

Yacy-Ara Froner

Doutora em História Econômica pela FFLCH-USP com tese defendida na área de cultura material e patrimônio; mestre em História Social pela mesma instituição com dissertação defendida sobre arte colonial e sistemas simbólicos; especialista nas áreas de História da Arte e Cultura Barroca pela IAC-UFOP e Conservação e Restauração pelo CECOR-UFMG. Atualmente, professora da área de Teoria, Crítica e História da Arte na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, vinculada ao Programa de Pós-graduação em Artes e Mestrado em Ambiente Construído e Patrimônio Sustentável. Coordena o Grupo de Pesquisa ARCHE.

Coleção e arquivo como prática coletiva: a narrativa, a retórica e o semiológico

RESUMO

Este artigo pretende discutir o processo de organização das coleções no decorrer dos séculos XIX e XX por meio da sistematização das relações indiciárias da narrativa, da retórica e da semiologia. A inserção endêmica do tempo e do espaço, como percurso ou como estratégia, gerencia conceitos imbricantes das analogias da memória e da projeção autoral. Os princípios estruturais vinculados aos valores coletivos referendam as propostas e os protocolos de seleção, aquisição, organização e exposição de objetos, como imagens e semióforos da colportagem do espaço relacional sob a ótica das coleções.

Palavras-chave: *Coleção, museu, memória, índices, semióforo*

ABSTRACT

This paper aims to discuss the process of organization of the collections in the course of the 19th and 20th centuries through the systematization of relations of narrative, rhetoric and semiology. The endemic insertion of time and space, as itinerary or as a strategy, manages concepts of memory and of authorial projection. The structural principles linked to collective values found the proposals and protocols of selection, acquisition, organization, and display of objects such as image and semiophor of colportage of relational space under the optics of the Collections.

Keywords: *Collection, museum, memory, indexes, semiophor*

I Museus de Ciência, História e Arte: narrativas

Se o entre o século XIV e XVIII as bases do colecionismo na estrutura mercantilista é forjada, no século XIX a base conceitual do colecionismo emerge a partir do crivo de uma narrativa colonialista exposta pela extroversão das coleções:

- Coleções históricas, calcadas nas narrativas voltadas à construção de identidades nacionais, locais e de determinadas categorias de classe se organizam pelo crivo da cronologia, dos grandes feitos, dos fatos, marcos históricos e do culto ao personagem; eventualmente gerenciam cenários de cotidiano ou de testemunho histórico. A narrativa considera o documento como evidência de verdade;
- Coleções científicas das áreas de Arqueologia, Antropologia e Ciências Naturais são vinculadas às pesquisas das Universidades Modernas. Os acervos como objeto de estudo são expostos pela dupla exposição: a publicação científica e a coleção. O evolucionismo darwiniano e as explicações gerais sobre a origem, a sociedade e a natureza determinam as metodologias; as sociedades estatais de pesquisa subvencionadas pelo governo corroboram o método cartesiano da lógica e marcam a distinção da cultura civilizada europeia em relação às outras culturas;
- Coleções artísticas, entre o século XIX e a primeira metade do século XX, assumem princípios narrativos correlacionados aos conceitos de coleção por estilo, escola e artista; as curadorias são estruturadas pelas bases de proposição da História da Arte e da Estética, principalmente por meio da lógica fenomenológica gerenciada pelo Curso de Estética de Hegel (1770-1831), publicado postumamente em 1835, e pelos princípios dos catálogos de exposições gerados desde Diderot (1713-1784).

Em todos os casos, é abalizado o território de uma narrativa e uma visão de mundo específica: a civilização ocidental que por meio de sua arte, cultura, história e conhecimento científico constrói uma aparição de mundo particular que divide o “eu”, do “outro”. A coleção é apenas uma forma de marcar esta distinção. Reconhecimento de semelhanças e dessemelhanças.

A ideia da exposição das coleções para fins didáticos corresponde à ampliação dos sistemas educacionais e há uma correlação direta com a instrumentalização do saber, em suas distintas formas. O British Museum é exemplo da passagem das coleções particulares ao domínio público: sua origem está ligada ao testamento de sir Hans Sloane (1660-1753), médico pessoal do rei George II (1683-1760) e sucessor do cientista Isaac Newton (1643-1727) no posto de presidente da Royal Society. O acervo foi adquirido pela coroa britânica por meio de uma ação do Parlamento que recolheu o valor de 20 mil libras em loteria pública, abrindo as portas em 1759. Inúmeras outras coleções fazem esta cerimônia de passagem na virada do século XVIII para o XIX, do privado ao público.

O que há de comum no modelo estruturado é a narrativa de equivalências de uma determinada prática coletiva de conhecimento e cultura, associada ao valor capital do acervo, um patrimônio financeiro que pelo sistema de interlocução amplifica o valor individual do objeto ou da obra pela interseção da série.

Na entrada do século XX, os museus de arte, ciência e história orquestram a justificativa ideológica de um estado paternalista cuja retórica corresponde a uma imagem idealizada de saber, de onde o crivo da modernidade e da ciência, da memória como história e identidade, consubstancializam o poder do arquivo. Para Benjamin, ao desligar o objeto de sua função original, se estabelece uma nova função cuja existência (do objeto e de sua alegoria) se dá por meio de sua integração em um sistema histórico novo, criado especialmente para este fim: a coleção. *Colecionar é uma forma de recordação prática, e de todas as manifestações profanas da proximidade, a mais resumida. Portanto, o ato mais diminuto de reflexão política faz, de certa maneira, época no comércio antiquário*¹.

¹ BENJAMIN, Walter. O Colecionador. In: *Passagens*. 2009, p. 239.

Se a percepção é uma função do tempo, a passagem do tempo pelo crivo civilizatório subsiste pela narrativa. Uma narrativa parcial e absoluta (ou absolutista), déspota por excelência, padronizada gradativamente em modelos acadêmicos e museais. Se o gosto individual é a marca indelével de um colecionador, este gosto perpassa por um modelo vigente e por um paradigma estrutural.

Há um paradoxo na arte de colecionar: vítima da seleção, congelado e destituído de sua função, o objeto morre em relação à sua essência e presença no mundo. O ato de colecionar condena e torna evidente o deslocamento do objeto no tempo, determinado seu passado, no mesmo momento em que distancia o objeto do espaço social, e de sua função. *O colecionador – para quem as coisas se enriquecem através do conhecimento de sua gênese e sua duração na história – estabelece com elas uma relação semelhante que agora parece arcaica*². O modelo da coleção e do colecionador parece deslocado na virada do século, mas a longa duração do conceito instrumentalizado pela História e pela cultura permanece vigente, demarcada pela narrativa.

² Idem. p. 245.

O processo lúdico, porém, imerso no ato reclama uma nova vida, pautada pelas relações de memória e resignificação, ao que Benjamin chama de alegoria e Pomian de semióforos. À comunicação anterior, uma nova retórica é forjada. Compreende esta retórica a imagem e o discurso da imagem. A salvação dialética dos objetos no mundo é seu salto positivo que o desloca

³ BENJAMIN, Walter. O Colecionador. In: *Passagens*. 2009, p. 242.

de sua existência para um novo contexto. Contudo, a lógica desse contexto já não é mais controlada por sua função ou intenção, mas a lógica reduzida e reducionista (ou seu paradoxo, ampliada e amplificada) do colecionador. O crivo da seleção reconhece que *a possibilidade da transição e da salvação dialética é inerente a esse mundo das coisas, rejeitadas, perdidas*³. Mas toda salvação implica em uma seleção e corresponde a uma destruição.

O ato de colecionar torna-se marca tão cara ao contexto civilizatório, que o simulacro gestado na apresentação do Sr. Thiers, personagem emblemático apresentado por Benjamin, equipara-se às lojas de souvenirs dos museus atuais. Risível em Benjamin, o Sr. Thiers tem um plano: *reunir diante de si um resumo do universo*. Acumulando, durante trinta anos, souvenirs de viagem e cópias miniaturas de “obras primas”, ele representa no seu pequeno espaço doméstico uma consciência de pertencimento a um determinado tipo de mundo. Este índice se multiplica nas miniaturas, réplicas, estampas e objetos decorados das “lojinhas dos museus”, estrategicamente instaladas a partir da avaliação arquitetônica do tempo e do espaço do percurso, e cujo layout seduz o visitante pelo emblema da estirpe, cuja “prova da presença” é materializada pela compra do simulacro. O caráter redutor desta prática cultural faz parte de uma lógica de cultura de massas e nenhum museu escapa desta armadilha. *A propriedade privada tornou-nos tão tolos e inertes que um objeto é nosso apenas quando o possuímos, portanto, quando existe para nós como capital ou quando é utilizado por nós*⁴. A posse, mesmo de uma réplica, um simulacro, um fake, ainda é uma posse gestada por inúmeras camadas de sentido.

⁴ Idem, p. 243.

Algo escapa na percepção do colecionador de transição do séc. XIX, há nele um capital simbólico associado ao capital financeiro que parecer deslocado em um panorama anacrônico de singularidades diante da reprodutibilidade técnica. Há nele uma necessidade de exclusividade e de marca de existência no mundo, o individualismo que o descola da massa, mas ao mesmo tempo o torna parte de um grupo seletivo.

In and out: a retórica

Benjamin termina sua exposição de ideias no texto *O colecionador* por meio da narrativa de Proust sobre os fragmentos da memória. Não é desconcertante perceber a ligação afetiva contraditória que o narrador sente pelo *amateur dândi* de antiguidades e artes, Sr. Swan. O personagem é ao mesmo tempo testemunho da incoerência que o estatuto de conosseur estabelece nesse novo tempo, e a permanência de uma tradição que custa a romper com as bases fundamentais do colecionismo. A grande diferença do dândi proustiniano para o flâneur de Joyce é que no primeiro a força da tradição o mantém preso a um passado de simulacros, desconstruído ao longo de seu caminho de equívocos.

Há uma arrogância permissiva pelo repertório intelectual, que, no entanto, deixa transparecer a decadência financeira. O próprio narrador de Proust demarca estas diferenças ao compreender a fratura entre o mundano:

Nossa ignorância acerca dessa brilhante vida mundana que Swann levava provinha evidentemente, em parte, da reserva e da discricção de seu temperamento, mas também do fato de que os burgueses da época faziam da sociedade uma ideia um tanto hindu, considerando-a como composta de castas estanques, nas quais, cada um, desde seu nascimento, se achava colocado na posição ocupada pelos pais ⁵.

⁵ PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. 2002, p. 30.

Swann “tendo sempre a mania de objetos de antiguidade e pintura”, é descrito como um *connoisseur* mediano, cujo hábito de colecionar encontra-se na esfera do anedótico. O passado é uma boa estória para se contar em sociedade, cujos objetos são os semióforos dessas invenções. O dândi se revela pela marca da avareza das coletâneas fragmentadas e pela recusa da existência mundana.

Por oposição, o flâneur não aceita as esmolas do passado e abraça o tempo/ espaço moderno, pelo fenômeno da “colportagem do espaço”, ou seja, o ofício cotidiano de reportar o corpo às imagens próprias da memória do espaço urbano. *A rua conduz o flâneur em direção a um tempo que desapareceu*⁶. A sensação é o que o move. Se Benjamin identifica um flâneur em Proust, este é o narrador, cujo acervo é composto pelos estilhaços da memória.

⁶ BENJAMIN, Walter. O Colecionador. In: *Passagens*. 2009, p. 462.

No entanto, ambos os personagens parecem atores de um filme antigo chamado modernidade! Não combinam mais com a lógica do capitalismo entre guerras. O colecionismo como narrativa coletiva adquire um novo formato no utilitarismo capitalista. Se o colecionador anterior demarcava uma origem de classe, o novo colecionador emerge de um contrato social específico.

Na compreensão da modernidade, *há de fato uma ruptura entre os dois modelos apresentados, o da arte moderna, pertencente ao regime de consumo, e o da arte contemporânea, pertencente ao de comunicação*⁷. Para Cauquelin, o artista e o marchand tipificam um modelo: Marcel Duchamp (1887-1968) e Henri-Louis-Ambroise Vollard (1866–1939) na modernidade; e Andy Warhol (1928-1987) e Leo Castelli (1907-1999) para a arte contemporânea.

⁷ CAUQUELIN, Anne. *Introdução à arte contemporânea*. 2010, p. 87.

Na primeira metade do século XX emerge o colecionador sob o formato de um novo ator social: nem aristocrata, nem burguês, ele se destaca pelo

capital financeiro gerado fora do eixo anterior. Antecipando as relações de uma indústria cultural forjada pela visibilidade social que os processos de comunicação proporcionam, as instituições geradas pelo capital financeiro conduzem um novo formato de colecionismo particular que sai da esfera do privado e passa ao domínio público, gerando, nesse processo, um adensamento no valor intrínseco do produto artístico. Distante das narrativas das coleções estatais do séc. XIX, o que confere denodo ao capital financeiro acendido por acervos de arte é a sua capacidade de se instalar no tempo presente e por meio do discurso – da crítica, da curadoria e dos meios de comunicação – reafirmar o mérito das obras, dos artistas e dos colecionadores.

Assim, as coleções mais importantes na primeira metade do século XX surgem pelo capital das indústrias petrolíferas, de construção, de maquinário, têxteis, automobilísticas.

Solomon Robert Guggenheim (1861-1949), empresário da indústria de construção e de petróleo, tornou-se um dos maiores colecionadores de arte moderna. Ainda em vida, transformou sua coleção privada em uma Fundação Cultural. O Museu Solomon R. Guggenheim, fundado em Nova York em 1937, mudou-se para instalações definitivas, em um prédio projetado por Frank Lloyd Wright (1967-1959), em 1959. As bases da fundação contam com uma tríade de expertises inseparáveis: a curadoria crítica, o produtor artístico (incluindo o edifício) e a conservação do acervo.

Jean Paul Getty (1892-1976), cuja fortuna provém da indústria petrolífera, também transforma sua riqueza em território artístico: J. Paul Getty Museum, Getty Foundation, Getty Research Institute e Getty Conservation Institute. O Jean Paul Getty Museum Trust fundado em 1953 consolida um modelo de colecionador capitalista altamente especializado ancorado na tríade mencionada.

Francisco Antônio Paulo Matarazzo Sobrinho (1898-1977), conhecido como Ciccillo Matarazzo, empresário da indústria têxtil paulista, também compartilha o sistema da arte moderna: em 1946 fundou o Museu de Arte Moderna de São Paulo e, em 1951, a Bienal Internacional de Arte de São Paulo, entidade que presidiu até a data de sua morte. Foi também um dos fundadores do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e dos estúdios da Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Seu papel é emblemático na geração da modernidade brasileira da segunda metade do séc. XX.

O Museu de Arte de São Paulo, fundado no ano seguinte ao Museu de Arte Moderna, é forjado a partir das ações de Assis Chateaubriand (1892-1968), empresário da área de comunicações. Com o apoio do marchand italiano Pietro Maria Bardi (1900-1999) formou as coleções e a partir do projeto inovador de Lina Bo Bardi (1914-1992) construiu a identidade urbana da edificação no coração do centro comercial da cidade, a Av. Paulista. Novamente cabe destacar a presença dos índices da curadoria crítica, do produtor artístico (incluindo o edifício) e da conservação do acervo no planejamento da instituição, somando-se, como em todos os exemplos acima citados, o caráter emblemático do locus institucional.

Rockefeller, Onassis, Guggenheim, Jean Paul Getty, Matarazzo, Chateaubriand... com esses atores não há ingenuidade dândi ou flâuner no colecionismo. Antes de tudo, há uma lógica financeira depurada por trás dessas fundações.

O terreno que se instala não é mais o da narrativa, mas de uma nova reorientação do espaço/tempo. A utopia já não existe no passado, mas no tempo presente. As coleções desses empresários reafirmam este presente em todos os sentidos: coleciona-se o hoje! *Es decir, los cambios en las condiciones materiales de la vida contemporánea conducen a un cambio profundo no sólo en la percepción del espacio sino en la lógica de la representación cultural*⁸.

A ideia de espaço cultural substitui a narrativa histórica e este é o espaço distinto e distintivo dos museus e fundações desses novos colecionadores, jamais chamados de mecenas, mas de empresários. O que as coleções refletem? Como elas se constituem? É possível ver ainda os rastros dos modelos anteriores? Há uma retórica, uma linguagem estruturada que reforça a quebra do paradigma anterior, na constituição desses acervos?

Subjacente à retórica do poder do capital, podemos mapear um incômodo índice da associação do capital financeiro àquela arte, cuja modernidade sempre foi associada ao paradigma de uma vanguarda política. Sem dúvida, a arquitetura moderna, que integra no seu plano urbano a arte de seu tempo, é o modelo mais exemplar: financiada pelos grandes empreendimentos políticos do pós-guerra, absorve o espírito da Bauhaus, enquanto dissemina para o grande público – por meio dos sistemas de comunicação – o discurso do “progressismo e do desenvolvimentismo”. Do complexo da Pampulha em Belo Horizonte à construção de Brasília, a política de Juscelino Kubitschek (1902-1976) demarca a retórica da modernidade na esfera pública, sendo a arte um sistema de visibilidade emblemático na disseminação desse conceito.

⁸ GUASCH, Anna Maria. El photoarchivo en las prácticas literarias, historiográficas y artísticas. In: *Arte y Archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías Y discontinuidades*, 2011, p. 22.

Há uma tendência geral em acreditar que a operação artística se opõe de maneira epigonal ao sistema capitalista. Ao desmistificar essa relação e perceber que, em determinados momentos a modernidade se alinha, em outros se contrapõe e ainda em tantos outros ela se aliena aos princípios desse sistema, podemos tecer de forma mais consciente as tramas dessas relações e perceber, de que forma e em qual medida, a arte contribuiu à construção retórica da modernidade na primeira metade do século XX.

Semântica e Sintaxe: o discurso das coleções na contemporaneidade

Para o estruturalismo, duas vertentes podem ser mapeadas: uma ancorada no estudo da linguagem como fenômeno intrínseco (interpretativa – semântica ou semiótica), outra permeado pela decodificação das estruturas na dinâmica social, onde toda forma de manifestação – não apenas os estudos de linguagem – pode ser decodificada e (re)construída por meio de conceitos (estrutural ou gerativa – sintática ou semiológica).

Para a primeira, a semiótica determinará que o conceito apenas é entendido por meio do significado engendrado na linguagem: por intermédio da semântica, a relação entre o visível e seu significado ocorre pela referência da fala; o princípio é denotado e apreendido; complementado pela sintática, o signo vincula-se a outras estruturas formais por aproximação, analogia e pertencimento. Destas conexões, o sensível e o inteligível são formulados e articulados; por meio da pragmática, os signos apenas são formuláveis a partir de uma inteligência teórica capaz de produzir sentidos por uso, apropriação e desencadeamento de ações. Nesse contexto, todo fenômeno cultural parte da comunicação do signo – estruturado – e do signo processual – estruturante.

A lógica linguística pressupõe uma hierarquia: quanto mais universal for um signo, quanto maior a sua amplitude e sua imersão na estrutura do conhecimento, maior será sua validade no campus filosófico e filológico, da epistemologia e da ciência. Nessa hierarquia, as competências de um idioma na descrição do mundo e as camadas interpretativas rastreadas pela etimologia e pela inserção cultural são colocadas em um nível intermediário; por fim, a abertura que a projeção visual adquiriu na modernidade postula exatamente uma oposição a este princípio de universalidade. O rastreamento destes signos móveis – do idioma e da arte – é a base da investigação da semiótica.

Desta vertente, os códigos de linguagem são mapeados a partir da ontologia e do funcionamento gerencial dos signos: o modo como os textos são constituídos e produzem sentido exigem um mapeamento de referências que sintetiza e ordena estes sentidos.

As coleções podem ser interpretadas à luz deste discurso: a ambição da semiótica interpretativa é organizar um método de análise baseado em ferramentas operacionais

capaz de explorar e indagar a cerca da constituição de sentidos. Diante de um sentido dado, percebe-se que há uma construção de sentido dependente de inúmeras articulações. O sensível não é abolido, porém, em oposição à fenomenologia, este sentido não é modelador, mas modelado, conduzido, estabelecido e engendrado por articulações de referências – intelectuais e sensíveis. Assim, para o colecionismo, as articulações da semiótica procuram organizar o sentido da imagem visual a partir de códigos que percebem esta imagem como uma linguagem. A procura dos impulsos indiciários das coleções – das mais antigas às atuais – gerencia a lógica deste método interpretativo.

Contudo, a arte e os artefatos se revelam por meio da organização de sentidos. Significante, significado e signo existem em correlações de camadas. Aqui, as imagens são perscrutadas inclusas na dinâmica social: toda forma de apresentação imagética pode ser decodificada e (re)construída por meio de conceitos (estrutural ou gerativa). Um significante visual pode ser tanto o próprio objeto material quanto as marcas e formas materiais sobre sua superfície.

O universo tem significado bem antes que se começasse saber o que ele significava... Porém, mantém-se uma situação fundamental e que depende da condição humana, isto é, que o homem dispõe, desde sua origem, de uma totalidade de significante cuja atribuição a um significado – determinado como tal sem ser, para tanto, conhecido – lhe é bastante incômodo fazer. Existe sempre uma inadequação entre os dois, somente absorvida pelo entendimento divino, e que resulta na existência de uma superabundância de significante em relação aos significados sobre os quais ela pode se assentar⁹.

⁹ LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. 1996, p. 28.

Diante do desconhecido, a ficção gera explicações plausíveis para a origem de todas as coisas, bem como para seus possíveis fim ou infinito. Os significados assentados, mapeados por meio da língua, definem as correlações estabelecidas entre as palavras e as coisas, os conceitos e as imagens. O discurso – oral, visual ou escrito – compõe a lógica das estruturas que podem ser exploradas e, então, decodificadas. Se a fenomenologia faz dos sujeitos falantes o polo do sentido, o estruturalismo faz do sentido o resultado de sistemas ancorados nas oposições e aproximações gerando antinomias complementares. O sujeito – emissor ou receptor – está submetido às condições de possibilidade destes sistemas significantes sempre aprioristicamente. Linguagem e estrutura nascem juntas e os símbolos têm sentido na posição que assumem uns em relação aos outros.

Para o estruturalismo, a compreensão demanda uma interpretação gerenciada pela permuta de termos em um contexto. Sem a conexão da estrutura, a interpretação pode ser equívoca, parcial ou distorcida. Para Lévi-Strauss, o sentido jamais é um fenômeno preliminar, mas redutível. A redução é a carga de significação imposta. A ideia fenomenológica de uma gênese do sentido é então substituída pela gênese do signo. Mas esta gênese não busca a origem, mas o entrelaçamento de significados:

E se perguntarem a qual significado final remete essas significações em que uma significa a outra, porém nas quais é necessário, no fim das contas e ambas juntas, que elas se refiram a alguma coisa, a única resposta que este livro sugere é que os mitos significam o espírito, que os elabora por intermédio do mundo do qual ele próprio faz parte. Assim, os próprios mitos podem ser simultaneamente engendrados pelo espírito que os origina e pelos mitos, uma imagem do mundo já inserida na arquitetura do espírito ¹⁰.

¹⁰ LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. 1996, p. 28.

Os códigos combinatórios dos sistemas sociais abalizados pela Antropologia são sistemas “bons para pensar”. Pensar o pensamento, base da Filosofia; pensar a sociedade, base da Sociologia; pensar a cultura, base da Antropologia.

Das questões postas, pensar a constituição das coleções, dos museus e dos processos curatoriais possibilita rotas distintas: ancorada na Filosofia, procura as pistas que conceitualmente gerenciam a formulação do signo; entre a Sociologia e a Antropologia, as articulações que revelam (subliminar ou explicitamente) os esquemas de poder, controle, coerção, distinção... os possíveis entrelaçamentos sociais.

Se o corpo sensível parece mais adequado para o encontro de determinados postulados da arte moderna e dos Museus que a abrigam, a base epistemológica que alimenta a semiologia parece ajustar-se aos protocolos de uma arte que, a partir dos anos sessenta, se reinventa como Arte Conceitual.

Lévi-Strauss procura a estratégia da arquitetura do espírito, enquanto Foucault (1926-1975) buscará estabelecer os mapas do saber a partir das projeções discursivas. Ele não questiona a linguagem enquanto paradigma intrínseco – o que está em jogo não é a sintaxe (processos generativos ou combinatórios da linguística) ou a semântica (o estudo do significado) – mas a maneira pela qual o discurso é investido de verdade. Ao mapear a loucura, o sexo, a prisão e até mesmo as projeções artísticas, ele questiona o saber em termos de territorialidades. *Em outras palavras, o saber não é resultado de uma atividade constituinte. Ele está desligado de qualquer subjetividade fundadora, e este será a mais famosa morte do sujeito. Filosofar é, pacientemente, indicar transformações, reordenações de limites* ¹¹.

¹¹ DESCAMPS, C. *Ideias filosóficas contemporâneas na França*. 1989, p. 40.

Nesse contexto, o sema é uma unidade visual não correspondente a um signo fechado, mas a um enunciado (mais exatamente a um sintagma) que depende de estruturas

mais amplas que se organizam e definem a sintaxe e a semântica que compõem a linguagem enquanto processo de comunicação aberto. Assim, o princípio da semiológica denotativa compreende que a organização dos significados, ou seja, do texto e não do signo, ocorre por meio de distintos atores, incorporando-se nesse processo o colecionador, o artista, o curador, o espectador e todo aquele que, por meios diretos – como a própria exposição – ou indiretos – como através do acesso das mídias contemporâneas –, teve acesso ao sistema de imagens que configura um princípio específico – da coleção, da exposição ou da teoria-crítica.

Os signos somente existem em um espaço de permuta gerenciado por de uma cadeia organizada – e desorganizada - de textos, subtítulos, meta-textos, agenciadores, potencializadores e, por oposição, despotencializadores de significados.

Em um contexto de comunicação massiva e de indústria cultural, a memória exposta pela prática coletiva do Arquivo e da Coleção mantém a lógica da narrativa. Porém, paulatinamente, o congelamento do tempo, a cronologia, o conhecimento didático das coisas e sua interpretação científica, museológica ou artística começam a ser colocados em dúvida.

A dúvida é a base de uma semiologia que encontra no sema a desconstrução do signo, nos termos dos sentidos imóveis. O acesso ocorre pela percepção da mobilidade e pelo caráter intrínseco desta mobilidade nos processos de interação, dispersão, comunicação e amplificação dos sistemas coletivos de partilha dos lugares de memória. As coleções de Arte Conceitual a partir dos anos 60 rompem com a retórica da modernidade imediatamente anterior e, em uma sociedade cada vez mais acelerada pelas informações geradas nas novas tecnologias de informação e comunicação, rapidamente são incorporadas e incorporam a indústria cultural: da televisão ao signo hollywoodiano; do rock ao punk; do indivíduo ao coletivo.

A semiótica será capaz de mapear estas coleções pela estrutura semântica das linguagens? A retórica da imagem é a imagem retórica dos acervos constituídos e reconduzidos ao universo cultural seguinte.

A semiologia, por sua vez, questiona a matematização dos sentidos da estrutura e expõe o caráter móvel do sema por meio da permeabilidade, dos nós, da fratura e da sobreposição da tessitura das camadas. Não há um único conceito, nem uma única “linhagem” artística nas coleções expostas no Centro Georges Pompidou, fundado em 1977 em Paris; na Fundação

Serralves, inaugurada em 1989 na cidade do Porto ou no Instituto Inhotim, criado em 2002 em Brumadinho.

Centro, fundação, instituto... o quanto essas palavras também são indiciárias na alteração do sistema das artes? Como rompem com o conceito do museu e da galeria? Até que ponto introduzem um paradigma novo no aparelhamento cultural de uma sociedade que se autorreferencia como contemporânea?

A percepção da opacidade e das transparências dessas camadas de sentidos expostos nas coleções contemporâneas abre um universo promissor de pesquisas. Se o princípio formador de uma coleção demanda inúmeras camadas de sentidos, depositadas pela afetividade do tempo, do espaço e das ideias, o modelo de análise apropriado de Didi-Huberman (2012) - os paradigmas do semiótico (o sentido-sema), do estético (sentido-aesthesis) e do patético (sentido-phatos) – são adensadas pelos paradigmas filológico e matérico.

Toda e qualquer coleção será detentora de uma história própria – uma narrativa –, construída por meio de distintas cerimônias de passagens que podem resultar em sua desagregação – pelo esfacelamento em espólios–; incorporação em novas coleções privadas ou transposição para acervos públicos. No último caso, inevitavelmente, a identidade da coleção será alterada ou reconduzida por meio do diálogo como outras séries, curadorias e sistemas de organização – produzindo retóricas distintas. Além disso, novas categorias de sentido serão gestadas por meio do acesso ampliado, e cada expectador em si comporá seu próprio imaginário sobre o acervo.

Se a Filosofia requer paciência, a Memória demanda o comprometimento do labor. Como experiência individual, ela pode ser conduzida pela ação espontânea. Porém, como prática social, ela é lentamente engendrada.

Como estas questões podem ser revistas para uma teoria contemporânea das coleções e do colecionismo? Como elas se manifestam nos princípios genéticos dos aparelhos culturais atualizados?

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *O Colecionador*. In: *Passagens*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009, p.237-247.

CAUQUELIN, Anne. *Introdução à arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2005.

DESCAMPS, C. *Ideias filosóficas contemporâneas na França*. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A Pintura encarnada*. São Paulo: Escuta, 2012.

FOUCAULT. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

FOUCAULT. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

FRONER, Yacy-Ara. *Estruturalismo: por um sistema de significações do sensível*. In: *Anais do XXX do Colóquio Brasileiro de História da Arte*, Rio de Janeiro: CBHA, 2010, p. 1-14.

GUASCH, Anna Maria. *El photoarchivo em las prácticas literárias, historiográficas y artísticas*. In: *Arte y Archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías Y discontinuidades*. Madrid: Akal, 2011, p. 21-44.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

POMIAN, Krzysztof. *Coleções*. In: *Memória/História*. Porto: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984, p.51-86. (Enciclopédia Einaudi, vol.1).

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. São Paulo: Ediouro, 2002. (vol. 1).