um futuro/presente sempre “desejável”, em que os avanços tecnológicos permeiam todos os aspectos da vida social humana. A utopia presente  , para todos os efeitos, uma utopia narrada com base na engenhosidade e no intelecto humanos, que a tornam tangível, mascarando seu caráter utópico na materialidade que a torna visível. A Feira, a Exposi o  , também, um lugar em que se encontram manifesta es do que   reconhecida e denominada Arte pelos atores institucionais que “gravitam” no sistema que projeta e realiza tais eventos. Mais exatamente, as Feiras e Exposi es Internacionais são o

lugar daquela arte “contemporânea” que testemunha, ao lado das realizações tecnológicas, seu tempo e suas aspirações, no contexto das narrativas utópicas encenadas.

A moderna Exposição é o resultado da Revolução industrial. A introdução cada vez maior das máquinas em substituição do trabalho humano e o uso de novos materiais tornaram possível um aumento da produção nunca antes experimentado. Vale lembrar que uma série de objetos expostos na Exposição Universal de Londres de 1851 constituíram o primeiro núcleo da coleção do Museum of Manufactures, hoje conhecido como Victoria and Albert Museum, o primeiro de natureza tecnológico-industrial.

No século XIX, ao lado das obras dos arquitetos, dos pintores e dos escultores, grande sucesso obtinham os panoramas, estranhos produtos que, sem dúvida, buscavam efeitos especiais que só viriam a se realizar com as tecnologias digitais atuais, mas que atravessaram as vicissitudes da fotografia, da imagem em movimento e dos efeitos 3D (NEGRI, 2011).

Esse tipo de encenação, representada por pintores como Cabanel ou pelas elaborações dos panoramas, são apreendidas com facilidade pelos públicos. Um estudo “clássico” que embasa essas reflexões é o texto de Sternberger (1985), em que o autor discute a fragmentação da consciência burguesa que se dá pela pretensa autenticidade cultural. Nesse sentido, o autor desenvolve uma análise da vulgarização burguesa do mito do progresso, da troca ilusória entre o homem e a Natureza através da mediação técnica e tecnológica e o nascimento de alguns estereótipos coletivos e populares ligados à literatura, à pintura de gênero e à decoração do espaço doméstico.

Assim como concebido na Modernidade e para a Modernidade, o Museu, como lugar das coleções, pretende se realizar como testemunha dos sucessos em uma relação marcadamente ligada às concepções Positivistas. Como lugar de Memória, é instituído para “contar”, para “narrar” os sucessos do intelecto e da criação humanos. É um dos eixos das utopias construídas entre o passado do que está dentro dele, do passado/presente de seus públicos e do futuro/presente descortinado pelas Feiras e Exposições, com as quais entrelaça, frequentemente, seus destinos (STRUKEJL ; ZANELLA, 2011).

Ao lado do Museu, enquanto representação de um passado narrado como caminho para a utopia de uma modernidade radiosa, conforme os desenhos de uma burguesia positiva, estava presente, sem solução de continuidade, seu espelho: a Exposição, a Feira do futuro. Admirar as conquistas do passado levaria a optar pelo inevitável futuro ideal em que a ciência, a tecnologia e as mercadorias nos propiciariam felicidade.

2.3 Mudanças na concepção de museu, coleção e arquivo ao longo do século XX

O problema que queremos enfrentar é da ordem do conhecimento, pois concerne a constituição da memória cultural, discutindo principalmente as questões da memória estética, em que se inserem os museus e os arquivos de arte. O debate sobre a autonomia da arte se desenrola ao longo da modernidade, gerando um sistema próprio, ao qual pertence um conjunto de estruturas, além do artista: galerias, *marchands*, crítica, revistas, museus. A estes é atribuída, entre outras, a função de preservar e expor as “hierarquias” da memória artística, legitimando fronteiras e limites conceituais sistêmicos das definições de arte, desempenhando estas funções de mediação entre o sistema da arte e os públicos. Desde seu desenho conceitual iluminista, os museus são deputedos à seleção, guarda e visibilidade daquela que Le Goff (1978) define “herança do passado”, isto é, monumentos. Para o autor, características do monumento são suas “capacidades [...] de perpetuar sociedades históricas”, pois são memória compartilhada, “e de remeter a testemunhas só in parte mínima escritas” (LE GOFF, 1978, p.38).

Ao mesmo tempo em que se assiste à configuração do sistema da arte, os fenômenos estéticos se multiplicam com o surgimento da Indústria Cultural, com a transformação originada pela grande distribuição, com os fenômenos estéticos de massa, com o aparecimento das estéticas do mercado de massa no cinema, na fotografia, nas gravações musicais, no design, nas lojas de conveniência, na moda e, mais em geral, em todos os produtos esteticamente projetados.

Uma das principais características da arte contemporânea da segunda metade do século XX, por exemplo, é a multiplicidade de suas formas e manifestações: na criação das obras, materiais clássicos são substituídos ou mesclados a outros de uso/origem industrial, doméstica, ou a objetos de uso comum.

Dessas obras frequentemente só restam as memórias ligadas ao projeto e à realização em um lugar e em um tempo que podem ser únicos (como no caso das *performances*), através da produção de documentação escrita, fotográfica, vídeo e digital que se torna novo objeto de reflexão de natureza arquivística por sua organização, preservação e acessibilidade.

Esta operação, porém, não encontra suas razões de ser realizada no âmbito do sistema da arte, pois é construção da memória cultural através da autoridade do arquivo, e não pela autoridade do museu. Atribuindo valores estéticos e artísticos a objetos produzidos

industrialmente, em série, a presença de um destes objetos dentro de uma coleção de museu não é suficiente para representar a memória cultural que, por outro lado, se torna potencialmente narrativa histórica quando esta memória é formada pelos documentos do processo inteiro de criação e produção do objeto.

A documentação de todas as fases, do projeto à realização, desenha uma lógica de arquivo, representativa do processo definido por Le Goff como revolução documentária. Afirma o autor que, no final da década de 1920 os fundadores da revista *Annales* insistem na necessidade de ampliar a definição de documento. Citando Febvre, e Bloch, Le Goff ilustra esta tendência: “A história se faz com os documentos escritos, certamente, quando existem. Mas pode ser feita, deve ser feita, sem documentos escritos, se não tiver”, (LE GOFF, 1978, p. 41). O “historiador das religiões [...] bem sabe: as imagens pintadas ou esculpidas nos muros dos santuários, a disposição e a decoração dos túmulos podem lhes dizer [...] pelo menos quanto muitos escritos”. Particularmente interessante a citação de Samaran de 1961: “O termo documento deve ser entendido no sentido mais amplo, documento escrito, ilustrado, transmitido mediante o som, a imagem, ou em qualquer outra maneira.” (LE GOFF, 1978, p.41).

No *Traité de Documentation* Otlet (1934) propõe uma terminologia enraizada no Documento, com os termos documento, documentação, documentalista, documentar, documentário entre outras. Livros e documentos eram classificados em quatro grandes grupos:

- a) Les documents proprement bibliographiques.
- b) Les documents graphiques, autres que les publications imprimées et les manuscrits d'ordre littéraire et scientifique.
- c) Les documents qui, sans être bibliographiques ni graphiques, sont cependant des équivalents ou des substituts du livre.
- d) Les documents qui sont le résultats de l'enregistrement, sous toutes formes de données relatives à l'administration publique et privée, aux « affaires » (correspondance, notes, rapport, comptes, registres, état, listes et répertoires, etc.) (OTLET, 1934, p. 124).

Ainda, Otlet afirma que "(...) les œuvres d'art sont rattachées à la documentation, puisque les documents se définissent incorporation de données susceptibles de reproduction." (OTLET, 1934, p. 247).

Trata-se das definições de documento em volta das quais se desenvolvem os debates acerca do termo documento, definições que permitem a Le Goff, através das citações de Bloch, Febvre e Samaran, de falar de revolução documentária. Ainda, Suzanne Briet (1951) define documento “Tout indice concret ou symbolique, conservé ou enregistré, aux fins de

représenter, de reconstituer ou de prouver un phénomène ou physique ou intellectuel”. (BRIET, 1951, p.7).

Para Le Goff a revolução documentária promove um elemento crucial para a memória cultural artística: tende, com efeito, a

promover uma nova unidade de informação [...] que leva à série [...] Tornam-se necessários novos arquivos [...]. A memória coletiva [...] organiza-se em patrimônio cultural. O novo documento é armazenado e manuseado nos bancos de dados (LE GOFF, 1978, p. 42).

O deslocamento conceitual de documento tem consequências empíricas, pois permite a instituição de lugares alternativos aos museus de arte enquanto espaços onde está presente a experiência estética, em uma lógica documentalista.

Como sabemos, o arquivo foi, por longo tempo, instrumento ordenado de documentação na base da estrutura memorial do passado, enquanto hoje na definição de arquivo encontra-se a invenção e sua narrativa se torna a construção composta pelos materiais selecionados por grupos ou indivíduos que lhes fornecem forma e conteúdo. Desde que se tornou possível definir o arquivo, nas palavras de Deleuze (2015), como álbum audiovisual de uma época, a visibilidade e a enunciabilidade tornaram-se os estratos das formações históricas que constituem o *corpus* destes arquivos, os quais, como alerta Foucault (1994), não são acumulação de textos preservados por uma cultura, nem os documentos de seu passado nem os testemunhos de sua identidade. Também não são as instituições que permitem o registro e a preservação dos discursos a serem lembrados. Para Foucault, arquivo é, em princípio, a lei do que pode ser dito; o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares. É um arquivo em que as coisas ditas permitem que os enunciados se articulem em figuras diversas e se combinem entre si em múltiplas relações.

Foster (2016) adota o conceito de Foucault, com a finalidade de esboçar as mudanças significativas nas relações arquivísticas dominantes entre a prática da arte, o museu de arte e a história da arte no Ocidente: a estrutura mnemônica produzida pelas três instâncias no século XX. Se Benjamin antecipa a ruína definitiva do museu – e do arquivo – provocada pela fotografia, Malraux (1994) propõe sua expansão infinita, mobilizada exatamente pela fotografia. O Museu Imaginário de Malraux reúne os fragmentos em um arquivo que permite um sistema de continuidades globais, capaz de transformar o caos das imagens em uma ordem documentária, entre arquivo e museu.

No caso da arte contemporânea, portanto, ao lado das necessidades de preservação da ampla tipologia de materiais é necessário pensar nas modalidades de preservação da ação do próprio artista, para além da realização final da obra, ação que deve ser amplamente

documentada. Nesse sentido, um aspecto metodologicamente mais complexo no âmbito da arte contemporânea é o da documentação que, muitas vezes, substitui as obras definitivas mais efêmeras e conceituais.

Uma documentação completa da obra desde sua concepção até sua exposição permite, em teoria, que mesmo sem instruções diretas do artista, ela possa ser apresentada como percurso fiel ao original: é nessa representação de natureza arquivística que reside o nó da questão: não teremos a obra, assim como um arquivo não é a entidade produtora, mas sua representação selecionada e organizada, que permite que o arquivista/historiador da arte realize o percurso do lastro documentário, não mais unicamente cartáceo, mas constituído por objetos variados, inclusive tridimensionais.

É claro que réplicas e proposições novas de obras efêmeras, *happenings*, *performances* e instalações possuem, na maioria dos casos, somente valor documentário, de testemunha histórica, cujo valor estético precisa ser repensado. Apesar disso, essa postura “arquivística” se torna importante e transfere as questões de registro não somente no plano da documentação escrita, ampliando o conceito de arquivo tradicional.

2.4 Alguns sobre a Memória Cultural

Assmann (2011) afirma que todas as culturas se conectam com cada um dos indivíduos que delas participam a partir de regras compartilhadas e de narrativas ligadas ao sentido de um mundo significativo comum. É com base nessa experiência que os indivíduos conseguem formar suas identidades através de símbolos materializados que se tornam as formas das tradições culturais compartilhadas.

Essa definição permite uma visão ampla do tema, considerando que a memória cultural ultrapassa as épocas e, como ilustra Thiesen (2013), é guardada em registros formalizados (resultado de alguma forma de “institucionalização”). As instituições tradicionais deputadas para a guarda da memória cultural são as bibliotecas, os arquivos e os museus.

Enquanto o arquivo é antigo como a escrita, o museu é, em termos institucionais, uma invenção da modernidade. Dentro de nosso trabalho consideramos, portanto, a dialética que se instaura entre os dois: vimos como o arquivo é ligado ao documento, por longo tempo originado com funções práticas de administração. Observamos como ao longo do século XIX e, principalmente, do XX, em função das amplas mudanças na produção de registros de memória o sentido de documento se amplia e estabelece uma relação cada vez mais firme com a memória cultural. O lugar desses “novos” documentos, que pode ser chamado arquivo cultural,

não deve ser considerado simplesmente um repositório de documentos do passado. De fato, é um lugar de construção e de produção do passado. Tanto a construção, bem como a produção desse passado, por sua vez, decorre de interesses sociais, políticos e culturais, aos quais se unem os elementos ligados à mídia e às técnicas de registro. Vamos observar a perspectiva que a memória cultural oferece sobre eles.

A teoria da Memória Cultural, como desenvolvida por Assman (2011), relacionada com questões controversas de políticas da memória como criadora de identidades, leva o foco para um lado complexo de sua conceituação: elementos chave dessa teoria cultural incluem a maneira como o meio da escrita se encarrega da tarefa de transmitir as tradições e suas funções de padronização. Nesse sentido, a Cultura se desdobra como um tecido denso de escritas aos olhos dos que leem e têm a habilidade de interpretar essas leituras. Trata-se de habilidades amadurecidas através da aprendizagem, antigamente dominadas somente por poucos membros muito poderosos das elites, que tendem, ainda hoje, a serem associados ao acesso privilegiado à cultura geral. A falta de letramento, o manuseio inadequado da palavra escrita e a incompetência hermenêutica excluem, dessa maneira, amplas fatias da sociedade da participação na Memória Cultural.

Isso levanta a questão dos efeitos da distinção social, baseada em uma distribuição desigual de capital simbólico, assim oferecendo somente a poucos grupos a possibilidade de satisfazer suas necessidades de orientação através de uma memória ancorada nas instituições e mantida pelos cuidados constantes prestados pelos estudiosos.

Lembrar requer cuidados específicos e caros, que se moldam nessas instituições culturais e, nesse quadro, Assman (2008) distingue entre memória ativa e passiva. As instituições de memória ativa, para a autora, preservam o passado como presente, enquanto as instituições de memória passiva preservam o passado enquanto tal. Para entender as dinâmicas da memória cultural, Assman (2008) explica a importância de entender a tensão entre essas duas modalidades de memória, que podemos exemplificar através de salas de museus. Os museus costumam apresentar seus objetos nas salas expositivas, através de arranjos que constroem narrativas significativas. Ao mesmo tempo, guardam outros objetos em suas reservas técnicas, que não são visíveis ao público. A memória que circula, que mantém o passado presente é o cânone, enquanto aquela guardada fora dos olhares, que preserva o passado como tal é o arquivo.

Jakob Burckhardt dividiu os vestígios do passado em duas categorias, a das “mensagens” e a dos “rastros” (BURCKHARDT, 2002). Por “mensagens” ele entendia textos e monumentos realizados com vista à posteridade, enquanto os “rastros” ão carregavam esta intencionalidade. Burckhardt desconfiava das mensagens, que eram, geralmente, escritas e ensaiadas pelos representantes do poder e das instituições; as considerava parciais, portanto desviantes. Os rastros involuntários, por outro lado, chamavam sua atenção enquanto testemunhas de momentos que podiam contar uma contra-história face àquela disseminada por quem dominava. A memória cultural apresenta inúmeras mensagens construídas e preservadas para a posteridade, para sua repetição. Entre outras coisas, as obras de arte pertencem a essa memória ativa, sendo destinadas a serem reinterpretadas, apreciadas, encenadas, comentadas, ainda que somente uma pequena parte dos artefatos adquira esse status através do complexo procedimento de canonização. Do lado oposto, encontra-se o “armazém” das relíquias culturais, que perderam seu encaminhamento imediato, que se encontram descontextualizadas, separadas da moldura original que as gerou determinando seus sentidos. Como partes do arquivo, alheias às narrativas que constroem a memória, se abrem a novos contextos e interpretações.

Há outros autores que permitem entender de maneira mais clara o que se entende por memória cultural, como Lotman (1998) que, na década de 1970, estabelece uma relação entre “cultura” e “memória”. Para ele, a Cultura corresponde à memória da coletividade e depende de práticas e mídias. A construção de memórias individuais e coletivas é interativa, e se realiza através da língua, das imagens, das repetições rituais através dos meios de armazenamentos externos e das práticas culturais.

Um autor relevante para a discussão é Pierre Nora (1997), que oferece uma oposição radical entre Memória e História. Para Nora (1997), aparentemente, Memória e História constituem uma oposição total. A “crítica destruidora” da segunda é usada contra a primeira. Na perspectiva do autor, a História se propõe ser uma anti-Memória e, reciprocamente, a Memória é anti-História.

Outro autor necessário, a nosso ver, para mapear o território da Memória Cultural é Maurice Halbwachs (2001), que nos fornece as noções de Quadros Sociais de Memória e de Sócio-Transmissores. Trata-se de conceitos que ajudam a entender como as lembranças individuais podem receber uma determinada orientação própria de um grupo, e como tais

orientações podem se tornar tão comparáveis ao ponto de produzir uma representação compartilhada do passado que adquire, então, sua dinâmica própria em relação às memórias individuais. Vale, aqui, sublinhar a tendência de Halbwachs em cruzar as fronteiras, na época convencionais, da memória psicológica na direção da memória cultural.

Por muito tempo esquecido, mas não por isso menos relevante na constituição dos conceitos de memória cultural, é Aby Warburg (2012) que, em seus estudos que culminam no projeto do atlas *Mnemosyne*, reflete sobre as implicações socioculturais do ato de lembrar (DIDI-HUBERMAN, 2013). Warburg (2012) aponta para o lado obscuro da emergência das culturas, lançando a sua tese de que a memória iconográfica (*Bildgedächtnis*) providencia os meios para aguentar e até sublimar os horrores da existência.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em um determinado momento, a memória em que se confia se constitui no ato narrativo de lembranças “documentadas” adequadas ao compartilhamento social: as disciplinas históricas dominam o espaço da memória. Daí decorre o proliferar de reflexões sobre a distinção e/ou a identificação de História e Memória. Nos espaços de pesquisa, de ensino e de extensão a língua tropeça em nomear uma pela outra, tamanha a força da sinonímia construída. O domínio da história é a memória, mas isso não significa que sua narrativa seja a única eficaz no encadeamento das lembranças.

Consideramos, assim, que os estudos artísticos representam - e aqui se finca o primeiro ponto de nosso trabalho - um potencial fértil para o *entendimento informacional* das coleções hoje e de sua relação com a Memória.

Nessa direção, algumas colocações são necessárias. A história já afirmou a importância da arte, com seus textos e códigos, como documento/testemunha do passado. Porém, na medida em que a memória (repositório) não é história (narrativa/lembrança), o documento, que é a representação da memória no “repositório” deve, para se tornar narrativa histórica, atravessar um processo de crítica das fontes. Nenhum documento é isento desse caminho, para a história. Assim, o documento artístico deve passar pelo mesmo processo. Para tanto, porém, o historiador deverá trabalhar com as ferramentas da análise e da crítica dos estudos no campo artístico, considerando que documentos bi/tridimensionais, através de sua seleção e organização, passam a constituir a Memória Cultural de uma época e de uma sociedade. Trata-se da proposta de matriz Warburgiana, em campo artístico, voltada para a constituição de

narrativas capazes de perpassar as fronteiras tradicionais do museu e do arquivo. Para Warburg (2012), que não foi somente um estudioso de história da arte, mas um dos fundadores da história da cultura, no mundo das imagens podem se observar persistências nas formas, que ecoam, ressoam entre si, “fantasmas” que, quando nos deparamos com eles, nos levam a indagar. Essa ideia de recorrência permite abordar a cultura de maneira “genealógica”, através dos ecos e dos fantasmas.

Os discípulos de Warburg Panofsky, Gombrich e Saxl se tornaram emblemáticos pela abordagem temática no campo do estudo da arte, Cassirer no campo filosófico, Yeats e, mais recentemente, Ginzburg, nos estudos históricos. A atenção de Warburg para os temas da memória se realiza de maneira clara (ainda que incipiente), em seu projeto do *Atlas Mnemosyne*, em que Warburg se debruça sobre a sobrevivência de imagens projetadas na contraluz daquelas selecionadas pela História da Arte e por suas narrativas, procurando construir “séries” de imagens, cruzando temas e destacando sobrevivências que não se encontravam nas classificações iluministas, operando, neste sentido, para a constituição de um arquivo visual que, por sua vez, se define de maneira teórica na crítica de Benjamin às coleções oriundas da produção industrial e serial (a este propósito, esclarecedor é o ensaio “Edward Fuchs, o colecionador e o historiador”, publicado em 1924, poucos anos antes da proposta do *Atlas* de Warburg, de 1927).

Assim, Warburg dispunha, em seus painéis pretos, as reproduções de grandes obras renascentistas ao lado de retratos fotográficos da vida moderna; Benjamin propõe a consideração da arte de massa e das técnicas reprodutivas; a crítica temática permite a irrupção de múltiplas vozes carregadas de indícios que permitem percorrer veredas pouco batidas no campo da documentação.

Nesse trabalho abordamos as categorias do conjunto de objetos e documentos que, ao longo dos últimos dois séculos, constituem as testemunhas do modo de produção Capitalista e da construção ideológica de sua memória, representada simbolicamente pela seleção e organização de tais objetos e documentos no âmbito de sua preservação e exposição.

Uma coleção, nos diz Pomian (2007, p. 17-18) “é um conjunto de objetos naturais e artificiais, mantidos temporariamente ou definitivamente fora do circuito de atividades econômicas”, que perderam seu valor de uso, mas possuem valor de troca. Perderam, portanto, sua função originária, para adquirir a função bem peculiar de serem expostos.

Seguindo na construção de nossa hipótese, acreditamos que a narrativa artística, processada pela crítica temática enquanto documento histórico, permite reordenar os interesses dos colecionadores pelos objetos-mercadorias da produção industrial.

REFERÊNCIAS

APPADURAI, Arjun. **Il futuro come fatto culturale**: saggi sulla condizione globale. Milano: Cortina, 2014.

ASSMAN, Aleida. Canon and Archive. In: ERLI, Astrid; NÜNNING Ansgar (ed.). **Cultural memory studies**: an international and interdisciplinary hand-book. Berlin: Walter de Gruyter, p. 97-115, 2008.

ASSMAN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Campinas: Unicamp, 2011.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas** vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BRIET, Suzanne. **Qu'est-ce que la documentation**. Paris: EDIT, 1951.

BURCKHARDT Jacob. **Considerazioni sulla storia universale**. Milano: SE, 2002.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: Vol. 1 – Artes de fazer. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

DELEUZE, Gilles. **Il sapere**: corso su Michel Foucault (1985-1986)/1. Verona: Ombre Corte, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

FOSTER, Hal. **Design e crime (e outras diatribes)**. Belo Horizonte: UFMG, 2016.

FOUCAULT, Michel. **L'archeologia del sapere**: una metodologia per la storia della cultura. Milano: BUR, 1994.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2013.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. **Dialettica dell'Illuminismo**. Torino: Einaudi, 1966.

LASH, Scott; LURY, Célia. **Global culture industry**: the mediation of things. Cambridge: Polity Press, 2007.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: AA.VV.: **Enciclopedia Einaudi**. Torino: Einaudi, vol. V, p. 39-48, 1978.

LOTMAN, Yuri. M. **Il girotondo delle muse**. Bergamo: Moretti & Vitali, 1998.

LULL, James. **Media, communication and culture**: a global approach. Cambridge, Polity Press, 2000.

MALRAUX, André. **Il museo dei musei**. Milano: Leonardo, 1994.

MASSIDDA, Luca. **Atlante delle grandi esposizioni universali**: storia e geografia del médium espositivo. Milano: Franco Angeli, 2011.

NEGRI, Antonello. **L'arte in mostra**: una storia delle esposizioni. Milano: Bruno Mondadori, 2011.

NORA, Pierre. dir.. **Les lieux de mémoire**. Paris: Quarto Gallimard, 1997. v.1-3.

OTLET, Paul. **Traite de Documentation**: le livre sur le livre. Bruxelles: Editones Mundaneum-Palais Mondial, 1934.

POMIAN, Krzysztof. **Collezionisti, amatori e curiosi**: Parigi-Venezia XVI-XVIII secolo. Milano: Il Saggiatore, 2007.

SILVERSTONE, Roger. **Mediapolis**: la responsabilità dei media nella civiltà globale. Milano: Vita e Pensiero, 2009.

STERNBERGER, Dolf. **Panorama del XIX secolo**. Bologna: Il Mulino, 1985.

STRUKELJ, Vanja; ZANELLA, Francesca. **Dal progetto al consumo**: le arti in mostra nell'Italia dell'Ottocento. Parma: Monte Università Parma, 2011.

THIESEN, Icléia. **Memória institucional**. João Pessoa: UFPB, 2013.

TOURAINÉ, Alain. **Un nouveau paradigme**: Pour comprendre le monde d'hajourd'hui. Paris: Fayard, 2005.

WARBURG, Aby. **L'Atlas Mnemosyne**. Paris: L'écarquillé/INHA, 2012.