

OLIVEIRA, M. (2018). "Considerações sobre o arquivo em práticas artísticas pós-coloniais. Uma reflexão a partir da obra de Ângela Ferreira". Revista Faces de Eva, FCSH-UNL, pp.107-114. (Versão de trabalho)

Resumo

Neste breve ensaio proponho fazer uma reflexão em torno das diferentes aceções da ideia de arquivo e das possibilidades de interpretação que as mesmas abrem na análise de diversas práticas artísticas e de representação, podendo ser posicionada no âmbito dos novos discursos da crítica contemporânea, genderizados e descentralizados. Partindo de uma perspectiva perceptiva (Gilles Deleuze), pretendo investigar a possibilidade de esboçar uma ideia de “arquivo perceptivo”, conceito que pode ser utilizado na análise de práticas artísticas contemporâneas e na revisão que estas têm operado nas representações e no eixo ético-político dos discursos feministas e pós/des-coloniais.

Palavras-chave: Ângela Ferreira, arquivo perceptivo, feminismo, pós-colonial

Abstract

In this short paper I propose a reflection around different perspectives on the idea of the archive and the interpretative possibilities it might open in terms of analyzing different types of artistic and representation practices, thus being placed in the context of contemporary critical discourses, that are both gendered and decentralized. Departing from a ‘perceptive’ perspective (Gilles Deleuze), I intend to draw on the idea of a ‘perceptive archive’, a concept that can be used in the analysis of contemporary artistic practices and in the revision that such practices have been producing in the representations and the ethical and political axis of feminist and post/de-colonial discourses.

Keywords: Ângela Ferreira, perceptive archive, feminism, post-colonial

Perante o desafio de pensar as relações entre género na arte de países lusófonos, proponho-me fazer uma reflexão em torno de uma diferente aceção da ideia de arquivo

e das possibilidades de interpretação que a mesma abre na análise de diversas práticas de representação no contexto de revisões de discursos unos e hegemónicos como a pós-colonialidade e o feminismo que nos permita a possibilidade de abrir o campo conceptual a partir do qual estas relações se encetam. Não se tratando de uma análise à obra de Ângela Ferreira *tout court*, a mesma servir-me-á de mote para proceder a esta pequena reflexão exploratória acerca de formas através das quais o arquivo pode passar de construtivo e prescritivo a disruptivo, reorganizando simbologias, sentimentos e relações de poder. Parto, assim, de uma perspectiva perceptiva, isto é, pensando o arquivo em termos de perceptos, ou o “conjunto de percepções e sensações que se tornaram independentes de quem o sente” (Bouatang, 1996, s/p). Pretendo investigar a possibilidade de esboçar uma ideia de “arquivo perceptivo”, que servirá de base para introduzir as potencialidades do uso deste conceito em práticas artísticas contemporâneas e na revisão que estas têm operado nas representações e no eixo ético-político dos discursos pós-coloniais mas também dos discursos feministas. Este contributo far-se-á convocando as séries *For Mozambique* (2008-2011) e *Study for monuments to Jean Rouch's Super 8 film workshop in Mozambique* (nº 1, 2 e 3; 2011), da autoria de Ângela Ferreira (Maputo, 1958). A primeira série compõe-se de três instalações que integram de elementos esculturais, vídeo e texto: *Model N° 1 for Screen-Tribune-Kiosk*, *Model N° 2 for Screen-Orator-Kiosk* e *Model N° 3 for Propaganda Stand, Screen and Loudspeaker Platform*. Em *Model n° 1 of Screen-Tribune-Kiosk celebrating a post-independence utopia* (2008), diversos elementos são utilizados nas instalações, como fotografias e fragmentos de filmes que foram associados a outras referências da história da arte, mais concretamente as estruturas construtivistas *agitprop* de Gustav Klutis (Eslovénia, 1895-1938) e o *Model for Monument to the Third International* (1920), da autoria do russo Vladimir Talin. Segundo Ana Balona de Oliveira, todas as três variações do tema “celebram a utopia pós-independência” (Oliveira, 2016, p. 132), porém, para lá de celebratória, a investigação artística de Ângela Ferreira usa diferentes tipos de memórias, pessoais e afectivas, imagéticas, textuais, filmicas, escultóricas e arquitetónicas para construir um espaço perceptivo marcado pela “intersecção de linguagens, estilos e histórias (culturais e pessoais)” (Oliveira, 2006, p. 13) mas também por uma “memória da história do medium e a sua relação com as condições de representação” (Lapa, 2003, p. 31).

Em 2010, Ângela Ferreira levou a cabo uma investigação em Maputo em torno dos workshops de filme super 8 conduzidos por Jean Rouch nos anos pós

independência. A pesquisa resultou também na série escultórica *Study for monuments to Jean Rouch's Super 8 film workshop in Mozambique*, inspirada, como nota ainda Balona de Oliveira, na ideia de “câmara política” e do projecto cinema directo descritos por Jacques d'Artuys num artigo publicado no jornal *Le Monde Diplomatique* em 1980. Este é, pois, um processo que não é apenas criativo, mas de investigação, pois, como diz a própria Ângela Ferreira, “eu não conheço outra maneira de trabalhar. Radicalizo-me nesta posição de artista, pensadora, investigadora, com uma prática artística investigativa. E isso para mim é uma posição política” (Vahia, n/d). A este processo de pesquisa, verdadeiro ato arqueológico¹, associa-se um processo de montagem de fragmentos ou resquícios do passado assim reconfigurados enquanto “suscita[m] o aparecimento (...) de certas «relações íntimas e secretas» de certas «correspondências» capazes de propiciar um conhecimento *transversal* dessa inesgotável complexidade histórica”, para usar a feliz fórmula de Georges Did-Huberman quando reflete sobre o Atlas de Aby Warburg (Didi-Huberman, 2013, p. 19). Neste tipo de reconfigurações dos discursos presentes através da utilização de resquícios do passado, há uma movimentação temporal e geográfica permanente que não cessa com a produção da obra, mas antes se reproduz de múltiplas formas a cada leitura – as referências migram e transfiguram-se porque a estas se agrupam outras referências e outras memórias afetivas que assim formam novo percepto, isto é, uma nova síntese entre percepções e sensações, sendo que as percepções, podemos dizê-lo, são históricas, temporais; as sensações, materiais, localizadas. E é desta interseção que emerge a ideia de um arquivo perceptivo, que torna as percepções independentes do sujeito que percepção², e cuja existência põe em causa a noção clássica de arquivo, consequentemente, pondo em marcha as suas potencialidades críticas e disruptivas.

¹ No texto ‘A Viagem como Metáfora’, Pedro Lapa insere a obra de Ângela Ferreira numa perspectiva etnográfica, na senda de teóricos como James Clifford. Diz Lapa que, “este apelo que os preceitos etnográficos constituíram para muitos artistas, como David Hammons, Jimmie Durham, Alan Sekula, Susan Hiller, Mark Dion, Renée Green, Gabriel Orozco ou Ângela Ferreira, situados em posições periféricas ou semi-periféricas, teriam contiguidade e influência decisiva nos procedimentos das suas práticas artísticas, que partilhavam uma descrença relativamente à noção de cultura cumulativa produzida pelos centros das vanguardas e das neo-vanguardas” (Lapa, 2003, p. 33). Opto por associar o processo criativo de Ferreira a ‘acto arqueológico’ devido ao facto de esta disciplina implicar precisamente a análise de vestígios materiais do passado, o que se coaduna com a reflexão que aqui proponho. Obviamente, esta perspectiva é devedora desse texto foucauldiano fundamental, *A Arqueologia do Saber* e, mais concretamente, o capítulo 3.5, ‘O a priori histórico e o arquivo’. Aí atribui Foucault o “título de *arqueologia*” às investigações baseadas no arquivo, sejam elas “formações discursivas, a análise das positivities, a determinação do campo enunciativo”. Assim, conclui, “a arqueologia descreve os discursos como práticas especificadas no elemento do arquivo” (Foucault, 1969, pp. 180-181).

² “O percepto é a paisagem anterior ao homem, na ausência do homem” (Deleuze & Guattari, 1992, p. 149).

A construção de um arquivo implica certos atributos: trata-se de uma recolha de itens que são arrumados num espaço específico, comum, pondo em relação passado e presente e apresentando questões de memória, repetição, reprodução e poder nos interstícios entre representação e realidade. Segundo a definição avançada por Jacques Derrida em *Archive Fever*, “não há poder político sem controlo do arquivo, senão mesmo da própria memória. A democratização efetiva pode sempre ser medida segundo esse critério essencial que é o acesso ao arquivo e a participação nele, na sua constituição e na sua interpretação” (Derrida, 1998, p. 4). O arquivo perceptivo, diferentemente, e fazendo uso de memórias afetivas, descontrola, baralha as cartas do poder e dá de novo, de formas absolutamente imprevisíveis; põe em movimento um conjunto de relações tempo/espaço que podem ser, simultaneamente, construtivas e destrutivas. O arquivo pode assim passar de construtivo e prescritivo a disruptivo, reorganizando simbologias, sentimentos e relações de poder. É pois este o sentido com que diversos artefactos visuais estão sendo convocados em práticas artísticas contemporâneas como a de Ângela Ferreira. Possíveis espaços de controlo (através da seleção ou do esquecimento no ato de compor o arquivo) são assim transformados em espaços de engajamento crítico, potenciando a formação de novos discursos em torno da configuração das identidades em territórios marcados pelo colonialismo. Como refere Hal Foster quando reflete sobre diversas estratégias de arquivo na arte contemporânea, “menos preocupados com origens absolutas e mais interessados em traços obscuros (talvez impulso arquivístico seja uma frase mais apropriada aqui), estes artistas são frequentemente atraídos por começos não cumpridos ou por projetos incompletos - na arte e na história da arte – que novamente possam oferecer pontos de partida” (Foster, 2004, p. 144). Estes funcionam não só como testemunho de afetos e de perceções que ficaram por abordar na narrativa linear da história, mas também como matéria da arte em si para formar esculturas, filmes e instalações que agrupam pedaços, resquícios enterrados de um passado que é formativo do nosso presente (normativo) e do nosso futuro (disruptivo).

O potencial ético-político do arquivo perceptivo materializa-se de forma muito especial em suportes múltiplos como filme, mas também no livro – que pode ser pensado em termos similares aos do filme, uma vez que põem em jogo uma experiência que se pode dizer cinemática, em movimento e, de certa forma, colaborativa –, outrora inovações técnicas que anteviam o futuro e agora funcionam como arquivos, arquivos que não são fechados, que mantêm aberta uma porta de entrada. Isto se pode certamente

dizer de peças como as de Ângela Ferreira, que integram imagem, texto, e objecto escultórico, recuperando a ruína do arquivo para convocar precisamente um conjunto de percepções e sensações que atravessam o tempo e se reconfiguram de forma crítica e com potencial transformador de dogmas, abrindo assim o campo da obra de arte. Mas o que caracteriza esse arquivo perceptivo e como é que as suas potencialidades são postas em jogo, ou em movimento? Partindo então do exemplo citado de obra de Ângela Ferreira, podemos identificar três dimensões desse arquivo perceptivo, que configuram o método através do qual a artista extrai com a obra um “bloco de sensações”³: a dimensão material e estética (relacionada com as particularidades do meio e com o diálogo encetado entre escrita e imagética, imagem estática e imagem em movimento); a dimensão temporal e espacial, que implica um deslocamento no espaço e no tempo dos materiais e processos resgatados a um ‘arquivo esquecido’ que é posteriormente reconfigurado; a dimensão pessoal/individual que se estende ao coletivo, não apenas por simples estratégia de identificação, mas por via da ativação de circuitos que se podem dizer críticos. Partimos aqui do princípio de que, como acreditava Deleuze no seu estudo sobre cinema, “o próprio modo cinematográfico alterou as possibilidades de pensar e de imaginar” (Colebrook, 2002, p. 30), e assim chegamos à importância que a materialidade da obra adquire na expressão de algo que não está “localizado num sujeito” (Colebrook, 2002, p. 29), isto é, um percepto. O percepto transforma o arquivo, e esta reinvenção do arquivo, e consequentemente da própria comunicação da obra com o seu espectador, tornado ativo, tem vindo a revelar-se como seminal nas intersecções dos estudos e das práticas pós-coloniais com as artes. O arquivo perceptivo, verdadeira força política, entrelaçando as dimensões anteriormente referidas, permite uma reinvenção do hoje a partir de um passado que não é estático, de uma história se revela multimodal a cada olhar. Novos olhares e novas formas que preenchem os espaços deixados vazios pela história, os seus interstícios. Assim se pode dizer um arquivo perceptivo, o qual pode ser visto como algo de subjacente a um vasto conjunto de práticas artísticas da contemporaneidade que operam uma revisão, ou uma reconceptualização, das representações que marcam o eixo ético-político dos estudos pós-coloniais e, também, dos discursos feministas⁴. Isto porque olhar o arquivo implica

³ “O objectivo da arte, com os meios do material, é o de arrancar o percepto às percepções de objecto e aos estados de um sujeito de percepção, o de arrancar o afecto às afectões como passagem de um estado ao outro. Extrair um bloco de sensações” (Deleuze & Guattari, 1992, p. 147).

⁴ Se Ferreira opera uma reorganização do arquivo pós-colonial e das práticas modernistas a partir de uma perspectiva pós-colonial, no feminismo o arquivo é reorganizado a partir do corpo e da subjectividade das

procurar, insistir, estar atento, inclusivamente até ao ponto da fadiga, como nota Renée Green (2002). A artista salienta ainda que esta característica que define e condiciona profundamente o contacto com o arquivo pode levar a um ponto de negações e a um efeito de anulação: “Aquilo que designo como efeito de anulação pode ser pensado em termos de ausências, lacunas, buracos que ocorrem quer no meio de uma grande densidade de informação, quer no meio da sua ausência” (Green, 2002, p. 49). Esta perspectiva leva-nos a considerar a dicotomia entre presença e ausência que marca e define qualquer material que se diga ‘histórico’, isto é, arquivo e memória de uma realidade que é sempre consequência de um conjunto de circunstâncias ideológicas que determinam a medida da sua visibilidade e aquilo que ‘sobrevive’⁵, seja através daquilo que é guardado (protegido, mas também posto de parte ou ocultado), seja através daquilo que é recuperado. E é precisamente neste ato de recuperar, de trazer à luz através de práticas marcadas por uma subjectividade outra, que nos indica que o arquivo encerra essa potencial (ou dimensão) ético e político de preencher as lacunas das narrativas prevaletentes, servindo para reorganizar estruturas, de valor, de poder, etc.

O movimento histórico das imagens e processos assim recuperados não é pois um movimento linear, evolutivo ou normativo; é um movimento produtivo, crítico, que junta materiais do passado com percepções e afeções do presente; também com projeções de futuro. É, pois, trans-temporal e, de certa forma, também trans-geográfico porque permite que escritas e leituras de diferentes localizações – localizações geográficas, mas também localizações conceptuais e ideológicas – confluem num único espaço, que é o da obra e da sua apreensão. É um sistema de apreensão do lugar e do olhar do outro que irrompe em cada um de nós. O que Deleuze nos mostra é que “a imagem nunca está só. O que conta é a relação entre imagens” (Deleuze, 2003, p. 78), pelo que há necessariamente também uma relação entre imagens reais, ópticas, e imagens mentais – imagens criadas, construídas. Uma relação entre real e imaginário que se constrói como uma dimensão outra – cria-se imagem virtual. A experiência composta pelas novas sequências de espaço e de tempo torna-se assim mais do que uma mera lembrança ou memória de um momento coletivo da história; ela, a experiência da obra, torna-se um ato crítico sem nunca deixar de ser ato expressivo, quer na intenção

mulheres, sendo que frequentemente várias periferias – geográfica, cultural, étnica, de género – confluem numa mesma obra. Podemos citar, a título de exemplo, a obra de Anna Bella Geiger, artista brasileira que põe em movimento o percepto a partir de um arquivo imagético indígena e da exploração de um método cartográfico.

⁵ Ver Agamben, 1999.

do autor, quer na relação com o espectador. Neste sentido, a ligação entre a história da arte ocidental e a história política e social de África que Ângela Ferreira opera nestes trabalhos é efetuada não apenas através de mera citação mas através de criação de movimentos espaciais e temporais que conjugam o presente com a recuperação do passado, mas também um sentir coletivo com um sentir individual. Recuperando não só imagens, mas processos criativos, cívicos, revolucionários dos escombros da história, Ferreira produz um arquivo outro, livre dos constrangimentos do baú dos livros de história, mostra-nos “coisas a entrever ou prever. (...) [isso é], ver sob o ponto de vista das “relações íntimas e secretas entre as coisas, as correspondências e as analogias” (Didi-Huberman, 2013, p. 43).

Bibliografia

- Agamben, G. (1999). *Remnants of Auschwitz. Witness and the Archive* (D. Heller-Roazen, Trans.). Brooklyn: Zone Books.
- Bouatang, P.-A. (1996). *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*. Paris: Éditions Montparnasse. DVD.
- Colebrook, C. (2002). *Gilles Deleuze*. Nova Iorque: Routledge.
- Deleuze, G. (2003). *Conversações* (M. S. Pereira, Trad.). Lisboa: Fim de Século Edições.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1992). *O que é a Filosofia?* (M. Barahona, Trad.). Lisboa: Editorial Presença.
- Derrida, J. (1998). *Archive Fever: A Freudian Impression* (E. Prenowitz, Trad.). Chicago: University of Chicago Press.
- Didi-Huberman, G. (2013). *Gaia Ciência Inquieta*. Lisboa: KKYM.
- Foucault, M. (1969). O a priori histórico e o arquivo. In *A Arqueologia do Saber* (2014 ed., pp. 174-181). Lisboa: Edições 70.
- Foster, H. (2004). An Archival Impulse. In C. Merewether (Ed.), *The Archive* (2006 ed., pp. 144-148). Londres: Whitechapel Gallery.
- Green, R. (2002). Survival: Ruminations on Archival Lacunae. In C. Merewether (Ed.), *The Archive* (pp. 49-55). Londres: Whitechapel Gallery.
- Lapa, P. (2003). Viagem como metáfora. In P. Lapa & A. Renton (Eds.), *Em Sítio Algum* (pp. 11-60). Lisboa: Museu de Arte Contemporânea do Chiado.
- Oliveira, A. B. (2016). Archival Past Futures of Revolution and Decolonisation in Contemporary Artistic Practice from, and about, 'Lusophone' Africa. In M. Nash (Ed.), *Red Africa. Affective Communities and the Cold War* (pp. 131-143). Londres: black dog publishing.
- Oliveira, F. (2006). O (re)volver do espaço e das coisas. In F. Oliveira e A. Renton (ed.), *(re)volver* (pp. 10-21). Lisboa: Plataforma Revólver.
- Vahia, L. (n/d). Entrevista a Ângela Ferreira. *Arte Capital*. Disponível em <http://www.artecapital.net/entrevista-167-angela-ferreira>. Consultado a 24/07/2018.