

Registro e arquivo na arte: disponibilidade, modos e transferências fantasmática de escrituras

Luiz Cláudio da Costa – Universidade do Estado do Rio de Janeiro - Instituto de Artes

Resumo: Partindo do caráter documental e indiciário que vincula as práticas de registro e arquivamento nas artes processual, ambiental e conceitual às técnicas automáticas de captação e recolha do visível, dadas as diferenças materiais, propomos alguns argumentos para a compreensão da arte contemporânea através da noção de arquivo. Este é um dispositivo que permite a investigação dos processos estruturantes de um evento artístico, como já o demonstrou Cristina Freire com a expressão “o arquivo como metáfora”. Seguindo o caminho de Freire, o que desejamos afirmar é: na contemporaneidade, o arquivo é a obra, um sistema topológico virtual que agrega – materiais, impressos, impressões, pulsões, compulsões – mas também divide, pelo mal que lhe é próprio, essa disponibilidade potencial em desdobrar-se fantasmaticamente.

Palavras-chave: Arte Contemporânea, Vídeoarte, Filme de Artista, Arte e Tecnologia

Abstract: Starting from the indexical and documentary character that links recording and archival practices within the process, environmental and conceptual arts with the automatic apparatus for capturing and joining together the visible, given all the material differences, we propose some arguments to understand contemporary art through the notion of archive. Such is a device that allows the investigation of the structuring process of an art event, as Cristina Freire demonstrated with the phrase she coined, “the archive as metaphor”. Following up her argument, what we intend to state is: in contemporary times, the archive is the work of art, a topological virtual system that aggregates – object matter, press materials, impressions, impulses, compulsions – but also divides, by its proper fever, the “Mal d’archive”, that potential availability to unfold itself spectrally.

Key-words: Contemporary art, videoart, Artists’ film, Art and technology

As artes plásticas no Brasil nos anos 70 viviam um momento fértil de desdobramentos de problemas provenientes dos anos 60, especialmente, no que tange à experimentação com novos meios. A crise da obra como presença plena, a inclusão do espaço e do contexto como elementos da obra, a ampliação das bases da percepção para abranger o corpo, a dúvida sobre a essência da arte, o questionamento da ontologia dos suportes por via de sua materialidade, todas essas suspeitas conduziram os artistas à diminuição da importância do objeto de arte e ao conseqüente desenvolvimento de eventos e ações dos quais se guardavam os restos – os documentos materiais (papéis,

anotações, cópias em xerox, objetos e fragmentos de objetos) e os registros mecânicos com imagens. O cinema e o vídeo surgiam para os artistas plásticos nos anos 70 tanto como suporte técnico e material para a produção de trabalhos autônomos (filmes e vídeos), mas também como suporte auxiliador na documentação de processos e eventos impermanentes de arte, registrando performances, ambientes e intervenções urbanas.

A série de trabalhos audiovisuais de Hélio Oiticica e Neville de Almeida, *Cosmococas*, realizada em Nova York no início dos anos 70 – ainda que, na época, a série não tenha sido vista por ninguém –, mostra hoje como aquelas experiências foram frutíferas na expansão das tecnologias de produção artística. Antônio Dias, Artur Barrio, Iole de Freitas, Lygia Pape, Rubens Gerchman, Agrippino de Paula, Arthur Omar, Antônio Manuel ampliando a prática poética e o pensamento plástico através do super-8, do 16 ou 35 mm. Lygia Pape, depois de participar lateralmente em cinema como programadora visual para Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade e Glauber Rocha, decide experimentar o super 8 na direção oposta àquela que considerava de “resultado amorfo, bem comportado e cinemanovista” (CANONGIA, 1981: 43). Com *Eat me* (1976), Pape constrói uma montagem métrica não dependente de ação dramática, a partir de dois planos-base de uma boca masculina que engole e expulsa uma pedra sobre a língua (CANONGIA, 1981). Frequentemente, como em *Eat me*, *Elements* (Iole de Freitas, 1972), *Costura de Mão* (Marcelo Nitsche, 1975), *Curto Circuito* (André Parente, 1979), *Cristine* (Artur Barrio, 1976) o interesse na imagem vinha da possibilidade de registrar experiências diretas e, muitas vezes, solitárias com o próprio corpo ou o corpo de um *performer*. A cidade também entrava como tema de interesse dos artistas: *Cubo de fumaça* (Marcelo Nietzsche, 1971), *Processo progresso* (Maria do Carmo Secco, 1976), *Rio de Janeiro* (Luiz Alphonsus, 1975). Documentar atividades culturais urbanas foi outro foco de interesse dos artistas: *Valcanal* (Rubens Gerchman, 1978), *Trio elétrico* (Miguel Rio Branco, 1977), *Rio to Oiticica* (Regina Vater, 1979). Esses filmes, pouco interessados na ação narrativa desenvolvida a partir de uma lógica causal voltada para os movimentos de um personagem, constituíram narrativas que colocavam em evidência novas imagens de tempo distintas das temporalidades

teleológicas que o cinema produziu até os anos 50¹. Esses filmes estavam desdobrando questões conceituais vinculadas ao corpo, à subjetividade, à arte e ao próprio dispositivo cinematográfico como teriam feito Hélio Oiticica e Neville de Almeida com as *Cosmococas*².

O vídeo *portapack*, que chegou ao Brasil em meados dos anos 70 pela intermediação do cineasta Jom Tob Azulay, seria rapidamente absorvido pelos artistas. O vídeo serviria, principalmente, ao propósito das políticas artísticas do corpo, da subjetividade, do ambiente sócio-cultural, mas também para construir imagens do tempo, do corpo e do sentido da existência. Uma primeira geração de artistas de vídeo surge em 1974 no Rio de Janeiro, cidade que se tornaria, então, pioneira na vídeoarte do país. São Paulo só começaria a produzir vídeos a partir de 1976, quando o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo adquiriu o equipamento e o disponibilizou para os artistas da cidade. A primeira geração de vídeoarte no Brasil incluía Sônia Andrade, Fernando Cocchiarale, Anna Bella Geiger e Ivens Machado. No ano seguinte, três outros artistas se juntariam àqueles: Paulo Herkenhoff, Letícia Parente e Míriam Danowski (MACHADO, 2003).

Como obras conceituais em fotografia, filme e vídeo ou como simples documentação de atividades artísticas, os dispositivos técnicos de registro de visibilidades e de arquivamento tornaram-se definitivamente presentes na arte contemporânea. Diante do acúmulo dos fragmentos de algum evento artístico passado – as sobras das performances, os cacos e restos de objetos, as ruínas de instalações, os despojos das intervenções, os registros em imagens (as fotografias, os filmes, os vídeos) – diante dessa imensa jazida, desse enorme reservatório onde se sobrepõem camadas de matérias e de memórias (as imagens de tempo em fotografia, filmes e vídeos), como pensar a singularidade da obra de arte se ela não é mais presença objetiva? Cristina Freire utilizou, com muita propriedade, a expressão “arquivo como metáfora” em seu livro *Arte conceitual*. Inspirada na noção desenvolvida por Foucault, Freire entende o arquivo não apenas como um espaço físico para armazenagem de documentos e obras, mas como um dispositivo que “revela mesmo que por fragmentos, um sistema de funcionamento e arranjo de idéias” (FREIRE, 2006a: 73). O arquivo não é, entretanto, apenas uma metáfora. A idéia de que a obra de arte é uma

alegoria mesmo que de seus próprios processos, revela desejos de um pensamento da representação ainda que entendida problematicamente. A obra contemporânea torna-se, com efeito, um arquivo muito particular, na medida em que ela apresenta uma topologia material-temporal que se abre e se disponibiliza para desdobramentos transversais com ressonâncias em novos trabalhos ou em novos corpos.

Muitos artistas hoje trabalham com tecnologias eletrônico-digitais de registro e arquivamento (CD-rom, DVD, Internet). O arquivo é, atualmente, para o artista um suporte disponível (material e / ou temporal) que reúne materiais impressos, anotações escriturais, documentações em desenho, fotografias, filmes, fitas e discos eletrônicos. O arquivo, entretanto, não se define apenas pela reunião técnica e material de um conjunto de documentos que registram processos artísticos revelando as idéias e as sistemáticas desses mesmos processos. Mais que isso, mais que reunir e revelar o dispositivo, não haveria também pulsões destrutivas no interior mesmo do processo de arquivamento, da obra do arquivo: desvios, retornos, esquecimentos, desaparecimentos que abrem o arquivo para um futuro indeterminado? Se há, portanto, um acúmulo de índices de acontecimentos ocorridos (os restos, os despojos, os registros) que revelam idéias e processamentos poéticos, há também, simultaneamente, uma imensa disponibilidade para rachaduras, fissuras, esquecimentos enquanto processos próprios ao arquivo em virtude de sua natureza mesma, de sua pulsão destruidora³. Isto é, o arquivo se abre por sua própria força, com uma escritura própria, a relações entre as partes do corpo que se fragmentou ou se ausentou através de conjunções e desvios, encontros e modulações, ressonâncias e diferenciações. E qual a colaboração específica das imagens nesse processo?

No vazio deixado pela obra presente como objeto artístico pleno, insiste uma topologia virtual, o arquivo como obra da ausência. Urge, em nosso contexto técnico onde o poder e o controle invadem nosso interior (nossos ambientes, mas também nossos corpos), avaliar a disposição e a especificidade dos instrumentos técnicos na produção da arte contemporânea e a disposição temporal dessas “obras do arquivo”.

Para compreendermos o lugar e a especificidade das imagens nesse contexto do arquivo, vale a pena começarmos por distinguir e enumerar algumas práticas artísticas: **1)** Há artistas que se apropriam de imagens fotográficas – não necessariamente produzidas para o contexto da arte – encontradas em arquivos públicos e / ou individuais, como o faz a artista plástica Rosângela Rennó. **2)** Há artistas para os quais as imagens (fotografias, filmes e vídeos) produzidas em contextos de trabalhos impermanentes⁴ de arte não ultrapassam sua condição de simples registro que documentam as obras, elas mesmas presenciais e materiais. O registro só documentaria o trabalho e o processo, então ausentes, para a memória da cultura. Artur Barrio é um desses artistas que rejeitam a condição de obra para as fotografias e os registros fílmicos de seus próprios trabalhos, como é o caso de *Situação T/T1*, de 1979 e de *Abertura 1*, de 1972 (SENRA, 2007). **3)** Muitos artistas têm utilizado os dispositivos técnicos de produção de imagens para produzir trabalhos autônomos a quaisquer acontecimentos artísticos anteriores. Trabalhando ainda que com performances de atores ou com seus próprios corpos diante da câmera, alguns artistas preferem produzir filmes ou vídeos autônomos, mesmo que filmando ou gravando performances que só existem naquele suporte. Historicamente, as performances de Leticia Parente (*Marca Registrada* ou *In ambos* de 1975) não existiram senão para a câmera. *Catiti-catiti* (Lygia Pape 1978) e *Valcanal* (Rubens Gerchman, 1975) também não dependiam de acontecimentos artísticos desaparecidos. Atualmente, alguns vídeos de Ângela Freiberger como *Excesss* (1975) mostram essa autonomia do trabalho como videoarte ou filme. Esses trabalhos de Parente, Pape, Gerchman ou Freiberger podem ser considerados autônomos como objetos artísticos, ainda que sua abertura formal implique uma participação atuante na produção dos sentidos por parte do observador na situação de recepção. Mas esses trabalhos não exigem do espectador a reconstituição de eventos artísticos anteriores, ainda que produzam sentidos com falhas e fissuras.

Uma quarta modalidade da prática artística em relação às imagens nesse contexto do arquivo está vinculada aos artistas que se re-apropriam de documentações indiciárias e as reutilizam em novos trabalhos – objetos, filmes, livros, instalações – como dobras dos acontecimentos primeiros. Para esses casos, pode-se pensar uma autonomia relativa, na medida em que o

observador percebe a relação de referência do vídeo com uma situação de arte anterior. O filme (a fotografia, o vídeo) torna-se uma marca, ao mesmo tempo, que uma dobra do acontecimento artístico ausente. São ocorrências artísticas independentes, mas que se relacionam e se implicam nas transferências de um material produzido num suporte (o corpo, o ambiente social, por exemplo) para outro suporte (o vídeo, a fotografia), editando, manipulando e articulando “impressões” (impressos e escrituras eletro-eletrônicas de sensações experimentadas) para produzir uma obra a partir do arquivo.

Dos anos 80 em diante, essa apropriação e manipulação dos registros feitos com aparelhos automáticos de produção e reprodução de imagem a partir de arquivos tem mostrado a ampliação “barroca” da criação poética de artistas plásticos que dobram, redobram e desdobram os registros em videoarte, instalações e livros como trabalhos-fantasma da obra cuja condição é ser sempre virtual. Fotografias, filmes e vídeos de registros de trabalhos efêmeros se desdobram em novos trabalhos cuja independência relativa dá a eles uma condição específica. Tunga e Ricardo Basbaum, por exemplo, utilizam seus registros de performances e intervenções para produzir novos trabalhos cuja autonomia é sempre relativa, pois remetem a um trabalho anterior e a um posterior que desnorteiam a linha do tempo no processo de produção, sempre mantendo vínculo com trabalhos desaparecidos ou documentações processuais.

Tunga produziu dois livros a partir de fotografias de registros de eventos: *Barroco de lírios* e a *Caixa Tunga*, esse último, recentemente lançado pela Cosac Naify. A *Caixa Tunga* desdobra não somente performances e eventos, mas mostra as relações transversais entre desenhos, objetos, esculturas, filmes, fotogramas, todos transformados em livros-cartaz, livros-filme, livros-fotografia, livros-performance, sempre documentando ao mesmo tempo desdobrando os novos suportes “transgêneros” que retomam aquelas impressões, aquelas escrituras impressas em corpos e objetos, agora transferidos para novos suportes que re-arquivam ainda que desviando as mesmas impressões que se repetem.

Um conjunto de vídeos (em arquivo DVD) de Ricardo Basbaum apresenta os trabalhos da série de performances *Eu + você* registrados e editados para o novo suporte, de maneira a dar uma autonomia, ainda que relativa, aos novos

trabalhos desdobrados. Em outro arquivo videográfico (em DVD), o *Sistema Cinema*, Basbaum registra as imagens captadas por câmeras em suas instalações e ambientes que agregam neles objetos, materiais, corpos e diagramas. As câmeras registram continuamente as pessoas e os acontecimentos em suas exposições. O *Sistema cinema* de Basbaum é uma modalidade de utilização dos aparelhos de visibilidade bastante inusitada, na medida em que, de um lado, remete auto-reflexivamente ao trabalho artístico em situação institucional; de outro, nos vincula à condição social de nosso presente de vigilância e controle feitos por um poder sempre virtual que utiliza esses mesmos dispositivos eletro-eletrônicos.

Imagem-registro, videoarte, livro de artista, ambiente relacional (instalação) são algumas propostas artísticas de reutilização de material de arquivo através dos equipamentos técnicos de produção de imagem do mundo contemporâneo. Mas qual a singularidade do arquivo para a arte contemporânea? Como pensar esse “arquivo” na arte? Pode-se pensar o próprio arquivo como obra, entendendo a obra não mais como produzida por um sujeito-artista, mas como produtora de subjetividades? Qual a singularidade artística do contexto técnico-cultural no qual vivemos e experimentamos esse “mal de arquivo”, para utilizar a expressão de Derrida? Qual o papel do registro (documentos em suportes diversos) e do arquivo na arte contemporânea? Como as tecnologias de registro de imagem e de arquivamento na era eletrônica transformam a arte e informam a prática do arquivo na produção artística? O que significa o arquivo na arte contemporânea? Apenas o lugar utilitário de reunião, identificação e conservação da memória da cultura? Há um papel estético-poético do arquivo na arte contemporânea? E o que dizer de sua função ética na arte crítica e política? Como se articula a subjetividade nesse contexto da arte de arquivo quando se compreende que o arquivo tem relação direta com a questão da autoridade, com o controle e o comando (DERRIDA, 2001)? Como a arte do arquivo pode ter uma potência crítica frente aos dispositivos técnicos da sociedade marcada pelo biopoder da disciplina e do controle? Quais estratégias estão sendo articuladas? Qual a especificidade dos trabalhos organizados a partir de materiais de arquivos? Como pensar essa imensa topologia virtual e sua potência para a invenção poética?

Essa necessidade de se registrar o evento e de reunir documentos de sua existência levou à descoberta do arquivo como uma modalidade topológica concreta da obra. Como bem compreende Cristina Freire, a obra de arte enquanto arquivo é consequência de um processo que surgiu por volta dos anos 60: a diminuição da ênfase sobre a materialidade e a fisicalidade do meio de representação, o questionamento sobre o fetiche do objeto de arte, o acúmulo de documentos em papel, xerox, registros técnicos etc. O registro técnico, os fragmentos materiais, os impressos, os cartazes, as cópias em xerox, bem como o arquivamento desse conjunto material são práticas advindas da arte conceitual – e do conceitualismo, para falar de maneira mais ampla –, da afirmação da obra como um campo potencial, uma topologia temporal. Paulo Brusky, como o demonstrou Freire, é um dos artistas brasileiros atuais que explicitaram essa relação entre o arquivo e as estratégias críticas contra o objeto de arte (FREIRE, 2006b).

Artur Barrio e Ricardo Basbaum, dois artistas de gerações distintas, apresentam a virtualidade e o arquivo como central em sua poética, ainda que pratiquem e tenham questões éticas e artísticas diferentes entre si: o primeiro, através da documentação – insistentemente considerada na condição de meros documentos – de trabalhos temporais e desaparecidos; o segundo, através dos registros de manifestações de pessoas que aceitam participar da experiência artística proposta pelo artista com seu objeto NBP⁵. Barrio vincula os problemas da arte à impermanência do objeto artístico enquanto Basbaum levanta problemas relativos ao contexto da arte na cultura da comunicação.

Processos de registrar e arquivar na arte contemporânea, portanto, não se resumem apenas a novas “técnicas artísticas” de criação formal, nem tampouco a um artifício institucional e cultural para identificar e reunir documentos que deverão servir à memória. Arquivar será uma tecnologia, um dispositivo crítico-poético de resistência artística nesse contexto em que vivemos um “mal de arquivo”. É através do arquivo e de seu mal próprio que a arte permitirá resguardar sua potência virtual. O arquivo na arte permitirá que a obra sendo a mesma possa sempre se diferenciar, mudando de natureza a cada vez que manipulada, engendrando novos fantasmas de si mesma. O tempo como potência de divisão e diferenciação torna-se, assim, uma matéria

com a qual os artistas passam a trabalhar. Os fragmentos, os objetos remanescentes de acontecimentos eles mesmos temporais tornam-se índices de um tempo passado e abertura simultânea para um tempo futuro indeterminado. A obra plástica produzida com a tecnologia do arquivo – entendendo essa expressão como o dispositivo artístico de reunião de materialidades e corpos em um determinado ambiente (natural, social, técnico), mas também de produção de relações transversais de disjunção e troca – encontraria o tempo (a diferenciação e divisão) como matéria plástica.

Referências Bibliográficas:

- ALBERTO, Alexander. BUCHMANN, Sabeth (Org.). **Art after conceptual art**. Cambridge, London: MIT Press, 2006.
- BASBAUM, Ricardo (Org.) *Arte Contemporânea Brasileira - texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro, Contra Capa, 2001.
- BASBAUM, Ricardo. **Além da pureza visual**. Porto Alegre: Zouk, 2007.
- CANONGIA, Ligia. **Quase cinema: cinema de artista no Brasil, 1970/80**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.
- COUCHOT, Edmond. **A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual**. Porto Alegre: UFRGS, 2003.
- CRIMP, Douglas. **On the museum's ruins**. Cambridge: The MIT Press, 2000.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem em movimento, cinema 1**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo, cinema 2**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DERRIDA, JACQUES. **Mal de arquivo, uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- FREIRE, Cristina. **Arte conceitual**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006^a.
- FREIRE, Cristina. **Paulo Bruscky: arte arquivo e utopia**. Companhia Editora de Pernambuco, 2006b.
- HALL, Doug and Fifer, Sally Jo, eds. **Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art**. New York: Aperture Press, 1991.
- MACHADO, Arlindo (Org.). **Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro**. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.
- MACHADO, Rubens (Catálogo). **Mostra Marginalia 70: o experimentalismo no super-8 brasileiro**. São Paulo: Itaú Cultural, 2001.
- ROSEMBERG, Harold. **O objeto ansioso**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- SENRA, Stella. "Artur Barrio: fricções entre arte e registro". *In*: Machado Jr, Rubens. Soares, Rosana de Lima. Araújo, Luciana Corrêa de. (Org.). **Estudos de Cinema (SOCINE VIII)**. São Paulo: Annablume/SOCINE, 2007.
- XAVIER, Ismail. **Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. São Paulo: Brasiliense, 1983
- XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- YOUNGBLOOD, Gene. **Expanded Cinema**. New York: E.P.Dutton & Co., 1970

Catálogos e livros de artista

Expo-Projeção 73: som, audiovisual, super-8, 16mm. Curadoria de Aracy Amaral. São

Paulo, 1973.

Artur Barrio: *a metáfora dos fluxos* 2000/1968. Curadoria de Vitória Danila Bousso, s/d.

Lygia Clark. Barcelona/Rio de Janeiro, Fundação Tapies/FUANRTE, 1998.

Rosângela Rennó. *Rosângela Rennó: o arquivo universal e outros arquivos*. São Paulo

Cosac Naify, 2003.

Tunga. *Barroco de Írrios*. São Paulo, Cosac & Naify, 1997

Tunga. *Caixa Tunga*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

Currículo do autor:

Com doutorado pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1999), Luiz Cláudio é professor do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e pesquisa os dispositivos técnicos de registro e arquivamento e o processo de transferência espectral entre suportes físicos e meios técnicos. Publicado recentemente na Sala Preta (USP), Arte e Ensaios (EBA-UFRJ), Revista de Letras da UNESP e Concinnitas (UERJ).

¹ A ordem narrativo-dramática do cinema clássico pressupõe uma divisão no tempo da história – cujo movimento é instaurado pelas ações dos personagens, e mais especificamente do herói – de modo a estabelecer um primeiro momento de ruptura da harmonia e um segundo momento de re-estabelecimento da situação original ou de criação de uma nova ordem. Esse segundo movimento na ação transformação ou re-estabelecida se encontra geralmente próxima ao fim do filme como clímax da narrativa. Vários autores discutem essa imagem teleológica do tempo produzida pelo cinema. No Brasil o crítico e historiador do cinema que colocou esse problema foi Ismail Xavier (XAVIER, 1983 e 1993). Em outra chave teórica, mais filosófica, Gilles Deleuze discute esse problema em seus dois tomos sobre cinema (DELEUZE, 1985 e 1990).

² Ver catálogo da mostra com curadoria de Fernando Cocchiarale, *Filme de Artista: Braisl 1965-1980*.

³ Em *Mal de arquivo, impressões freudianas*, Jacques Derrida afirma que o arquivo tem uma pulsão tópica de conservação (suporte e lugar de guarda) bem como uma pulsão destruidora que contradiz a primeira. Derrida trabalha a noção de “mal de arquivo” em seu texto a partir de duas ordens ou princípios: a relação com o tempo, a memória, a história, por um lado; e, por outro, a vinculação do arquivo ao lugar da lei, do comando e da autoridade (DERRIDA, 2001: 32).

⁴ Considerada temporal, a arte contemporânea terá o epíteto de impermanente dado por Harold Rosenberg que pensou essa nova condição da arte a partir de comentários de Edgard Allan Poe e Marcel Duchamp. A impermanência do objeto de arte, segundo Rosenberg, surgiu como uma arma do artista contra a arte como suporte intelectual para idéias imutáveis, mas tornou-se um artifício estilístico ao preservar materiais efêmeros como lixo, jornais velhos, cobertores em bronze ou plástico para proteger as obras formadas com eles da devastação do tempo (ROSEMBERG, 2004: 97).

⁵ Ver o arquivo-site do artista Ricardo Basbaum no endereço virtual <http://www.nbp.pro.br/>, último acesso em 07/02/2008 às 14:40h.