



Da grade múltipla da montagem: perspectivas para a imagem crítica na contemporaneidade

The multiple grid of montage: perspectives for the critical image in the contemporaneity

Dr.Luiz Cláudio da Costa

Como citar:

COSTA, L.C. Da grade múltipla da montagem: perspectivas para a imagem crítica na contemporânea. *MODOS. Revista de História da Arte*. Campinas, v. 1, n.2, p. 98-112, mai. 2017. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/76>>DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v1i2.761>

Imagem: Leila Danziger, Nomes próprios (detalhe), 1996; fotogravura sobre papéis diversos, grafite e óleo de linhaça, 240 x 400 cm, Coleção Thomas Cohn, cortesia da artista.

Da grade múltipla da montagem: perspectivas para a imagem crítica na contemporaneidade

The multiple grid of montage: perspectives for the critical image in the contemporaneity

Dr. Luiz Cláudio da Costa*

Resumo

O artigo investiga uma possível genealogia do uso do sistema gradeado de imagens feito por artistas desde os anos 1990. Desenvolvida pelo pensamento visual clássico, a grade de representação do visível sofre transformações até que artistas pós-cubistas desenvolvem um quadro modular abstrato, ao qual Mondrian renunciará, a partir de certo momento de sua trajetória, em favor do quadro-diagrama. Essa história linear é, contudo, ainda mais complexa, com outros desvios críticos. Entre os artistas das vanguardas históricas – do construtivismo ao surrealismo –, surgem modalidades de quadros múltiplos realizados pela montagem de imagens fotográficas. Nos anos 1960/1970, o quadro múltiplo ressurgiu na *Pop Art*, sendo transformado pela Arte Conceitual e pela geração do final do século XX. Insisto no termo grade para não acolher ideias de rupturas históricas definitivas, mas tampouco defendo ideias de evolução.

Palavras-chave

Arte e representação; Imagem e grade; Arte contemporânea.

Abstract

The article investigates a possible genealogy of the use of the grid system of images made by artists since the 1990s. Developed by classical visual thought, the representation grid of the visible undergoes transformations until post-Cubist artists develop an abstract modular framework, which Mondrian will, from a certain moment of his trajectory, resign in favor of the diagram. This linear history, however, is even more complex. Among the artists of the historical groups of avant-guards - from constructivism to surrealism -, different modalities of multiple frames emerge out of montages of photographic images. In the 1960s and 1970s, the multiple picture resurfaces in Pop Art, being transformed by Conceptual Art and the new generation of the 1990's. I insist on the term grid with the intentions of not accepting ideas of definitive historical ruptures, but also refusing ideas of evolution.

Keywords

Art and representation; Image and grid; Contemporary art.

Desde os anos 1990, certa produção nas artes visuais vem articulando os recursos do inventário e da montagem para interrogar a memória. Vários desses trabalhos utilizam uma forma gradeada múltipla de imagens. Sergei Eisenstein concebeu em 1930 uma montagem com fotogramas de *A linha geral* para a revista *Documents* (n. 4) no momento em que a projeção de seu filme era proibida pela censura de Paris. Sua montagem tinha semelhança com aquelas que os surrealistas vinham realizando em quadros múltiplos com fotografias.¹ Desenvolvida pelo pensamento visual clássico, a grade é um dispositivo de projeção que permite unificar no espaço do quadro os diversos elementos da representação. A grade sofre transformações até que artistas pós-cubistas desenvolvem uma grade modular abstrata, a qual Mondrian renunciará em favor do diagrama. Nos anos 1960/1970, o quadro múltiplo ressurge na *Pop Art* e é transformada pela Arte Conceitual. Insisto no termo grade para não acolher ideias de rupturas históricas definitivas, o que não significa aceitar a ideia de evolução. As transformações na grade mostram um tempo histórico sofrendo contra discursos que abrem possibilidades novas para o pensamento realizado por imagens.

A grade testemunha uma história de contradições entre o consentimento e a recusa da unidade presente na visualidade da representação visual. A grade foi inventada como dispositivo de adequação atenuador das dessemelhanças, das diferenças, da diversidade. Ela torna-se, contudo, desde os anos 1960 e 1970 uma máquina para se ler o mundo por meio de imagens interligadas num quadro múltiplo.² A partir dos anos 1990, surgem as grades de listas inconclusas e de catálogos incompletos estruturados pela montagem. A grade múltipla tem a função de um esquema interpretativo lacunar trabalhado com signos e/ou imagens inventariadas da cultura. *NECAH 1879, No entregar Carhué Al Huinca* de Res (1996), *Imemorial* de Rosângela Rennó (1994), *Nomes Próprios* de Leila Danziger (1996), *Geometria da consciência* de Alfredo Jaar e *Americas* (2005) de Fernando Bryce são trabalhos que utilizam o quadro múltiplo para elaborar a história de modo crítico. Duas estratégias têm sido utilizadas: a incorporação e reunião de documentos e a montagem que elabora a experiência dos vestígios de acontecimentos históricos. Qual a genealogia dessa elaboração pela grade múltipla?

Antes que se possa trabalhar essa história complexa, seria preciso compreender que a grade múltipla na produção contemporânea não possui significação constante ou fixa. *NECAH 1879, Imemorial, Nomes próprios* e *Geometria da consciência* têm função de monumento, homenageando os vencidos, mortos ou humilhados da história. Em *NECAH 1879*, há uma lógica confrontativa de dois tempos que não aparece nos outros trabalhos citados. O artista argentino Res utilizou imagens do fotógrafo Antonio Pozzo realizadas na campanha militar do General Julio Rocca que resultou na morte de pelo menos 20 mil indígenas. Res fotografa os mesmos lugares a partir do mesmo ângulo das imagens de Pozzo. Ao lado de cada foto de arquivo encontrada em preto e branco, outra foto atual em cores é posicionada de modo a constituir vários dípticos. Um mapa acompanha o mural das imagens e traça a rota da campanha. Outros trabalhos realizados à época da virada do milênio organizam listas como a série *Nomes próprios*, que inventaria e sistematiza um número finito de judeus mortos no Holocausto. Com 76 nomes de sobrenomes idênticos, *Nomes próprios* suscita a imaginação de um rol desmedido, enquanto manchas de tinta escorrem melancolicamente sobre o papel. Em *Imemorial*, a forma da grade com retratos $\frac{3}{4}$ em escala expandida aparece tanto na parede vertical, identificando os vivos, como no chão, evocando os mortos, todos operários da construção de Brasília. Na série *Americas*, a grade múltipla tem antes a função de mural de apresentação, exibindo 44 desenhos realizados a partir dos números da revista da OEA publicados de 1950 a 1963 com a técnica da análise mimética desenvolvida

pelo próprio artista. Todos esses trabalhos constituem tramas, narrativas, elaborações, embora não proferidas.

A singularidade dessa produção surgida a partir dos anos 1990 consiste na vontade de problematizar a memória e a história, de interrogar os processos envolvidos na rememoração, de ocupar-se de recursos implicados na articulação entre presente e passado, de observar os perigos do historicismo e da máquina de representação totalizadora. A montagem terá a função de segmentar a representação, distanciar a semelhança para que um saber e uma experiência sejam elaborados, apesar das falhas no processo. Sem recusar a supor ou conjecturar, a montagem admite desde os anos 1990 os abalos emocionais da perda, as perturbações afetivas do esquecimento, os tremores do corpo frente aos perigos da história. Quais são os antepassados dessa produção? Minha hipótese é que a grade múltipla da montagem surge com problemas vinculados tanto à *Pop Art* quanto à produção conceitual seguindo o embate modernista contra a representação clássica. Ela distancia-se, contudo, da equivalência que os modernistas estabeleceram entre imagem e ilusionismo. No ilusionismo, o referente visível é projetado sobre um plano; na imagem, a multiplicidade resiste a toda síntese.

O caminho foi indicado na primeira metade dos anos 1960, que recusou a abstração e todo gesto de unificação e de síntese. As noções de múltiplo, vinculadas à cultura da reprodução, foram importantes para as poéticas que surgiam. De 1961 a 1964, Claes Oldenburg reúne em *A Loja* objetos esculturais realizados à semelhança de produtos comerciais e comestíveis. Os itens variam entre cigarros, hambúrgueres, bolas de sorvete entre outras mercadorias. Oldenburg ressalta a subjetividade reificada na sociedade de consumo, reivindicando uma semelhança subjetiva com seus objetos (Krauss, 1998, 273-274). A semelhança, contudo, distancia-se na medida em que tudo se amontoa como numa loja de produtos obsoletos. Apostando no conteúdo visual banal, *A loja* constrói uma narrativa crítica da vida cotidiana.

Noutra chave, Andy Warhol incorpora e multiplica as imagens que se organizam em grades seriais repetitivas. Nos trabalhos de Warhol, uma imagem nunca aparece isolada, pois a multiplicidade heterogênea não pode se unificar no quadro. Sua estratégia mais comum foi a sistemática da repetição que se desdobra variando uma mesma imagem incorporada da cultura de reprodução, como na série *Campbell's Soup Can* de 1962. A repetição, variação e transformação são aspectos que caracterizam a imagem nos trabalhos de Andy Warhol. Com *Thirteen most wanted men* (1964), o gesto artístico tem uma pequena alteração. O mural já não contém uma única imagem que varia, mas 22 cópias de retratos $\frac{3}{4}$ de 11 detentos diferentes. A estrutura em grade pressupõe o sistema jurídico-prisional. Retiradas de um livreto policial, as imagens foram submetidas a uma mudança de escala para que o trabalho pudesse ser apresentado na parede externa – de 30 diâmetros de extensão circular – do Pavilhão do Estado de Nova York. *Thirteen most wanted men* enfrentava o tema do erotismo e da interdição, sugerindo uma inseparabilidade radical entre desejo e violência no homem, bem como semelhança e distanciamento na imagem. *Thirteen most wanted men* articula uma imagem crítica do homem onde ícones se tornam sintomas. O conteúdo na obra não é mera informação nem tampouco abstração visual, mas força dos traços que insinuam traumas sociais ou experiências da subjetividade humana.

A partir desse momento inaugural, o processo é vacilante. A imagem é outra vez recusada como ilusionismo, mas a estrutura esquemática é retomada. Aos poucos, as imagens reaparecem juntamente com o procedimento da montagem.

A recusa da unidade do quadro

No contexto minimalista, a recusa ao quadro significou abdicação ao *tableau* que unificava os elementos da representação clássica e, ainda, renúncia aos gestos da composição modernista. Allan Kaprow percebeu em 1958 que a *action painting* de Jackson Pollock teria destruído a unidade formal da pintura e do retângulo do quadro, ignorando “o confinamento do campo retangular em favor de um continuum (...) para além das dimensões literais de qualquer trabalho” (Kaprow, 2006: 41). A discussão de Kaprow não sugeria um trabalho alternativo múltiplo da imagem, mas fazia aparecer o corpo em ação nos *happenings*.

Outras experiências estéticas recusavam igualmente a unidade do quadro numa chave explicitamente anti-ilusionista. Na avaliação dos minimalistas, a redução modernista das convenções não eliminara por completo o ilusionismo do *tableau*. A pintura modernista havia investido na autorreferencialidade, na autonomia dos meios e no aplainamento do espaço como modos de opor-se criticamente à representação ilusionista das belas artes. Nas palavras de Clement Greenberg: “Foi a ênfase conferida à planaridade inelutável da superfície que permaneceu, porém, mais fundamental do que qualquer outra coisa para os processos pelos quais a arte pictórica criticou-se e definiu-se a si mesma no modernismo” (Greenberg, 2001: 103). A pintura modernista autonomizara-se no mesmo movimento em que recusava a representação do referente sensível. Para os minimalistas, contudo, a composição visual modernista – o arranjo das partes, a relação entre elas – não abandonara a unidade do quadro, apenas o instituiu como unidade autônoma a qualquer referente e a qualquer outra linguagem. Segundo os minimalistas, a pintura modernista constrói o *tableau* como uma totalidade que suspende a objetividade banal, fundindo e restringindo a composição ao plano.³ A visualidade pictórica modernista encontrava sua consistência na unidade de uma grade racional abstrata *à priori* (Stella; Judd, 2006: 125).

Base comum das artes pictóricas, a grade racional *à priori* teve funções distintas do classicismo até o modernismo. Em Paolo Uccello, Leonardo Da Vinci ou Albrecht Dürer, a grade é armadura de conhecimento e ordenação do visível. Ela estrutura o espaço visível de maneira que a realidade e sua representação sejam mapeadas uma sobre a outra: a imagem pintada e seu referente no mundo real se relacionam de modo que a primeira seja conhecimento em relação ao segundo. Problematicando a si própria como forma de conhecimento transparente do visível, a grade modernista de Malevitch ou Mondrian não mapearia mais o espaço de um cômodo ou de uma paisagem, mas a superfície da própria pintura. Segundo Rosalind Krauss, a grade modernista serviria para apresentar um modelo ideal de visualidade – imutável, não narrativo, antihistórico (Krauss, 1994: 22). Krauss assevera que a grade para Mondrian e Malevich significa a recusa da realidade concreta: “De seu ponto de vista, a grade é uma escada para o universal, de maneira que eles não estão interessados no que ocorre abaixo, no concreto” (*Idem*, 10).

Seria preciso reavaliar as contradições nesse período da história da arte, retornando aos dois pilares dialeticamente intrincados da arte moderna – o historicismo e o essencialismo – para não confundirmos o idealismo com a ausência de temporalidade histórica. Afinal, a utopia modernista do futuro constituiu-se como tempo da história. O construtivismo surge na Rússia ao incorporar problemas do futurismo e do cubismo, numa vontade de renúncia ao simbolismo e ao ilusionismo de representação. Duas vertentes não figurativistas surgem naquele momento: a tendência purista-espiritual dos suprematistas próximos às ideias de Kasimir Malevitch e o construtivismo de Tatlin e Rodchenko que, voltando-se para as questões sociais e históricas, logo encontraria na revista *Lef* novas questões definidas pelo Produtivismo (Buchloh, 1984). Ambas as vertentes recusam a representação ilusionista do visível e tem

no futuro seu ideal utópico. Os suprematistas buscavam, contudo, uma forma pura desvinculada das questões ideológicas, ao passo que os construtivistas se preocupavam em produzir estreita relação entre forma e função.

O Neoplasticismo holandês, que surge de modo independente do construtivismo russo, trabalha com uma forma modular. Na descrição de George Rickey: “a grade preta sobre fundo branco, os retângulos pintados com cores primárias e as proporções lineares e com intervalos regulares, ajustadas em conformidade com um trabalho preliminar feito com tiras de papel” (Rickey, 2002: 56). Aqui as ambiguidades também aparecem. Em certo momento de sua trajetória, Mondrian recusa a grade da projeção mesmo em sua versão modular abstrata. O historiador Yve-Alain Bois reconhece no quadro *New York City I* o momento da ruptura do pintor holandês com a estrutura abstrata da grade modular (Bois, 1995: 157-183). Mondrian começa fazendo uso da “grade modular *all-over*” em seu momento De Stijl. Com *New York City I*, o pintor abandona esse dispositivo abstrato. Bois afirma que em *New York City I* a planaridade tem a ver com a neutralização dos contrastes, como teria feito Seurat, embora o pintor holandês opere com a multiplicação desses mesmos contrastes. Mondrian privilegia, assim, a “determinação” e não a “expressão” do espaço, recusando a textura como aspecto natural das coisas. Bois reconhece na descoberta de Mondrian aquilo que Steinberg chamou de “flatbed” (piso, plataforma) para a obra de Pollock, a reversão da horizontal que promove o plano a uma espécie de mapa, gráfico ou vista aérea. Mondrian não seria mais um pós-cubista, mas um anti-cubista. Ele substitui a grade pelo diagrama. Ao contrário da grade modular, o diagrama é uma vista topográfica, desenho esquemático que se mantém *tableau*, como pretende o próprio artista. O quadro-diagrama, contudo, em sua autonomia, teria “a qualidade literal de um objeto” (*Idem*: 168).

Voltando aos minimalistas, sua crítica à pintura modernista recai sobre a autonomização do *tableau*, mas se interessam por essa qualidade literal do objeto que permitiria a relação da arte com a esfera da vida. Interessados na experiência imediata do presente, os minimalistas criticam o *tableau* por sua função de mediação, seja ele representação ou diagrama. Os minimalistas recusam a mediação em prol da experiência presente imediata com a evidência do objeto no mundo. O problema dos minimalistas com os modernistas é a composição que engendra partes e as relaciona. Judd afirma que “quando você começa a relacionar partes, em primeiro lugar, você está supondo que tem um todo vago” (Stella; Judd, 2006: 126). O “todo vago” que Judd identifica no *tableau* não é por ele explicada, mas podemos inferir como a composição do tipo *all-over* da pintura que buscava abolir a oposição figura-fundo. Judd e outros minimalistas visam, ao contrário da pintura *all-over*, uma totalidade indivisa não contaminada por partes, não autônoma, de um objeto literal no mundo. É a crítica à autonomia da arte impondo-se sem contradição.⁴ Um todo evidente em si mesmo impediria a transcendência da experiência que dirige o sentido para algo externo àquela presença absoluta do objeto. Para os minimalistas, o quadro modernista ainda produzia “imagem”, por não conseguir abolir por completo o ilusionismo. Frank Stella desejava “algo além de tinta na tela” que ele identifica como parte dos “valores humanistas” que recusa (*Idem*: 130). A pintura devia tornar-se objeto evidente para negar todo resquício de ilusionismo vinculado à representação.

Tanto Judd quanto Stella tinham certeza que “a arte é algo que se olha” (*Idem*: 137). Articulada por Stella, a fórmula do objeto específico expressa a pura constatação do visível: “o que você vê é o que você vê”. O discurso minimalista desconsiderou a oscilação própria da imagem. Descartou a imagem concebida pelas vanguardas modernas e a recuperação dessa concepção realizada pela *Pop Art* onde aparece a contradição recíproca entre perceber e perder, entre Eros e Thanatos, entre forma e informe,

entre símbolo e sintoma.⁵ Os minimalistas preferiram situar o olhar numa experiência tautológica. Essa simplificação não ocorria necessariamente nos trabalhos artísticos que podiam apresentar a condição dupla da experiência visual. Em sua análise do objeto *Black Box* de Tony Smith, George Didi-Huberman revela a força geradora de imagens naquele cubo negro, uma visualidade para além da visibilidade “que se constitui sobre um fundo de ausência, e mesmo como obra da ausência” (Didi-Huberman, 1998: 101).

As estruturas sistemáticas da arte conceitual

O todo integral dos objetos específicos de Donald Judd conservava a condição serial do processo industrial de sua produção. A repetição e a serialização não desapareceram como estratégias artísticas para a arte como ideia, mas a imagem teve papel ambíguo. Quando Sol LeWitt escreveu seus “Parágrafos sobre Arte conceitual”, propôs o método modular de uma unidade básica que se repete (LeWitt, 2006: 176-181). Naquele momento LeWitt declarava a ideia como base para a arte conceitual. O saber-fazer perdia sua primazia para a arte como ideia que se desmaterializava. A questão central para os artistas conceituais já não passava mais por indagar a subjetividade ou a cultura da sociedade atual, como fizera a produção da *Pop Art*. O interesse dos conceituais era inquirir acerca da própria arte. Eles retomam dos minimalistas a vontade de eliminar por completo o ilusionismo nas artes, o que significa certa aversão pelas imagens.⁶ Em seu texto “Advertência”, Daniel Buren sugere o conceito exposto como arte “com a vontade de abolir o objeto”: “‘o conceito’ exposto torna-se *objeto-ideal*, o que nos remete mais uma vez à arte como ela é, ou seja, a ilusão de alguma coisa, e não essa coisa” (Buren, 2006: 253).

Recusada a imagem, a linguagem tornava-se meio particular tanto nas reflexões como nas práticas de diversos artistas da época, como Joseph Kosuth nos Estados Unidos e dos artistas do *Art&Language* na Inglaterra. A linguagem reaparece nas artes depois de ter sido varrida pela redução modernista da visualidade planar pura. O que me interessa ressaltar, contudo, não é o conhecido valor da linguagem nesse contexto, mas a importância da repetição serial esquemática em diversos trabalhos. Na segunda metade dos anos 1960, On Kawara já havia começado suas *Date paintings*, série em que o artista pintava a data de cada dia de sua vida. Em Joseph Kosuth, a repetição serial envolve a proposição artística tautológica, repetição que generaliza, como é o caso de *Uma e três cadeiras* (1970). Uma apresentação tautológica circular e auto-referencial: o objeto material, a fotografia do objeto e a definição da coisa contida no dicionário. Alexander Alberro notou a emergência dessa visualidade particular entre os artistas conceituais, identificando essas disposições como “estruturas seriais e altamente esquemáticas” (Alberro, 1999, XVII).

A estrutura esquemática aparece em diversos trabalhos de artistas considerados conceituais como nos inventários fotográficos da arquitetura industrial moderna de Bernd & Hilla Becher.⁷ No contexto ampliado da arte *Pop-conceitual* europeia, o artista alemão Gerard Richter tem produzido desde o início de sua trajetória um enorme *Atlas* de mais de 800 pranchas que se apresentam na forma de quadros múltiplos de montagem, cada uma lidando com temas singulares.⁸ A estrutura gradeada aparece também em *The Bowery in two inadequate descriptive systems* (1974), de Martha Rosler.⁹ A artista foi ligada ao grupo de fotógrafos pós-conceituais, documentaristas da Califórnia, do qual também pertenceu Allan Sekula. *The Bowery* consiste de 21 imagens fotográficas em preto e branco e 24 quadros de palavras agrupadas que denotam relações com a bebida alcoólica. Nesses artistas conceitualistas ou pós-conceituais, a grade múltipla realiza-se com palavras e/ou imagens, mas nada tem a ver com projeção da realidade visível. A estrutura gradeada serve para cartografar uma situação

social e elaborar certos discursos da cultura com sinais inventariados. As imagens e os signos utilizados não se adequam a um referente, nem por semelhança nem por convenção. São sinais inadequados que servem à elaboração precária de uma realidade material, discursiva, histórica e cultural.¹⁰

Seria preciso retornar um pouco à argumentação para destacar o uso ambíguo que a imagem teve no contexto conceitual. Se a fotografia serviu a Kosuth como modo de expor suas proposições artísticas conceituais, a imagem não teve apenas a função de apresentar as “categorias filosóficas da arte” (Roberts, 1997: 23). O ataque fulminante desferido pela arte conceitual à primazia do visual contradizia com o valor de uso outorgado à fotografia. Em seu ensaio sobre a arte conceitual no contexto inglês, publicado em 1997, John Roberts destacou essa ambiguidade, nomeando-a de dialética iconofobia-iconofilia. O uso da fotografia serviu indiretamente naquele contexto para que a arte voltasse a se reconectar com o mundo das aparências sociais, descobrindo novas possibilidades expressivas para a imagem. Na produção norte-americana, a indexalidade da fotografia admitiu o uso da imagem técnica por seu valor de documento nos trabalhos de Bruce Nauman, Robert Barry e Douglas Huebler. Tratava-se de um uso “primitivo” da fotografia, esse que identifica a imagem técnica a uma forma de testemunho. Isso resultaria na valorização do trabalho amador por parte do artista que recusa a habilidade técnica e o virtuosismo.

Na produção do inglês Vitor Burgin, Roberts percebeu direções diferentes daquelas dos norte-americanos, tematizando a não identidade entre a fotografia e seu referente. Burgin enfatiza a desestabilização do signo como ato político numa perspectiva semelhante àquela sugerida pelos situacionistas. John Stezaker, por sua vez, suspeitou do valor político do gesto de evidenciar a não compatibilidade representacional entre imagem e referente. Stezaker engajou-se com as formas e as imagens da cultura popular como “região de sentido compartilhado”, colecionando imagens da mídia (*Idem*, 33). Tornando-se um “arquivista da imagem produzida industrialmente”, Stezaker adotaria a posição do amador não-esteta.

Na América Latina, a dialética iconofobia-iconofilia também foi atuante entre os artistas conceituais que fazendo uso de uma imagem crítica aferiam à arte uma inflexão política. Grande parte da produção latino-americana de ações na rua ou nos meios de comunicação incorporava a política situacionista de desintegração do signo e da imagem. O grupo fundador da arte conceitual na Argentina – Roberto Jacoby, Eduardo Costa e Raúl Escari – produziu reportagens para imprensa de falsos eventos, acontecimentos que jamais ocorreram. A recusa do signo e da imagem passa por forjar o falso, tornando a informação inverossímil, desagregando a relação entre signo e referente. Toda significação, todo discurso, toda imagem indiferentemente torna-se inverossímil e ilusória. Contraditoriamente, o grupo expõe a documentação de suas intervenções tonando possível e concebível no âmbito da verdade ocorrida o acontecimento midiático falso.

Pode-se deduzir essa contradição ao observar a exposição dos trabalhos do grupo argentino de mídia arte realizada pela galeria da University da Califórnia em 2009 sob o título de *1968: el culo te abrecho*.¹¹ A conversão da coleção pessoal de documentos de artistas visuais em arquivo expositivo de documentações e imagens foi algo que ocorreu sistematicamente entre os conceitualistas. O caso mais paradigmático no Brasil é o de Paulo Bruscky, que expôs em 2004 seu ateliê na 26a Bienal de São Paulo. Esses artistas encontraram na documentação de seus trabalhos efêmeros a modalidade do testemunho que incorporam à arte. Afirmar a derrocada do signo e usá-lo para representar o acontecimento artístico efêmero mostra a ambiguidade que envolveu essa produção. Por outro lado, a

apresentação dos vestígios ressalta um modo crítico e lacunar de conceber a imagem e os sinais na dimensão mesma de sua insuficiência. Amadoras, banais como muitas práticas comuns à cultura popular, as imagens dos artistas conceituais latino-americanos apresentavam uma potência ética latente para a constituição de uma poética da memória.

Documento e montagem no conceitualismo brasileiro

No contexto brasileiro, o embate com a unidade do quadro possibilitou outras descobertas. A figuração começa a surgir na segunda metade dos anos 1960. Na exposição Opinião 65 despontam trabalhos cujas referências eram a *Pop Art* e a *Nouvelle Figuration* francesa. Em 1966, em sua fase mais conceitualista, Hélio Oiticica realiza B33 *Bólide-caixa 18, homenagem a morto*, também conhecido como Homenagem a Cara-de-Cavalo. Criando seu próprio suporte, Oiticica utiliza a imagem de uma figura humana proveniente da imprensa no interior da peça quadrada. A caixa de madeira aberta repete o formato do corte da fotografia do corpo daquele homem, amigo do artista, considerado por toda imprensa como criminoso. Tudo banhado com tinta vermelha e uma tela de nylon que se sobrepõe à caixa aberta. Aqui, a notícia é incorporada com intenção clara de monumento, embora o homem homenageado não seja um herói social. Criminoso do jogo do bicho ou vítima da sociedade, Cara-de-cavalo foi assassinado com 52 tiros na região do estômago. O espectador conhecia muito bem a história do homem, mas diante do trabalho de Oiticica, o morto em imagem era elevado à condição de sintoma enredado por emoções desestabilizadoras.

Oiticica começou a fazer uso de registros de suas ações com os *Parangolés* desde a exposição Opinião 65. Fez também algumas experiências com fotografia na rua mostrando objetos banais – latas de produtos comerciais – em disposição de inventário (Oiticica, 1996: 85). Logo multiplicam-se as experiências com imagens fotográficas. Com Antonio Manuel, a estrutura gradeada surge diretamente das páginas dos jornais. *Repressão outra vez, eis o saldo* aproveita a grade da notícia em prol da sintaxe da montagem. Articulando a crença na evidência da fotografia e a palavra tratada pela força visual das dimensões aumentadas, tudo à sombra da cor vermelha, *Repressão outra vez* traça o grito coletivo recusado nos meios de informação.

Nos anos 1970, as estratégias conceitualistas já haviam sido preparadas pela geração anterior desde o final dos anos 1960. Artur Barrio deu consistência na direção da indagação sobre a arte. Em 1970, enviou para o II Salão de Verão um manifesto na categoria Desenho. Aceito pelo júri, o manifesto tinha o objetivo de questionar o regulamento acadêmico do salão, “como de resto a estrutura já caduca de todos os salões” (Barrio, s/d, 101). As ações de Barrio mostram que seu conceitualismo lida com a materialidade do corpo-no-mundo, o que ilumina com certa suspeita a noção de arte desmaterializada. Barrio registra a maior parte de suas ações de corpo-em-situação. Para as apresentações dos trabalhos efêmeros, são realizadas montagens em sequência temporal descontínua. A presença do corpo-no-mundo reporta-se tanto ao banal e cotidiano, como à surpresa, ao choque, às revoluções emocionais. As documentações montadas por Barrio podem ter mais de uma versão. Na montagem de *....Situação ...cidade y....campo (1970)* encontrada no livro organizado por Ligia Canongia, mais que recuperar a ação-referente, tratava-se de elaborar os documentos produzidos.

O banal aparece na imagem dos pães, semelhança que se distancia e se transforma uma vez que os comestíveis apresentam-se amarrados como explosivos. As fotografias das “bisnagas” apresentam a forma visual do comestível habitual na mesa do brasileiro e, simultaneamente, surpreende irrompendo por sua força de artefato de detonação. Barrio joga com o homônimo na língua portuguesa para o termo

bisnaga, usado nos dois casos de pão e de explosivo. Abraça a ideia de que há palavras nas imagens. E, articula ainda, dois modos da semelhança: a semelhança indicial da fotografia, obtida por contato físico com a luz do objeto e, a semelhança icônica, efetuada pelo modo de amarrar as bisnagas sugerindo o explosivo. Há nesse trabalho uma discussão sobre a condição do processo de simbolização, o que não escapa ao discurso do artista:

Ver através de símbolos é também uma maneira de ver. Mas o que pretendo é fazer justamente aquilo que acho que as coisas são. As trouxas ensanguentadas ou os pães não eram simbólicos. Não simbolizavam nada. Eram o que eram. Pedacos de carne e pão que mais tarde, tentaram associar com outras coisas da realidade brasileira ou internacional, ou com aspectos filosóficos. Para mim, eles tem um sentido concreto. Por que não se tenta analisar o pão pela matéria, pelo que ele é? O mesmo acontece com o trabalho da vendedora de peixe, que desenvolvi em Portugal. Aquilo não é símbolo. É profissão. Um ser humano que vende peixes de porta em porta. Estamos cheios de símbolos (*Idem*: 49).

O artista usa imagens por sua semelhança e insufla nelas a ordem codificada da palavra. A montagem em grade que apresenta os registros da ação é ela mesma um código, embora o que se produz como efeito supere o código. De todo modo, Barrio recusa esse complexo sistema simbólico que efetua e distancia os sentidos, que dá forma e rompe a forma, valorizando unicamente a experiência do corpo-em-situação. As montagens teriam apenas a função de apresentação do trabalho que, exposto, não está em situação, mas em imagem. Barrio assevera que os registros perdem o “sentido do corpo como ‘obra de arte’”, encarando-os apenas “como uma recordação de um dado momento visto talvez, no futuro com saudade ou surpresa, no caso tudo assimilado e conduzido no processo museológico” (*Idem*: 93).

Ora, as estratégias que fazem uso de imagens em quadro múltiplo têm tradição na arte e apareceram no contexto do construtivismo-produtivismo e no surrealismo. Estranhamento e distanciamento eram conceitos necessários para lidar criticamente com a semelhança, mas também com os símbolos, como fez Sergei Eisenstein em relação às estátuas de deuses no filme *Outubro* (Xavier, 1994). As imagens de Barrio, contrariamente ao que ele afirma, são ícones e símbolos, simultaneamente, fragmentos que se apossaram da carne do mundo, que se revestiram com a experiência do corpo e, por isso mesmo, desfrutam da força dos abalos e das surpresas. A abordagem do conceitualismo de Barrio passa pela experiência do estranho, igualmente estrutural para os surrealistas que, como ressaltou Hal Foster, desejavam conectar-se aos sintomas.¹² Em seu texto intitulado “Surrealismo e conceitualismo”, Barrio fala sobre a condição do “olho selvagem” atingido pelo desmoronamento das configurações estáveis do sujeito da consciência (Barrio, s/d: 66/67).

O conceitualismo surrealista de Barrio anuncia a reconciliação problemática e ambígua entre o imaginário e o real, entre o selvagem de dentro e o selvagem de fora. As imagens produzidas pelo “olho selvagem” têm a mesma força contraditória das sensações, sua expressividade deriva do trauma vivido pelo olho selvagem do corpo-em-ação. Parecem prontas para explodir não porque assimilam a forma da granada, mas porque carregam a gravidade do corpo na experiência selvagem com o real. O “olho selvagem” olha ao mesmo tempo que é olhado pelo terrível das coisas sem forma. O banal transforma-se em inusitado, o familiar invoca o estranho, o presente se mistura ao passado e se desatualiza. A semelhança distanciada nos registros de Barrio não é simples informação visual, mas elaboração da perda a partir dos restos.

Se “estamos cheios de símbolos” e, analogamente, de imagens, é porque a maioria não tem a vulnerabilidade contraditória dos afetos, a contradição recíproca entre o saber do olhar e o não saber das sensações. Barrio recusa a obra, fazendo arte; recusa a imagem, fazendo registros fotográficos. Consta-se mais claramente a ambiguidade de seu discurso quando a experiência artística original é uma série fotográfica, uma ação física realizada somente para o registro da câmera. *Des compressão compressões* Des (1973) foi realizada diretamente como montagem de cinco imagens do artista comprimindo o rosto contra o vidro transparente. O ato de comprimir é a força que restringe e deforma o rosto, fazendo subir à superfície do corpo e da imagem os afetos desfigurados. *Des compressão compressões* Des mostra a importância da imaginação como ato do pensamento no processo poético do artista. As lacunas da montagem estão expressas também no uso das reticências constantes nos títulos de Barrio.

Grade múltipla: contradição entre termos

Proveniente da *Pop Art* e dos conceitualistas, a grade da montagem serviu aos artistas contemporâneos para se conectarem com a realidade social e cultural, não para representá-la na unidade de um quadro, mas para elaborá-la com as insuficiências e contradições da própria grade. Não sendo forma atemporal, mas histórica, a grade pertence a três círculos temporais distintos, três regimes históricos distintos: o clássico, o moderno, o contemporâneo. A grade surge como regime clássico-disciplinar da visão do sujeito, sistema operacional para a representação estável da visibilidade do mundo externo. Para os modernos, ela vai ter novas funções a partir do regime serial da fotografia. Ela foi mural e arquivo no momento produtivista,¹³ quadro sinóptico, para os surrealistas¹⁴. O modernismo conduziu a grade para a função de mapa, muito embora o que ela cartografava era o espaço do plano da própria pintura.

Na contemporaneidade, a grade perdeu a função de representação totalizadora do visível, bem como a atribuição modernista de grade modular. De algum modo, sua função diagramática - valor de estrutura serial esquemática - retorna por meandros que aproximaram o construtivismo e o surrealismo na contemporaneidade. A grade torna-se múltipla como estratégia crítica. Ela permite a arte trabalhar na horizontalidade da mesa ou do chão (*flatbed*) os sinais – signos e/ou imagens – para estruturá-los, mesmo que inadequada e contraditoriamente, no esquema gradeado múltiplo. Na verticalidade da parede ou na horizontalidade do livro, a grade múltipla elabora as realidades social, política, histórica e/ou cultural. A grade apresenta semelhanças, mas ressalta as dessemelhanças, as discordâncias, os esquecimentos que os sinais produzem na ausência daquilo que se elabora. Assim, ela mantém-se crítica do regime de poder disciplinar que deu origem ao dispositivo de representação. Com efeito, a expressão “grade múltipla” é uma contradição entre termos. Enquanto grade, ela tem função disciplinar, identificando e enquadrando. Tomada pelo viés da montagem que multiplica as imagens, ela as desconcerta, apresentando falhas e ausências no sistema. Não há uma imagem para a grade contemporânea, mas imagens, movimento, transformação.

A grade seguiu articulando na contemporaneidade o inventário, o catálogo e o mural com viés crítico. Após a crítica do arquivo e da catalogação realizada por pensadores contemporâneos, a grade tomou para si a qualidade do contraditório, do “saber inquieto” próprio ao atlas e ao *flatbed*.¹⁵ Seu modo oscilatório entre forma e disforme, entre forma de vida e pulsão de morte aparece no trabalho *Isso é uma droga* de Paulo Bruscky. O sentido literal da palavra “droga” enquanto substância química oscila na direção da acepção informal de “coisa sem utilidade”. As palavras no painel realizado com caixas de remédios formam uma constelação de produtos da indústria farmacêutica: Lamsil, Daflon, Magnésia Bisurada, Pfizer, Bayer, etc. As linhas das barras ótica rebatem-se sobre as linhas desalinhas das

caixas do painel e formam um diagrama visual. Elas figuram os sinais de um código esquecido, um conteúdo impossível de ser acessado, pois estão fora do espaço de seu mercado consumidor. Deslocadas de seu discurso medicinal, do espaço industrial dos laboratórios e do comércio e consumo de remédios, as palavras apresentam-se como signos em constelação de um poema-diagrama. Originalmente alinhadas na escrita, as palavras se desalinham no painel onde as relações sensíveis da visualidade predominam. A grade que informa o painel mostra-se ineficaz como representação diante do jogo dos trocadilhos, das analogias e dos deslocamentos. O esquema quadriculado, contudo faz-se diagrama das imagens do corpo regulado pelas significações das representações médicas. A ironia e o humor são instrumentos retóricos constantes nos trabalhos de Paulo Bruscky. *Isso é uma droga* interroga, por meio da grade e da ironia, o sistema do saber-poder dos laboratórios.

Os artistas conceituais utilizaram ambigualmente a imagem. À maneira desencantada dos situacionistas, chegaram a possibilidades novas para o uso da imagem. Críticos do signo e da imagem, vários artistas conceitualistas buscaram a desintegração do signo. Outros preferiram a desestabilização da representação. A ambiguidade com que os anos 1960 e 1970 lidavam com a imagem e com o signo permitiu muitas vezes elaborações complexas que distanciavam a semelhança e o código, apresentando fissuras, deslizos, erros, ausências. A postura anti-ilusionista da vertente conceitualista termina por descobrir novas possibilidades para a imagem crítica. Em relação ao conceitualismo, John Roberts reconheceu a descendência direta do Produtivismo na prática que dissolve a estética na funcionalidade da fotografia (Roberts, 1997: 26). A trajetória da *Pop*, alinhada com as questões surrealistas da imagem, assumiu, por sua vez, os abalos dos traumas vividos socialmente (Foster, 2014: 122-158).

Há uma tradição da grade transmitida que passa pela cultura artística moderna (Construtivismo, Produtivismo e Surrealismo) e pela geração dos anos 1960 e 1970 (*Pop Art*, Arte Conceitual e Pós-conceituais). São estratégias diferenciadas que buscam indagar conteúdos sociais e culturais de imagens e signos que a montagem estrutura criticamente. Se alguns artistas mostraram-se seduzidos pela desintegração do signo, esse interesse foi tão contraditório que acabou por mostrar caminhos para o retorno à imagem e à significação. Quando o quadro múltiplo reaparece nos anos 1990, os artistas mostram consciência da força desse dispositivo, embora reconheçam igualmente sua relação com formas de poder, como as séries *Vulgo* e *Cicatriz* em que Rosângela Rennó trabalha imagens de arquivos prisionais. A grade múltipla irá, a partir do final do século XX, inventariar, cartografar e elaborar signos e imagens com a intenção de produzir interpretações lacunares, modos de montagem em mosaico com sinais (imagens e signos) da realidade, histórica, discursiva e cultural.

A diferença fundamental da grade dos anos 1990 em relação àquela que produziram os artistas dos anos 1970 é seu investimento no passado e na memória. Os anos 1970 apoiavam sua produção artística no presente imediato da experiência em ato. Aquele presente, era elaborado em suas montagens múltiplas de documentações e registros incorporados. Os anos 1990 retomaram o problema da memória para elaborar os traumas históricos do século XX. É o caso de *Nomes próprios* de Leila Danziger, que retoma a problemática da história coletiva a partir da história dos afetos familiares. Rosângela Rennó, por sua vez, percebe a precariedade dos arquivos nas sociedades de formação colonial (Costa, 2014). Distantes da ideia desencantada de que a imagem não pode nada e não representa nada, os artistas dos anos 1990 retomam a ética vigente nas vanguardas modernas de elaboração do real. Os artistas da geração do fim do milênio recusam o ideal da abstração modernista, mas sua grade múltipla aproveita a figura do esboço topográfico como modo de descrever e delinear, entre as faltas e os

esquecimentos, os acontecimentos da história. A grade múltipla torna-se esboço de afetos e esquema de um saber parcial que exige elaboração por parte do espectador. Os artistas apostaram na grade múltipla como modo de convivência entre saber e não-saber para elaborar a realidade sem recusar suas lacunas, seus vazios. A morte e a perda passa a ser trabalhada como pulsão no próprio símbolo. Desde, então, não se trata mais simplesmente de indagar o conceito de arte, nem de afirmar o irrepresentável, tampouco de negar o tempo da história. Muito menos, trata-se de exaltar, por meio da arte, a representação e o espetáculo da mercadoria como fizeram o hiper-realistas dos final dos anos 1970. Trata-se de abordar e elaborar a perda a partir dos vestígios materiais, dos sinais e das emoções que sobrevivem criando uma grade de compreensão e narração incompletas da história.

Referências

BAUDELAIRE, Charles. *Critique d'art*. Paris: Gallimard, ALBERRO, Alexander. Preface. "Reconsidering Conceptual Art". 1966-1977. In: ALBERRO, Alexander. STIMSON, Blake. *Conceptual art: a critical anthology*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 1999.

BARRIO, Artur. *Artur Barrio: A metáfora dos fluxos, 2000/1968*. Rio de Janeiro: Paço das Artes, s/d.

BLANCHOT, Maurice. Duas versões do imaginário. In: *O espaço Literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BOIS, Yve-Alain. *Painting as model*. London, Cambridge: The MIT Press, 1995.

BUCHLOH, Benjamin; RICHTER, Gerhard. Interview with Benjamin Buchloh. In: Harrison, Charles; Wood, Paul (Org.). *Art in theory: 1900-1990: an anthology of changing ideas*. Oxford; Malden: Blackwell, 1992.

BUCHLOH, Benjamin. Atlas de Gerhard Richter: o arquivo anômico. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n.19, p.194-209, 2009.

_____. Atlas, Warburg's paragon? The end of collage and photomontage in postwar Europe. In: SCHAFFNER, Ingrid; WINZEN, Mathias. *Deep Storage: collecting, storing, and archiving in art*. New York, Munich: Prestel-Verlag, 1998 (catálogo).

_____. From faktura to factography. *October*, Vol. 30, Autumn, The MIT Press, 1984.

BUREN, Daniel. Advertência. In: FERREIRA, Glória. COTRIM, Cecília. (Org.). *Escritos de artista: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zaar, 2006.

CARSON, Juli. Roberto Jacoby's 1968: El culo te abracho.

http://uaq.arts.uci.edu/sites/default/files/Roberto_Jacoby_0.pdf. Último acesso em 22 dez. 2016.

COSTA, Luiz Cláudio. A fábrica do sensível: as imagens contraditórias da arte. In: *Vis: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes*. V. 14, n. 2, 2016.

_____. *A gravidade da imagem: arte e memória na contemporaneidade*. Rio de Janeiro: Quartet, 2014

DIDI-HUBERMAN, George. *Imagens, apesar de tudo*. Lisboa: KKYM, 2012.

_____. *Atlas ou le gai savoir inquiet*. L'oeil de l'histoire 3. Paris: Minuit, 2011.

_____. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

EDWARDS, Steve. *Martha Rosler: The Bowery in two inadequate descriptive systems*. London: Afterall, 2012.

FOSTER, HAL. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. *Compulsive Beauty*. Cambridge, London: The MIT Press, 1993.

FRIED, Michael. Art and objecthood. In: BATTOCK, Gregory. *Minimal Art: A critical anthology*. New York: E. P. Dutton & Co., Inc., 1968.

GREENBERG, Clement. Pintura modernista. In: FERREIRA, Glória. COTRIM, Cecília. (Org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Zaar, 2001.

KAPROW, Allan. O legado de Jackson Pollock. In: FERREIRA, Glória. COTRIM, Cecília. (Org.). *Escritos de artista: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zaar, 2006.

KOSUTH, Joseph. *Art after philosophy and after. Collected Writings, 1966-1990*. Cambridge, London: MIT Press, s/d.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. *The originality of the avant-garde and other modernist myths*. Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1994.

LEWITT, Sol. Parágrafos sobre a Arte Conceitual. In: FERREIRA, Glória. COTRIM, Cecília. (Org.). *Escritos de artista: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zaar, 2006.

LYOTARD, Jean-François. *O inumano: considerações sobre o tempo*. Lisboa: Estampa, 1990.

OITICICA, Hélio. *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Projeto Hélio Oiticica, 1996. (Catálogo).

PIMENTEL, Leandro. *O inventário como tática: a fotografia e a poética das coleções*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2014.

POIVERT, Michel. *L'image au service de la Révolution. Photographie, surréalisme, Politique*. Le Point du Jour, 2006.

QUILES, Robert R. Dead Boars, Viruses, and Zombies: Roberto Jacoby's Art History. <http://artjournal.collegeart.org/?p=5743>. Último acesso em 22 dez. 2016.

RICKEY, George. *Construtivismo: origens e evolução*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ROBERTS, John. Photography, iconophobia and the ruins of conceptual art. In: ROBERTS, John (Org.). *The impossible document: photography and conceptual art in Britain, 1966-1976*. London: Camera Work, 1997.

STELLA, Frank. JUDD, Donald. Questões para Stella e Judd. In: FERREIRA, Glória. COTRIM, Cecília. (Org.). *Escritos de artista: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zaar, 2006.

XAVIER, Ismail. Eisenstein: a construção do pensamento por imagens. In: NOVAES, Adauto. *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

Notas

*Luiz Cláudio da Costa é professor e pesquisador do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e bolsista Prociência-Faperj.

¹ Michel Poivert relata o caso da solicitação de George Bataille a Eisenstein para conceber essa montagem, considerando-a no contexto do conceito de quadro sinóptico que desenvolve para as montagens surrealistas publicadas nas revistas dos grupos de Bataille e de André Breton (Poivert, 2006: 31-48)

² Em seu estudo sobre o Atlas de Aby Warburg, Didi-Huberman define o atlas como uma “máquina de leitura”, maneira de “ler o mundo”, de “ligar as coisas do mundo”. Recusando o “quadro como fechado sobre si”, prefere o termo “mesa”. Importante diferença, na medida em que com o atlas trabalha-se na horizontal, mas mostra-se o resultado na vertical (Didi-Huberman, 2011: 15-17).

³ Em seu texto clássico sobre o minimalismo, Michael Fried diferencia aquele grupo dos modernistas em relação à objetividade justamente argumentando que a autocrítica modernista evidencia a forma do meio e abole a objetividade literal do objeto de arte (Fried, 1968: 136).

⁴ Para uma discussão sobre as contradições entre autonomia e heteronomia, ver Costa, 2015.

⁵ A leitura que Hal Foster faz de Andy Warhol se distancia da compreensão via simulacro (pura superfície ou signo-mercadoria) que tiveram Roland Barthes e Jean Baudrillard. Trabalha a noção de repetição e trauma via Jacques Lacan (Foster, 2014: 123-158). A questão da repetição como trauma via Freud é utilizada por Foster para rever os conceitos surrealistas (Foster, 1993).

⁶ Joseph Kosuth rejeita a imagem, mesmo que a utilize. Isso fica claro quando reconhece a importância da mesa ou *flatbed* no processo de Pollock, embora negue a importância do momento da verticalização do trabalho, seu momento imagem, justamente (Kosuth, s/d: 21).

⁷ Ver o estudo de Pimentel para maior aprofundamento na poética do trabalho do casal (Pimentel, 2014).

⁸ Para uma análise do *Atlas* de Richter, ver o artigo de Benjamin Buchloh que compreende o trabalho do artista alemão não da chave do atlas de Warburg, mas como arquivo (Buchloh: 2009).

⁹ Ver a monografia de Edwards sobre o trabalho de Martha Rosler (Edwards, 2012).

¹⁰ Sobre a inadequação ou falência do signo, ver Buchloh; Richter, 1992: 1037-1048. Sobre a discussão entre Buchloh e Richter, ver Costa, 2014: 73.

¹¹ Sobre a exposição citada ver Juli Carson, *Robert Jacoby's 1968: el culo te abrocho* em http://uaq.arts.uci.edu/sites/default/files/RobertoJacoby_0.pdf. Último acesso em 22 dez. 2016. Ver também artigo de Robert R. Quiles, *Dead Boars, Viruses, and Zombies: Roberto Jacoby's Art History* em <http://artjournal.collegeart.org/?p=5743>. Último acesso em 22 dez. 2016.

¹² Foster identifica a experiência do estranhamento como fundamental no pensamento e prática surrealista, sendo essa "a base das conexões entre símbolos e sintomas" (Foster, 1993: XVIII).

¹³ Para Benjamin Buchloh, o interesse no arquivo aparece no contexto construtivista-produtivista, vinculado ao envolvimento de certos artistas com o ensino e/ou com a propaganda política. O historiador ressalta a experiência de Malevitch com os painéis didáticos na Bauhaus e a de El Lissitzky com o mural realizado para da exposição *Project for the International Press* na cidade de Colônia em 1927 (Buchloh, 1998); (Buchloh, 1984).

¹⁴ Michel Poivert analisa as montagens surrealistas de imagens e ressalta a ligação delas com os quadros sinóticos provenientes das ilustrações científicas, particularmente, as da revista *Nature*. (Poivert, 2006).

¹⁵ Defensor do "saber inquieto", Didi-Huberman recusa a noção de catálogo, lista e arquivo como modos do pensamento clássico e iluminista-enciclopedista. Considera apenas o atlas, o modo pelo qual a imaginação aceita o múltiplo (Didi-Huberman, 2011: 14). Neste estudo, busco incluir formas de catálogos e de arquivos críticos que aceitam igualmente a multiplicidade das imagens.