



Sara Magno



Arquivo e Arte

Qual o papel das Estratégias Documentais na Arte Contemporânea?

Noções de arquivo e veracidade associados a essas estratégias

Filipa César > Luta Ca Caba Inda > Cacheu

Enquadramentos e consequências

As estratégias documentais estão entre as características mais importantes da arte contemporânea. Desde o início dos anos noventa têm emergido uma sucessão de várias ondas de uma adaptação de técnicas documentais na arte. Uma das práticas documentais que nos interessa mais abordar nesta apresentação é a relevância do arquivo na produção artística actual. Para isso, irei triangular argumentos acerca da definição, função e tendência do arquivo na arte contemporânea, entre Jacques Derrida e Alain Badiou, ambos filósofos pós-modernistas franceses, e Allan Sekula, artista e teórico Americano. Por fim, irei dar como exemplo o trabalho da artista portuguesa Filipa César, que se centra na preservação, investigação e interpretação do arquivo de cinema da Guiné Bissau.

Em primeiro lugar há a necessidade de encontrar uma definição de arquivo que seja útil para desenvolver a relação deste com a arte. Encontramos no texto 'Mal

de Arquivo' de Jacques Derrida a explicação de que a palavra arquivo é derivada do grego Arkheion¹, uma casa ou uma residência dos superiores magistrados. Originalmente os documentos eram mantidos na casa dos mais poderosos e influentes e o arquivo preservava mais frequentemente a história das grandes vitórias que das derrotas, apresentando-as como uma realidade histórica ou uma verdade científica. Segundo Derrida, o arquivo é uma máquina realista, é objecto de poder e de conhecimento e representa capital e valor social. Desta simplificação do argumento de Derrida poderíamos ainda somente extrair aquilo que irá dar continuação ao nosso raciocínio, isto é, "o arquivo é uma máquina realista".

Esta ideia de que o arquivo produz ou reproduz a realidade tornou-se para os sucessores de Bertold Brecht uma paixão. Brecht, dramaturgo alemão reconhecido por querer trazer a vida real para o palco, serviu a Alain Badiou de mote para explicar no seu texto 'A Paixão pelo Real', que um dos grandes acontecimentos do século XX está "no compromisso em pensar a relação entre a violência real e o simulacro da violência, entre a face e a máscara, entre a nudez e o disfarce"². E é neste compromisso, continua Badiou, que "a arte do século XX se torna numa arte refletiva", usando aqui uma tradução livre de *un art réflexive*, "uma arte que quer mostrar o seu próprio processo"³. A paixão pelo real é, para Badiou, o desejo por uma arte pura que enunciasses a crueza do real.

Estamos a chegar perto de um ponto crucial mas perigosamente simplificado da concepção de "paixão pelo real" de Badiou, mas que nos serve para esboçar uma linha de relação entre o arquivo, a realidade factual e a necessidade da arte em revelar a ambiguidade ou a incerteza do real. Para já proponho que suspendêssemos este pensamento acerca da ambiguidade e da incerteza do real ao qual iremos regressar mais à frente.

¹ DERRIDA, Jacques; PRENOWITZ, Eric, *Archive Fever: A Freudian Impression*, The Johns Hopkins University Press, Diacritics, Vol. 25, No. 2 (Summer, 1995), pág. 9

² BADIOU, Alain, *The Century*, Polity Press, London, 2007, pág. 48.

³ *Idem*, pág. 49.

Não deixa de ser interessante como Brecht também reaparece como paradigma num texto de Allan Sekula, onde o autor pretende fazer uma análise do arquivo. Neste texto Sekula conta-nos a história da publicação de um livro de fotografias onde trabalhadores mineiros ingleses são representados por Leslie Shedden, um fotógrafo comercial local cujo negócio depende do salário dos mineiros que acreditam que a fotografia é um meio sensível para a sua própria promoção local. Sekula, tendo Brecht como referência para dar continuidade ao compromisso de pensar “a relação entre o real e o simulacro” nas fotografias dos mineiros, usando aqui novamente as palavras de Badiou, elabora, no início dessa análise, uma série de questões acerca da forma como a fotografia constrói um mundo imaginário e o anuncia como realidade. Passo a citar algumas dessas questões:

Como é que a fotografia serve para legitimar e normalizar relações de poder instituídos? Como é que serve de voz para a autoridade, enquanto, simultaneamente, reclama constituir um gesto de troca entre parceiros iguais? Como é que a memória histórica e social é preservada, transformada, restrita e obliterada pela fotografia? **Que futuros são prometidos; que futuros são esquecidos?**

Estas são as questões que Sekula considera certamente inevitáveis na análise de um arquivo fotográfico como este, que implica muito mais que uma passagem estética sobre a qualidade do fotógrafo e que revela questões de fundo político e social. No entanto, não nos interessa para esta apresentação entrar em detalhe na análise do caso dos mineiros, mas sim aproveitar as questões aqui levantadas e migrá-las para outro contexto: o projecto "Luta ca caba inda" e filme Cacheu, de Filipa César, e ver que resultados podemos obter mantendo as mesmas questões mas mudando o caso de estudo.

Se pudéssemos perguntar a Allan Sekula como pode um arquivo ser interpretado, ele responderia que “num arquivo a possibilidade de significação da imagem é liberada da sua contingência actual”⁴. O que significa, simplificando,

⁴ SEKULA, Allan, Reading an Archive: Photography Between Labour and Capital, Liz Wells (Editor), *The Photography Reader*, Routledge, London, 2003, pág. 445.

que há uma perda de contexto, ou seja, quando se seleccionam imagens de um arquivo e se reproduzem num livro ou exposição, o significado e a especificidade do seu uso “original” pode ser evitado e tornado invisível, dando lugar a novos significados que vêm suplantar os anteriores. Sekula acrescentaria ainda que o arquivo funciona como uma espécie de “casa de limpeza” de significados, deixando os objectos à mercê de significação e apelativos a subjectividades artísticas.

Vamos procurar manter presente esta ideia de que “o arquivo funciona como uma casa de limpeza de significados” e tentar perceber o que é que isto poderá significar na prática olhando primeiro para o projecto "Luta ca caba inda" e depois para o filme Cacheu de Filipa César.

Luta ca caba inda

Segundo a autora o principal objectivo deste projecto é encontrar todo o material remanescente que representa uma curta fase do cinema militante na Guiné Bissau situado no arquivo do Instituto Nacional de Cinema e Audiovisual (INCA) e permitir que este seja visto novamente. O título deste projecto “luta ca caba inda” foi retirado de um filme guineense realizado no final da década de setenta e encontrado no arquivo. O INCA albergava a maior parte do material documental produzido no período entre 1963 e 1974 em que a Guiné lutou pela sua independência e ainda dos primeiros anos de independência. Quase todo o material fílmico deste período terá sido destruído durante a guerra civil entre 1998/99.

A história do cinema guineense começa durante os onze anos de guerra pela independência com Portugal, quando Amílcar Cabral, o líder do Partido da Independência da Guiné e Cabo Verde, enviou quatro jovens guineenses – Flora Gomes, Sanan na N’Hada, Josefina Crato e José Bolama Cobumba - para o Instituto de Cinema Cubano para aprender a fazer filmes. Esta ação fez parte da sua estratégia de propaganda de criar uma consciência internacional da luta que se travava naquele país e do nascimento de uma nova identidade nacional. Mais

tarde, com o início da guerra civil, este projecto deixou de ser prioritário e o arquivo foi completamente abandonado.

Hoje, tudo o que permanece deste período é um arquivo de filmes, a maior parte não editados, feitos entre 1972 e 1980 e outros originários de países que apoiaram a causa guineense como Cuba, Suécia, Federação Russa, Holanda, França, a Índia e a Argélia e, também, de realizadores portugueses que apoiaram o movimento anti-colonialista e ainda cópias de filmes de Chris Marker aquando da sua visita a Guiné em 1979. Quando Filipa Cesar teve contacto pela primeira vez com este material ele encontra-se em fase avançada de degradação devido ao ‘síndrome do vinagre’ e a sua transcrição para o suporte digital tornou-se, para a artista, cada vez mais necessária com pena de se perder completamente.

Cacheu

O contexto histórico que procurei aqui sintetizar é importante para perceber a situação em que foi gerado o seu filme “Cacheu”. Em Novembro de 2012 depois da primeira apresentação pública do material digitalizado no âmbito do projecto “luta ca caba inda” Filipa foi convidada a ver ‘Acto dos Feitos da Guiné’, de Fernando Matos Silva, o único filme que retrata o processo de descolonização da Guiné do espólio do Arquivo Arsenal, em Berlim.

Gostaria de parar aqui somente para traçar um triângulo que delimita a morada deste filme de Fernando Matos Silva em três arquivos – ele é parte do corpo do arquivo em Bissau, do arquivo em Lisboa, Cinemateca Portuguesa, e do Arsenal em Berlim. O primeiro arquivo mencionado está a desintegrar-se, o segundo encontra-se na capital que concentrava o poder colonial que atuava sobre o anterior e o último na cidade onde, em 1984-84, o poder colonial europeu redistribuiu e regularizou as suas colónias em África na Conferência de Berlim e que neste momento é o mais interessado em preservar esta memória.

Ao ver o filme ‘Acto dos Feitos da Guiné’, Filipa, irá reconhecer nele a presença das estátuas que hoje em dia se encontram armazenadas na fortaleza de Cacheu,

um dos primeiros estabelecimentos de comércio de escravos na Guiné-Bissau, as mesmas estátuas que também terá visto antes representadas no filme 'Mortu Nega' de Flora Gomes, realizado em Portugal em 1988, e em San Soleil realizado em 1983 por Chris Marker, e ainda, as mesmas estátuas que viu representadas num álbum fotográfico que guarda as imagens captadas pelos portugueses destacados em Bissau e que retratam o processo de colonização. Em 2011 este álbum deu origem a outro filme de Filipa intitulado 'The Embassy', que se baseia no comentário dessas imagens pela voz de um arquivista guineense que conta a sua versão da história da Guiné através das imagens dos colonialistas.

Em Março de 2013, Filipa, participa num dia de conferências, intitulado "O Que Aconteceu 2081?" no Kunstwerke, em Berlim e, juntamente com a atriz Joana Barrios, filmou "Cacheu" como uma palestra performativa. Em conversa com Filipa, a artista revela que "a peça tem crescido do arco narrativo formado pela recorrência destas estátuas como aparições espectrais em vários filmes diferentes. A persistência da representação colonial no território, bem como no cinema, parece decretar um poder que ainda é latente no presente. Para mim, continua Filipa, as estátuas parecem deputados de uma estrutura anacrónica deixada pelo colonialismo, que se transformou noutras (como a corrupção, a política geoestratégica, o tráfico de drogas, as ONGs internacionais, ou o comércio multinacional de recursos minerais). Eles são fantasmas do passado que se tornam visíveis, animados por meio de filme. (...)”

Ao longo desta investigação encontrei argumentos que me levam a deduzir que os arquivos possuem um carácter contraditório. "O arquivo funciona como uma casa de limpeza de significados e dentro das suas fronteiras o significado é emancipado do seu uso" diz-nos ainda Allan Sekula e assim, de uma forma geral, "um modelo de verdade empírica prevalece". Se, por um lado, podemos "considerar as imagens como documentos históricos, por outro, podemos tratá-las como objectos estéticos".

Conclusão

Através da observação do trabalho de Filipa César, que nos serve aqui apenas a título de exemplo de um contexto mais vasto desta tendência da arte contemporânea, podemos apontar duas funções contrárias que as formas documentais estão actualmente a assumir no campo da arte. Primeiro, representa uma estratégia de autenticidade que tem a intenção de assegurar a reivindicação do contacto da obra de arte com o aurífico campo do político e do social. O dispositivo aqui usado é realista e pretende ser o mais transparente possível. Desta forma, o documentário é usado para provar a relevância social da arte e evidencia a sua relação orgânica com o meio político. E ao mesmo tempo alimenta a sua “paixão pelo real”, voltando novamente a Badiou.

Porém, existe outra estratégia que entende os seus próprios dispositivos como formas de produção de conhecimento. Poder e conhecimento relacionam-se na organização e produção de factos e na sua interpretação, e uma das suas formas de expressão, diria Derrida referido no início desta apresentação, é o arquivo. Assim, a questão que se coloca à prática documental no campo da arte não deve ser limitada à adequação ou precisão da respectiva representação, mas deve ser direccionada para as suas políticas internas de “produção de verdade”.

Podemos concluir que o formato de palestra performativa que Filipa apresenta como proposta para a conferência com o título “o que aconteceu em 2081?” é uma estratégia documental de produção de conhecimento, o que implica um olhar crítico sobre esses documentos e uma projecção destes para tentar compreender o presente e o futuro.

A última frase da explicação de Filipa acerca do seu filme Cacheu: “Eles são fantasmas do passado que se tornam visíveis, animados por meio de filme.” resume de certa forma a tendência de usar estratégias documentais na produção de arte contemporânea que procuramos identificar nesta apresentação. Estes fantasmas do passado são, para Filipa, os filmes que sobreviveram moribundos no arquivo e que representam um valor capitalizável para a compreensão do presente e que só é possível se se tornarem visíveis. A preservação deste material é imprescindível para o seu trabalho artístico, da mesma forma que o

ouro é imprescindível para o trabalho do ourives. Ele contém o valor capital de uma memória histórica que contém todos os ingredientes para satisfazer a sua paixão pelo real e por uma arte que quer mostrar o seu próprio processo. E nesse processo Filipa encontra as estátuas, que vê repetidas vezes representadas por diversos autores no arquivo, e conta que essas imagens contenham um valor igualmente histórico e estético de forma a aproximar a sua proposta artística da esfera política.

Apesar de ter de assumir que, até ao momento, não foi possível responder a todas as questões que Allan Sekula coloca à análise do arquivo e que procurei migrar para esta interpretação do trabalho de Filipa, como exemplo de uma estratégia documental usada na produção artística, considero que tanto o projecto de resgate do INCA, 'Luta ca caba inda', como o filme "Cacheu", aproximaram-nos de um possível resposta à questão: **Que futuros são prometidos; Que futuros são esquecidos?**