Universidade de São Paulo
Museu de Arte Contemporânea

Performance:

desafios à formação de acervo museal

Adrienne de Oliveira Firmo

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, sob a orientação da Profa. Dra. Maria Cecília França Lourenço

Programa de Pós-graduação Interunidades
em Estética e História da Arte
MAC-USP
São Paulo
2010

Museu de Arte Contemporânea USP

702.81
O48

Oliveira Firmo, Adrienne de
Performance: desafios à formação de acervo museal. São Paulo, 2010.
XX p.; il.

Dissertação (Mestrado) – Área de Concentração: Estética e História da Arte – Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte do Museu de arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Orientador: Profa. Dra. Maria Cecília França Lourenço

1. Performance – Século 20. 2. Museus – Século XX. 3. Museu de Arte Moderna de São Paulo MAM-SP. 4. Museu de Arte de Ribeirão Preto Pedro Manuel-Gismondi/Marp 5. Museu de Arte Contemporânea MAC USP.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Autor: Adrienne de Oliveira Firmo

Título: Performance: desafios à formação de acervo museal

Dissertação defendida e aprovada em: ____ /____ /_____ pela banca examinadora:

_____

_____

_____

_____

_____

Para meu irmão - Helerson, Gordo, Gordinho
in memoriam

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar à professora Maria Cecília França Lourenço, pela orientação tão generosa e paciente.

Às artistas Laura Lima e Rosa Esteves, por dividirem um pouco mais de seus trabalhos comigo.

Ao professor Tadeu Chiarelli, pela gentileza da entrevista.

Ao museus: MAM-SP, na pessoa de Ana Montes, MAC-USP, na de Silvana Silvana Karpinscki, e Marp, na de Nilton Campos, pela colaboração e informações.

Às colegas do Grupo de Estudos sobre Museus, Ana Paula, Renata, Bianca e Joana, pelas trocas e tantos conselhos.

À amiga e chefe, no Projeto Leonilson, Nicinha, pela compreensão e apoio.

A Gabriela Dias, pelas traduções necessárias.

Às amigas Pierina e Gê, do Museu Lasar Segall, pelo incentivo.

Às amigas, Taís, Valéria e Heloisa, pela companhia.

Ao Alexandre, por tantas experiências juntos.

Sobretudo, à minha família – meu pai, Benildes, minha mãe, Marise, e minha irmã, Yandra –, pelo amor e confiança.

RESUMO

O presente estudo investiga os desafios apresentados pela arte da performance e obras semelhantes à formação de acervos em museus. Tem como objetivo a compreensão do paradoxo que se impõe à relação entre as concepções de preservação, performance e museus, de como justificar e proporcionar a presença no museu desta produção artística que rejeita a perenidade da lógica museal, dedicada à perpetuação no espaço e no tempo.

A pesquisa partiu das observações teóricas dos conceitos de tempo, época e memória a fim de estabelecer vínculos entre estes, o universo museal e a arte da performance. Apresenta assuntos concernentes ao papel dos museus e os desafios quanto à formação de seus acervos postos pelo ingresso de performances em suas coleções, a partir da análise da aquisição de performances pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo/MAM-SP e pelo Museu de Arte de Ribeirão Preto Pedro Manuel-Gismondi/Marp, bem como da atuação do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo/MAC-USP como promotor desta modalidade artística. Assim, a dissertação edifica-se sobre o entrelaçamento entre o estudo teórico e de casos a fim de levantar, mais que respostas, questões relevantes a acervos de arte contemporânea.

O critério, para seleção das instituições estudadas, foi, primeiro, a tipologia, neste caso, museus, segundo, a coleção, que contemplasse performance, preferencialmente como parte do acervo, como no MAM-SP e Marp, ou que tivessem mantido ação promotora e de documentação desta arte, caso do MAC-USP, e o aspecto geográfico, preferindo-se museus paulistas, a fim de restringir o objeto da pesquisa.

Quanto às obras e artistas centrais ao estudo, a escolha deveu-se à constatação do número reduzido de trabalhos de performance nas coleções observadas, considerando apenas o fato de estarem abrigadas em acervos museais, não sendo de interesse, aqui, qualquer outro critério que pudesse ser estabelecido, como relevância no universo artístico ou extensão bibliográfica.

PALAVRAS-CHAVE
Arte contemporânea, performance, tempo, museu, acervo

ABSTRACT

This essay investigates the challenges presented by the art performance and similar art works to the formation of the collection in museums. The purpose is to understand the paradox imposed on the relationship between the preservation conceptions, performance and museums, of how to justify and to proportionate the presence in the museum of this artistic production that rejects the perennial of the museum logic, dedicates to the perpetuation in space and time.

The research started from the theoretical observations of the time concepts, period and memory in order to establish bond between them and the museum universe and art performance. It presents subjects concerning to the role of the museums and the challenge regarding to the formation of their collections presented by the performance entrance in their collection, from the analysis of performance acquisition by the Museu de Arte Moderna de São Paulo/MAM-SP and by the Museu de Arte de Riberirão Preto Pedro Manuel-Gismondi/Marp, as well as the Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo/MAC-USP as the promoter of this artistic modality. Therefore, the essay concentrates on the interlacement between the theoretical study and cases in order to raise, more than answers, raise relevant questions to collections of contemporary art.

The criterion for the selection of these institutions was, at first, the typology, in this case, museums; second, the collection, that contemplates performance, preferably as part of the collection, as in MAM-SP and Marp, or collections that had maintained promoter action and documentation of this art, as the MAC-USP, and the geographical aspect, preferring museums located in São Paulo, in order to reduce the object of the research.

As to artworks and artists in this study, the choice was due by the evidence of the reduced number of performance works in the collections observed, considering only the fact that it is housed in museums collections, and there is no other interest here, in any other criterion that might be established, as the importance in the artistic universe or the bibliographical extension.

KEY WORDS

Contemporary art, performance, time, museum, collection

Sumário

Introdução 11
Capítulo I – Museus e questões epocais 16
1.1. Museu e contemporaneidade 16
1.2. Tempor e Época 19
1.3. Tempo αιον e χρονος 19
1.4. De Tempo a Época 26
Capítulo II – Pensando os museus na atualidade 32
2.1. Museus de arte, memória e atualidade 32
2.2. Arte e fim das verdades 37
Capítulo III – Recortes sobre a performance 47
3.1. Artes do tempo 47
3.2. Transformações no universo artístico – arte e vida 48
3.3. Happening, performance e body art – integração entre arte e vida 53
3.4. Performance e correspondências com as artes do movimento: teatro, dança. 56
Capítulo IV – Performance ganha o museu 61
4.1. A arte como happening 61
4.2. Performances nos museus 79

Considerações finais 93

Bibliografia 96

Lista de ilustrações 106

Anexo – entrevistas (Laura Lima, Rosa Esteves, Tadeu Chiarelli) 110

LISTA DE ABREVIATURAS

MAC-USP: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

MAM-SP: Museu de Arte Moderna de São Paulo

Marp: Museu de Arte de Ribeirão Preto Pedro Manuel-Gismondi

JAC: Jovem Arte Contemporânea

Performance:

desafios à formação de acervo museal

Introdução

Desde o ingresso de fotografias, de trabalhos mais radicais das vanguardas do modernismo e de obras da arte conceitual como peças de acervos em museus, tem-se discutido acerca dos significados de suas aquisições, das dificuldades de classificação e de suas possibilidades de preservação, considerando o interesse, a viabilidade, os procedimentos e posições institucionais diante das expressões artísticas mais heterogêneas.

Sendo a performance – ou obras que com ela tenham familiaridade – modalidade artística das mais radicais, que colaborara com a transformação do estatuto do artista, que, muitas vezes, trabalha em sua concepção, legando a apresentação a outros; também podendo valer-se de registro da obra, muitas vezes realizados por terceiros, como aquele que grava a ação em vídeo ou fotografias, ou conservadores e documentaristas que anotam as diretrizes e orientações para reencenações, ao mesmo tempo que criam sua tradução e proporcionam sua memória; a performance também é uma espécie de obra imaterial que se comporta como um múltiplo, já que pode gerar, de certa forma, reproduções de si mesma ao ser reapresentada, causando abalos à aura de obra original ao distanciar-se da materialidade do espécime único e aproximar-se das possibilidades de reapresentação, comuns no teatro e na dança.

Por outro lado, sendo os museus, conforme os Estatutos do Conselho Internacional de Museu, de 1986, em seu parágrafo 1º, artigo 2º, a "instituição sem fins lucrativos, permanente, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, e aberta ao público, que adquire, conserva, pesquisa, divulga e expõe, para fins de estudo, educação e divertimento, testemunhos materiais

do povo e seu meio ambiente"[1], e, conforme reelaboração de 2004, “responsáveis pelo patrimônio natural e cultural, material e imaterial” [2], desta forma, voltada para a conceituação da ordem do mundo e das coisas, por meio da coleção e preservação de objetos no tempo e espaço, em busca da perpetuação e do conhecimento, pela permanência da memória ligada a estes objetos, a arte da performance, ao lado da arte conceitual, enseja, também, outros desvios no cotidiano museal, devido à resistência intrínseca quanto a classificações, preservação ou perenização, quanto ao tempo e ao espaço de apresentação. Assim, o ingresso das artes da performance em acervos e coleções de arte apresenta elementos que naturalmente fazem mostram-se relevantes parte da discussão sobre aquisições ao colocar desafios a serem enfrentados pelos diversos setores de instituições museais.

Após as aquisições de performances pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo/MAM-SP e pelo Museu de Arte de Ribeirão Preto Pedro Manuel-Gismondi/Marp, tornou-se necessária a inclusão de análises acerca do ingresso desta modalidade artística nos acervos museais no âmbito nacional da referida discussão sobre aquisições de obras desafiadoras da lógica museal. Portanto, o presente trabalho pretende colaborar com esses estudos ao observar o histórico, as implicações e singularidades das aquisições das performances pelos dois museus de São Paulo e Ribeirão Preto. Pela pesquisa constatou-se que, atualmente, um número reduzido de trabalhos performáticos foi introduzido nos acervos, sendo possível a observação das situações do conjunto praticamente total de musealização de tal modalidade.

Com tal objetivo a pesquisa partiu das observações teóricas dos conceitos de tempo, época e memória a fim de estabelecer vínculos entre estes, o universo museal e a arte da performance. Expõe assuntos concernentes ao papel dos museus e os desafios quanto à formação de seus acervos postos pelo ingresso de performances em suas coleções, pela análise da aquisição de performances MAM-SP e pelo Marp, bem como da atuação do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo/MAC-USP na promoção e documentação desta modalidade artística. Dessa forma, a dissertação foi

[1] http://www.revistamuseu.com.br/legislacao/museologia/eticaicom.htm.
[2] http://www.icom.org.br/codigoeticaICOM2006.pdf.

edificada sobre o entrelaçamento entre o estudo teórico e dos casos acima, na intenção maior de levantar, mais que respostas, questões relevantes às discussões acerca dos acervos de arte contemporânea.

O critério, para seleção das instituições estudadas, foi, em primeiro lugar, a tipologia, neste caso, museus, segundo, a coleção, que contemplasse performance, preferencialmente como parte do acervo, como nos casos do MAM-SP e do Marp, ou que tivessem mantido ação promotora e documental desta arte, caso do MAC-USP, levando em consideração, ainda, o aspecto geográfico, ao elencar estes três museus paulistas, a fim de restringir o objeto da pesquisa.

Quanto às obras e artistas centrais ao estudo – a saber, Laura Lima, cujos trabalhos *Bala de homem = carne / mulher = carne* (1997), *Quadris de homem = carne / mulher = carne* (1995) e *Palhaço com buzina reta - monte de irônicos* (2007), ingressaram no acervo do MAM-SP, na última década, e Rosa Esteves, que teve seu *Corpo comestível* (2004/2005), adquirido pelo Marp –, a escolha deveu-se à constatação do número reduzido de trabalhos de performance nas coleções observadas, considerando apenas o fato de estarem elas abrigadas em acervos museais, não sendo de interesse, qualquer outro critério que pudesse ser estabelecido acerca das obras ou das artistas, como relevância no universo artístico, do mercado de arte ou extensão bibliográfica.

Nas páginas que seguem serão observados conceitos e temas relativos à arte da performance, sua singularidade e relações com os discursos acerca da contemporaneidade e da arte contemporânea; será apresentada a discussão sobre aquisições de obras desafiadoras e heterogêneas aos acervos de museus e algumas das estratégias de instituições do gênero; e, finalmente, serão analisadas as aquisições de performances por cada um dos museus acima referidos, suas implicações e contexto mais geral das relações entre a arte da performance e três museus do Estado de São Paulo: MAM/SP, Marp e Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo/MAC-USP, sendo os dois primeiros observados a partir das aquisições e o último, da criação de condições favoráveis ao florescimento dessa modalidade artística no país.

O assunto foi abordado a partir da pesquisa sobre a aquisição das obras de performance pelos museus e do cotejo com textos de autores que se dedicaram aos estudos relativos a cada um dos temas: museus, memória, arte contemporânea, história da arte, contemporaneidade.

O texto está dividido em quatro capítulos, contando cada um deles com subdivisões mais delimitadoras de cada tema.

O primeiro capítulo, "Museu e questões epocais", apresenta uma série de conceituações acerca do termo Tempo, que serão observadas e estendidas ao longo do texto nas discussões acerca da arte da performance e dos museus. Também discute o que vem a ser época, o que singulariza um determinado período, os embates e dissensos sobre o que se entende por contemporaneidade e o que caracteriza o momento atual, a partir do cotejamento de autores como Agnes Heller, Omar Calabrese, Eduardo Subirats, François Lyotard e David Harvey.

O segundo capítulo, "Museus de arte, memória e atualidade", primeiramente, relaciona os conceitos de museu e memória – esta conforme abordada por Maurice Halbwachs –, por meio da observação de transformações no universo artístico-cultural apresentadas aos museus, sobretudo da segunda metade do século XX em diante, a partir das observações, realizadas por Hans Belting, acerca da articulação entre arte, história da arte e museus. Em seguida, o capítulo apresenta uma abordagem da contemporaneidade e da arte contemporânea, a partir da leitura de Gianni Vattimo, além das relações entre arte contemporânea e museus, por meio da observação da introdução da fotografia nos acervos museais e suas implicações – conforme análises de Douglas Crimp, em *Sobre as ruínas do museu* – e dos estudos do percurso de obras da arte conceitual no MAC-USP, realizados por Maria Cristina Machado Freire, em *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*.

O terceiro capítulo, "Recortes sobre a performance", primeiro percorre o universo da performance e suas correspondências com outras modalidades artísticas, como o teatro e a dança, recorrendo a autores que dedicaram-se a estudar da arte performática, como Jorge Glusberg, Roselee Goldberg, Renato Cohen, Anna Maria Guash e Regina Melin, nem sempre explicitamente

citados, mas de fundamental importância para a compreensão do tema conforme abordado nesta dissertação.

O quarto e último capítulo, “Performance ganha o museu”, traça considerações sobre a arte contemporânea a fim de aproximá-la, de maneira mais geral, sob determinados aspectos e características de procedimentos caros à performance e ao happening. Em seguida traz leituras de obras de Laura Lima e Rosa Esteves, relacionando-as a trabalhos de outros artistas com os quais mantêm correspondências. E, finalmente, o estudo apresenta de maneira mais explícita as questões apresentadas pela musealização de perfomances e seu lugar na discussão mais ampla sobre a aquisição de obras heterogêneas por museus de arte, dialogando com os estudos já citados, e seminais para a idealização deste trabalho, de Douglas Crimp e Maria Cristina Machado Freire, acerca das relações entre fotografia e obras conceituais e museus, respectivamente.

A fim de melhor compreender o assunto a partir da interpretação de seus atores mais imediatos, a saber, artistas e curadores, foram realizadas entrevistas com as artistas que tiveram suas performances musealizadas pelo MAM-SP e Marp, Laura Lima e Rosa Esteves, e com o ex-curador do MAM-SP, Tadeu Chiarelli, responsável pela curadoria do acervo do museu à época das aquisições das obras de Laura Lima pela instituição, entrevistas estas que encontram-se no Anexo desta dissertação de mestrado.[3]

[3] Apesar das inúmeras tentativas por parte da autora, não foi possível a realização de entrevista com o coordenador do Marp, Nilton Campos.

CAPÍTULO I
Museu e questões epocais

1.1. Museu e contemporaneidade

No ano de 1911, é criado, em Portugal, um dos primeiros museus de arte contemporânea de que temos notícia: o Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea. O Museu do Chiado, como ficou conhecido desde então, nasceu da divisão do antigo Museu Nacional de Belas-Artes em Museu Nacional de Arte Antiga e Museu Nacional de Arte Contemporânea, este, que particularmente nos interessa, foi instalado a princípio, provisoriamente, no Convento de São Francisco, vizinho íntimo da Academia de Belas Artes – responsável pela produção artística mais tradicional na Lisboa do início do século, que oferecia seus salões às exposições de obras dos artistas românticos e naturalistas ligados à mesma academia.

Quando da partilha do acervo do museu original, coube ao Museu Nacional de Arte Antiga as obras com datas até 1850, sendo toda a produção posterior a esse ano destinada ao Museu do Chiado. Ambos os fatos, a localização e gênero do acervo, dão as pistas do que será a história, ao longo de praticamente todo o século XX, desse museu de arte contemporânea criado no bairro mais freqüentado por toda a sociedade lisboeta, de aristocratas conservadores a artistas modernos. Neles podemos perceber a concepção de contemporaneidade dos criadores museu, sendo que ambos relacionam-se de maneira explícita. Sendo o acervo do Museu Nacional de Belas Artes formado de acordo com os preceitos e necessidades da Academia de Belas Artes, o que caberá no momento de sua divisão ao Museu do Chiado serão as obras oriundas da produção mais recente da mesma academia; quanto ao local, a facilidade das relações já existentes entre o convento que recebeu o novo museu e a academia, que já realizava exposições em suas dependências, explica a escolha.

Assim, a criação de um primeiro museu dedicado à produção mais recente de arte, não significou e, naquele momento nem poderia significar, a criação de um museu afim às transformações mais recentes da arte, que aconteciam de maneira fervilhante nos trabalhos de alguns artistas, mas ainda distante dos círculos oficiais da arte. Em seu momento inicial, demonstrou, assim, seu comprometimento com as elites de uma aristocracia conservadora, ao mesmo tempo em que procurava a modernização dos aparelhos culturais portugueses.

Contemporâneo, significando, então, nesse contexto, apenas o compartilhamento de um tempo em que se vive ou a convivência no tempo, pois, ainda que a criação do museu pelo governo português em 1911, viesse ao encontro da necessidade de modernização e laicização da sociedade portuguesa – o que, por esse lado, lhe garantiu contemporaneidade para além da simples partilha temporal –, o adjetivo "contemporâneo", dado ao Museu do Chiado, buscava apenas cumprir compromissos com uma sociedade com determinadas demandas culturais, mas ainda não buscava responder a questões acerca do que caracteriza um determinado momento artístico ou histórico. Não no sentido em que foram, por exemplo, as observações de Charles Baudelaire do tempo em que viveu, observações tão agudas que o levaram à necessidade de criar para seu tempo uma expressão única: *la modernité*[4], ou como nossa ânsia de, na esteira do poeta, encontrar para o nosso aqui e agora características que singularizam este tempo na roda da história.

Conclui-se, então, por duas acepções diferentes do que vem a ser contemporâneo, uma, que leva em conta apenas o que se pode chamar de partilha de um tempo-calendário, e outra, mais comprometida e interventora, que considera a época em que se vive, as mentalidades e os modos de vida nela encontrados, suas angústias, inquietações e perspectivas, a maneira como vê a si mesma e como se caracteriza ao buscar diferenciar-se de outros momentos da história e encontrar sua singularidade. Parecendo, neste contexto, ser uma das faces da atualidade a busca de diferenciação com seus momentos auroreais, por meio da disseminação da atração em se voltar para algo atual em que esteja

[4] Sobre o tema ver Walter Benjamin. "A modernidade", in *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Biblioteca Tempo Universitário, 1975, pp. 7-36.

ausente o espaço temporal necessário para se projetar ao futuro, podendo-se ver na valorização da arte da performance e seu envolvimento intrínseco com o corpo um dos exemplos de como se apresenta em sua carnalidade.

Pode ser citado aqui o trabalho *Sala de espelhos – Infinity*, apresentado na Galeria Castellane de Nova York, em novembro de 1965, de Yayoi Kusama, em que a artista, vestida em um macacão rubro que externaliza o interior de seu próprio corpo pulsante de carne, joga-se sobre almofadas fálicas salpicadas de vermelho, numa sala coberta de espelhos que confinam a cena indefinidamente dentro de si mesma, em milhares de repetições autoreferentes, simultaneamente abolindo qualquer tempo, instaurando um eterno presente e sujando-o com a cor de sangue que jorra de um erotismo infinito e tedioso.

Fig 1. Yayoi Kusama, *Sala de espelhos – Infinity*, Galeria Castellane, Nova York, 1965

Atualmente, um museu que pretenda, de alguma maneira, ver-se vinculado a adjetivo de contemporâneo não é livre para eximir-se de assumir a contemporaneidade em sua segunda acepção, devendo, mesmo, ir além da busca identitária nela proposta e discutir em seu *corpus* todas as revisões e transformações conceituais e práticas a que os museus e arte, em geral, têm se submetido desde a segunda metade do século XX.

1.2. Tempo e Época

O termo *contemporâneo* tem origem na palavra latina *contemporanèus*, significando "que é do mesmo tempo" ou sinônimo de coetâneo, coevo, contemporão e sinonímia, mantendo uma relação de sentido, com *novo* e, como antonímia, *retrógrado*, ponto este que nos chama a atenção.[5] Ao se considerar os ideais e características de uma sociedade e sua época, deve-se notar aí a identificação do conceito de contemporaneidade com o de modernidade e não apenas com o tempo em que se vive ou como o tempo da sociedade nomeada de pós-moderna. Apresentando-se assim à discussão dois conceitos dignos de nota: tempo e época.

1.3. Tempo: αιον e χρονος

Em dezembro de 1999, na Queen's House, do National Maritime Museum, em Greenwich Royal Park – localização do primeiro meridiano e de onde parte a contagem temporal do planeta – uma exposição, em celebração à passagem do milênio, contava uma *Story of Time*[6]. Na tentativa de narrar sua história, a partir de vestígios materiais de diversas culturas, suas salas se iniciavam e eram concluídas com a "Criação" e o "Fim do tempo", para chegar à constatação de que todos sabem o que é o tempo, mas talvez, apenas à

[5] Antonio Geraldo da Cunha. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, vebete "contemporâneo".
[6] Kristen Lippincott *et alli*. *The Story of Time*. Londres: Merrell Holverton/National Maritime Museum, 1999.

maneira de Santo Agostinho ao afirmar que “se ninguém me pergunta o que é o tempo, eu sei, mas se me pedem para explicá-lo, já não sei”[7].

Fig. 2. Exposição *Story of time*, Queen's House, do National Maritime Museum, 1999

Os gregos contavam com dois termos para designar tempo: *Aion* (αιον) que é época da vida, tempo da vida ou duração da vida, também visto como força de vida, vitalidade, força vital; passando-se do conceito de força de vida, ao de vida e ao de tempo de vida, daí: vida e destino, mas também princípio eterno de criação, próximo ao πνηυμα (sopro de vida) dos estóicos, contudo sopro aqui quer dizer tensão originária. Para Erwin Panofsky, em seus *Estudos de iconologia*[8], *Aion* está associado ao culto de Mitra, que é um dos grandes mitos gregos de origens, o Protogonos, o primeiro nascido entre os deuses, nascido de um ovo da noite fecundado pelo vento, é o primeiro momento cosmogônico e surge como tensão de duração. Em *Aion*, enquanto duração, o presente não se faz presente, ele instaura-se como vivência incorpóreas destituídas de qualidades. *Aion* é ilimitado, estendendo-se infinitamente para o

[7] Santo Agostinho. *Confissões* (trad. J. Oliveira Santos, S.J. , e A. Ambrósio de Pina, S.J.). Coleção Os Pensadores, 1ª ed.. São Paulo: Abril Cultural, 1973, p. 244.
[8] Erwin Panofsky. *Estudos de iconologia*. Lisboa: Estampa. 1982.

futuro e para o passado, como um sempre passado e um eterno devir, recebe a dimensão de verdade eterna do tempo que não pára de nascer cujo instrumento de criação é o verbo, a linguagem, a palavra.[9]

O segundo termo designativo de tempo para os gregos é *Cronos* (χρονος) que significava duração no tempo. Enquanto *Aion* relaciona-se a tensão, *Cronos* liga-se à intenção, uma tensão orientada numa certa direção, como um empurrar no qual está implicada a vontade. Para *Cronos*, apenas o presente existe no tempo, enquanto que para *Aion* o que subsiste no tempo é o passado e o futuro. *Cronos* é tempo sempre presente, nele há um futuro e um passado que fragmentam, incessantemente, o presente, multiplicando passado e futuro. Desta forma, só o presente afeta *Cronos*. Por ele são marcadas a ação dos corpos e as qualidades físicas do universo. Contudo, todo passado e todo futuro estão contidos num presente eterno, abismal, mas corpóreo.

Para Platão tempo é a imagem móvel de uma presença que não passa, na forma de passados remotos que funcionam como modelos de um presente. Enquanto que para Aristóteles, tempo é uma imagem da realidade sensível ligada ao conceito de movimento, para o filósofo do Liceu, tempo é movimento ou a ele relaciona-se, incluindo aí a idéia de sucessão e os conceitos de agora, antes e depois, assim, tempo é número ou medida do movimento.

Para ambos os filósofos, tempo e movimento estão intimamente associados em uma relação de reciprocidade, contudo, tempo não deve ser visto como sinônimo de movimento, mas, sim, ser calculado a partir do movimento, sendo, então, o reconhecimento da seqüência do anterior e do posterior o que permite ao homem a consciência do tempo. Do que se pode notar a distinção entre um tempo ilimitado, extracósmico, e, outro, numerável, cósmico, colocado no contexto da quantidade. De maneira que a unidade e estabilidade de *Aion* contrastam com o movimento e a pluralidade, ou melhor, a numerabilidade de *Cronos*.

Na Era Moderna, seguindo basicamente os mesmos critérios de divisão da Antigüidade clássica, o conceito de tempo podia, ainda, ser dividido, resumidamente, entre absolutistas e relacionistas. Para os primeiros, o tempo

---

[9] Ver Giles Deleuze. *A lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1998, pp. 167-8.

seria absoluto, portador de uma realidade completa em si mesma, para os segundos o tempo não seria uma realidade *per se*, mas uma relação entre fenômenos. Contudo, seria mais correta a observação de que as abordagens mais correntes do conceito de tempo foram, durante séculos, combinações dessas duas correntes. Plotino, por exemplo, já considerava o tempo não como existindo no mundo externo, mas como algo real na alma, apontando para a possibilidade de uma teoria absolutista, pois reside em algum lugar, não sendo mera medida, e, dessa mesma observação, pode-se conceber uma teoria relacionista, pois é a alma quem mede, numera e relaciona.

Quanto a uma concepção cristã do tempo, a formulação teológico-filosófica de Santo Agostinho[10], nas suas *Confissões*, apresenta, também, dois modos de ver o tempo, ou melhor, dois problemas relativos a ele: tempo como realidade criada e apreendida. Pela concepção agostiniana, enquanto realidade que se dá à apreensão, tempo é um ter sido, pois já não é, uma vez que o agora não se pode deter. Não há presente, o passado se foi e ainda não há futuro, não havendo, portanto, tempo. Ele não tem dimensão, ao se desejar capturá-lo, dissipa-se. Mas, se como Plotino, não for localizado num aí no mundo como estão as coisas e, sim, na alma, as dificuldades de sua conceituação diminuem. A alma é, portanto, também para Santo Agostinho a verdadeira medida e localização do tempo, pois do passado, recorda-se, o futuro, espera-se, e o presente é ao que se atenta, assim, passado, futuro e presente convertem-se em memória, aguardo e atenção.

Santo Agostinho, além de investigar como o tempo pode ser apreendido, procurou compreender qual é seu tipo de realidade, uma vez que não se pode pensar que preexista a Deus - que é anterior a tudo, por ser de tudo a causa suprema –, sendo, então e também, o tempo realidade criada. Por outro lado, não se pode pensar que Deus, que é eterno e eternidade, tenha criado o tempo, fazendo surgir a duração temporal da eternidade, como uma espécie de prolongamento da eternidade mesma. Assim, é-se obrigado a admitir que "eternidade" e "tempo" não designam uma e mesma duração, mas são heterogeneidades, o que em si mesmo não descarta a existência de algumas

[10] Santo Agostinho, *idem*.

analogias, uma vez que ambos são presentes, contudo, a eternidade é uma presença simultânea, o tempo não, mesmo o tempo infinito é diverso da eternidade, pois esta pertence apenas a Deus, estando, assim, acima de todas as coisas.

Pode-se, *grosso modo*, concluir que ao se falar em tempo, está-se, em geral, diante de duas maneiras de observá-lo: uma como o tempo *Aion*, permanente e sem personificação e, outro, *Cronos*, impermanente, personificado. Assim, pode-se, a partir das análises de André Comte-Sonville, em *O ser-tempo* (Comte-Sonville, 2006), separar esses tempos diversos em tempo, o primeiro, e temporalidade, o segundo, sendo a temporalidade a experiência individual ou experimentada individualmente, ou seja, a experimentação do tempo como uma forma da sensibilidade, um tempo como que inaugurado pelo indivíduo e nele confinado, dotada de realidade subjetiva, existindo, apenas, para essa subjetividade enquanto ela mesma existe. Já o tempo, propriamente dito, seria o do ponto de vista naturalista ou realista, que afirma a existência do sujeito no tempo permanente, ou seja, a subjetividade empírica ou histórica surgiria no tempo que a ela precede e a ultrapassa, dessa forma, este tempo não poderia reduzir-se ou ser inaugurado por ela, mas, ao contrário, é ele mesmo criador, doador de memórias que permitem narrativas e a própria história dessas subjetividades.

As observações apresentadas a respeito das tentativas de definir o conceito de tempo têm, aqui, a intenção de relacionar a temporalidade da arte a esta questão maior. A arte mostrou-se, ao longo da história da humanidade, como um dos aspectos de sua existência possíveis de serem perenizados, os próprios artistas, desde o renascimento, intentam, com suas obras, tornarem-se Aquiles sempre lembrados por seus feitos. Ainda que este desejo e busca de perpetuação sejam extrínsecos aos objetos artísticos, ou seja, ainda que estes tenham nascido em circunstâncias relativas ao cotidiano ou religiosidade de determinados grupos sociais, e, posteriormente, alçados ao universo da história da arte e da perenidade promovida por seu intermédio, a necessidade de permanência do objeto artístico pareceu ser, pelo menos nos cinco últimos séculos, ponto inquestionável de sua existência. Dessa forma, a história da arte,

com seu conjunto – impreciso – de objetos, parecia exercer o papel dessa duração, podendo ser-lhe consignados atributos do tempo que não cessa de existir, o tempo que precede e contém as existências individuais, um tempo *Aion*.

Contudo, como se pode observar, desde as definições temporais gregas, em *Aion* insere-se *Cronos* e sua temporalidade breve. Assim, também, na temporalidade perenizante do universo artístico, introduziu-se a existência impermanente da arte contemporânea, subjetiva e fenomênica, por excelência, e que parece assumir e exigir uma experimentação outra, de temporalidade passageira, e, ao mesmo tempo, dificultar a manutenção da existência de uma história da arte que a preceda e contenha.

Se a arte, até a modernidade[11] pareceu ser mais a fim ao conceito de um tempo permanente, por mostrar-se como uma arte com pretensões à perenidade, propiciadora de uma história verificável, por meio da conservação temporal das próprias obras, na arte contemporânea parece ocorrer algo diverso, uma vez que, mais que constatar a efemeridade e transitoriedade da existência, como se pode notar desde Charles Baudelaire[12] seu poema "A uma passante" ou seus escritos sobre a obra de Constantin Guys, ou, desde os impressionistas, como as variações da luz sobre a Catedral de Rouen, pintadas por Claude Monet, a arte vive em si mesma o fascínio, a aceitação e valorização da existência breve.

Atualmente, a história do tempo parece receber uma nova acepção, em que a sucessividade e ou a continuidade não se prestam a delimitações claras, uma vez que aparições ou fatos efêmeros e sem relações de contigüidade lógica

[11] Modernidade entendida, aqui, como movimento estético, ou seja, arte moderna.
[12] Sobre o tema ver Walter Benjamin. "A modernidade", *in A modernidade e os modernos.* Rio de Janeiro: Biblioteca Tempo Universitário, 1975, pp. 7-36.

podem ser estabelecidas distanciando-se de qualquer temporalidade absoluta, nova ou antiga, pouco importa, portando realidade apenas no momento em que surge, substituindo as relações entre tempo e espaço por relações entre imagens.

Fig. 3. Francisco Goya - *Cronos (Saturno),* c. 1822, óleo sobre lona, 146,0 x 83,0 cm - Museu do Prado, Madri

Fig. 4. *Leontocephalus*, deus com cabeça de leão, envolto pela cobra/Aion, representante, no mitraísmo, da eterna presença

1.4. De Tempo a Época

Para a filósofa húngara Agnes Heller (Heller, 1985), em *O cotidiano e a história*, a irreversibilidade dos acontecimentos é tempo. E à irreversibilidade dos acontecimentos sociais ela chama de tempo histórico, sendo que o que se altera não é o tempo, mas o ritmo de alteração das estruturas sociais, ritmo este que é diferente nas diversas esferas do mundo humano. Para Heller a história é a substância da sociedade – e aqui é preciso ressaltar que substância não é aquilo que contém apenas o essencial, mas também a continuidade de toda a estrutura social ou a continuidade dos valores de uma determinada época.

Mas, que significa época?

Comumente identifica-se época como idade ou período, assim ao se falar em época trata-se da periodização utilizada por convenção e simplificação, periodização esta que contrasta com as maneiras tradicionais de se entender o fluir dos acontecimentos, tratando a história a partir de dois pontos de vista: História como continuidade e História como cisão ou fratura.

Algumas questões se seguem à primeira acima, conforme pergunta Omar Calabrese (Calabrese, 1988: 13-40), em *A idade neobarroca*, como é possível definir a que tempo uma determinada época pertence? Como se constrói a caracterização de uma época? Veja-se Charles Baudelaire e as análises do tempo em que viveu, suas observações mostraram-se tão agudas que o levaram à necessidade de criar para seu tempo uma expressão única: *la modernité*. Walter Benjamin[13], seguindo os rastros do poeta francês, procurou definir o que caracterizava o momento moderno, a partir da identificação baudelaireana das franjas sociais e do operariado com um novo tipo de herói, o herói moderno.

Então se pode perguntar qual a característica, entendida como caráter, qualidade, sinal geral, que define uma época? Por que motivo é necessário procurar algo que identifique uma época? Em que lugar reside e por que

[13] Walter Benjamin, *op. cit.*.

permite a generalização? Como observar essas qualidades no momento em que se vive? (Calabrese, 1988)

Como características da modernidade[14] podem ser observadas, sobretudo, a especialização da racionalidade, a compreensão do mundo e do eu, o progresso moral, a justiça das instituições e a felicidade dos seres humano, bem como a instauração do novo.

Tendo como conseqüência: da especialização da racionalidade, o controle das forças naturais, a compreensão do mundo e do eu. Do progresso moral, a justiça das instituições e a felicidade dos seres humano, por meio da concepção racionalista da história, que levaria à idéia de que racionalmente pode-se promover justiça social e paz. Da instauração do novo, a idéia de ruptura com a história e início de uma nova era e fé no progresso baseado no desenvolvimento cumulativo e linear da indústria, tecnologia e ciência. Ainda é possível identificar na definição de modernidade, a partir da definição benjaminiana, a articulação entre modernidade, efemeridade e fragmentação, relacionando fugidio e contingente a transitório e descontínuo, em oposição à durabilidade, eternidade e unidade, próprios da antigüidade.[15]

Quanto à arte na modernidade, encontra-se nas vanguardas históricas seu maior correspondente, por seus movimentos de ruptura com o passado, pela concepção racionalista da cultura e crença no progresso tecnológico. A afinidade entre o conceito de vanguarda e o de modernidade ou cultura

---

[14] Para maiores esclarecimentos sobre os temas abordados a seguir, ver: Eduardo Subirats. *Da vanguarda ao pós-moderno*. São Paulo: Nobel, 1986; e David Harvey. *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Loyola, 1994.

[15] Conforme Eduardo Sbirats, às pp. 18-9, de *Da vanguarda ao pós-moderno* (São Paulo: Nobel, 1986), a arte européia no séc. XX experimentou o reverso da supervalorização da tecnologia, progresso e racionalidade como a desintegração cultural, decadência e hiper-racionalidade da nova arte, enquanto que paradoxalmente muitos artistas adotavam a expressividade, o sentido numinoso e a irracionalidade de culturas primitivas, interesse este que ultrapassava o aspecto formal, mas introduzia um novo impulso na cultura européia. Exemplos dessas adoções e interesses por religiões e culturas diversas da européia. Tais exemplos demonstram uma assumção da modernidade como realidade conflitiva e espírito crítico, ao mesmo tempo em que "colocam suas alternativas históricas a partir de um diálogo com o passado e com outras culturas, respeitando resolutamente sua especificidade e sua autonomia". É certo que o anti-historicismo e o desejo de grau zero partiam de um *ethos* revolucionário ligado a uma nova classe que desejava utopicamente um mundo dirigido pela consciência humana, contudo seus epígonos acabaram por ser vínculos de destruição de culturas históricas e regionais.

moderna, apesar de designarem realidades diferentes, uma vez que a primeira é caracterizada por uma atitude beligerante e crítica, e a segunda por uma idade histórica que se auto-reconhece a si mesma com o novo, pode levar à suposição de que o moderno seria não identitário, sendo seu diferencial alcançado apenas ao referir-se ao passado, ou seja, àquilo que ela mesma dedica-se a negar, sendo nesse contexto que tal correspondência entre vanguarda e modernidade faz sentido, ou seja, pelo processo autocrítico, de auto-superação e da negação de identidades culturais objetivas e fixas, exigindo eterna renovação. Salientando, ainda, que a importância das vanguardas para a cultura moderna também passa por seu papel como definidoras e sancionadoras da consciência histórica ao determinarem a racionalidade desse processo histórico voltado para o futuro.

Quanto ao momento atual, pode-se começar retornando ao termo *contemporâneo* e seu significado do "que é do mesmo tempo", sinônimo de coetâneo, coevo, contemporão. Também sua relação de sentido com *novo* e, como antonímia, *retrógrado*, ponto este que chama a atenção, pois se deve notar aí, ainda, a identificação do conceito de contemporaneidade com o de modernidade e não apenas com o tempo em que se vive ou como o tempo da sociedade contemporânea.

Mas deve-se observar que ao se considerar os ideais e as características da sociedade atual, são encontradas singularidades ou excessos, em relação à modernidade, conforme apontado em *A condição pós-moderna*, por François Lyotard (Lyotard, 2004), que define como aspecto importante da chamada pós-modernidade a incredulidade ou o fim da crença nas narrativas dominantes de legitimação e emancipação, tão caras à Era Moderna e à formação dos Estados Nacionais, por proporcionarem unidade, significado e universalidade às sociedades humanas, abrindo espaço para narrativas menores, múltiplas, mais localizadas e de menor abrangência que não têm como fim qualquer tipo de universalização.

David Harvey (Harvey, 1994), em *Condição pós-moderna*, por outro lado, aponta como suas principais características a perda da temporalidade e

busca pelo impacto do instantâneo que levam à falta de profundidade e fixação na aparência; a resignação à fragmentação e à efemeridade, vista como recusa do enfrentamento dessas questões; a ênfase no campo cultural da preocupação com a instantaneidade: eventos, espetáculos, *happenings* e imagens de mídia; o relacionamento e a integração da cultura na vida diária, vista como uma concessão da alta cultura àquela de massa e classificada pelo autor como a estética pós-moderna e que seria uma resposta ao capitalismo avançado. A partir desse quadro e no contexto da necessidade da crítica teórica da estética e da utopia da cultura racional e de seu voltar-se para a crise da modernidade em geral, diante da perda da energia criadora e crítica e da capacidade de delinear o futuro por parte do movimento moderno.

Em *Da vanguarda ao pós-moderno*, Eduardo Subirats (Subirats, 1986: 3) destaca como alternativa a arquitetura e a consciência geral norte-americana, insignificantes quanto aos valores estéticos e formais, mas vistas como a última conseqüência regressiva oriunda das vanguardas e promotora da emancipação ou liberação da forma de suas implicações teóricas e simbólicas, levando ao exagero retórico do ornamental, ao culto ao sublime e à monumentalidade agressiva, a esse panorama referente à arquitetura pode-se acrescentar as observações de Hans Belting (Belting, 2006: 135-67), em *O fim da história da arte*, quando trata das relações entre alguns museus e a história da arte, a partir do qual seria lícito concluir que exposições de arte têm apresentado as mesmas características da emancipação da forma quanto às implicações teóricas e simbólicas, a valorização do ornamento, o culto ao sublime e à monumentalidade agressiva.

Como exemplo de tais procedimentos por parte de organizadores de exposições pode ser observada a mostra *Brasileiro que nem eu. Que nem quem?*, realizada no Museu de Arte da Fundação Armando Álvares Penteado, em 1998, com curadoria de Bia Lessa. Nela as obras se integravam ao ambiente expositivo de maneira a diluírem-se e serem absorvidas pela montagem, o que tornava a exposição uma espécie de grande instalação. Como na terceira sala, em que trabalhos de diferentes períodos da arte brasileira

misturavam-se a *ex-votos*, em um corredor vermelho sangue, transformando o ambiente em uma sala de horrores semelhante às encontradas em parques temáticos. A finalidade de tal conformação do espaço expositivo parece ser a de, pelo estímulo sensório-emocional, remeter o espectador à dor e violência recorrentes na história do Brasil, contudo sem referência a qualquer hierarquia ou diferenciação entre o que na mostra seria cenário, objetos de cena e obras de arte.

Se em museus de arte podem ser constatadas mostras que demonstram comportamentos mais próximos à cultura do entretenimento, como o apelo às emoções do visitante, ao considerar o que afirma Bárbara Freitag, em *A teoria crítica: ontem e hoje*: "a arte ao ser transformada em mercadoria pela indústria cultural pode ser consumida hoje (no momento) como qualquer outro produto, desvinculando-se do futuro" (Freigat, 1986), é possível perguntar-se sobre qual o papel do museu de arte como lugar de memória de uma sociedade.

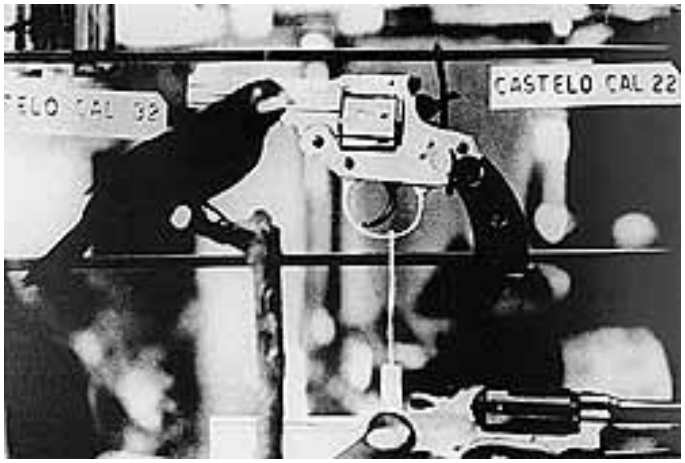

Fig. 5. Gravuras de Theodore de Bry impressas em véus, localizadas na sala seis da exposição *Brasileiro que nem eu. Que nem quem?*, no Museu de Arte da Fundação Armando Álvares Penteado, em 1998, com curadoria de Bia Lessa

Fig. 6. Terceira sala da exposição *Brasileiro que nem eu. Que nem quem?,* com curadoria de Bia Lessa, em que são exibidas obras artísticas de diversos períodos ao lado de ex-votos

CAPÍTULO II

Pensando os museus na atualidade

2.1. Museus de arte, memória e atualidade

Nos Estatutos do Conselho Internacional de Museu, de 1986, §1 artigo 2, museu é definido como "uma instituição sem fins lucrativos, permanente, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, e aberta ao público, que adquire, conserva, pesquisa, divulga e expõe, para fins de estudo, educação e divertimento, testemunhos materiais do povo e seu meio ambiente"[16], e, conforme reelaboração de 2004, "responsáveis pelo patrimônio natural e cultural, material e imaterial" [17], do que se observa sua vocação para conceituar a ordem do mundo e das coisas, por meio da coleção e preservação de objetos no tempo e espaço, em busca da perpetuação e do conhecimento, pela permanência da memória ligada a estes objetos.

A respeito da memória, Henri Bergson (Bergson, 1999) observou que toda percepção está impregnada de lembrança, pela conservação integral do passado e sua articulação espontânea e livre com o presente, sendo toda percepção o resultado da interação do ambiente em que se insere o indivíduo e de seu sistema nervoso. Maurice Halbwachs (Halbwachs, 1990) – aluno de Bergson, mas também de Émile Durkheim, a partir de quem vai introduzir a observação dos quadros sociais em suas análises – relativiza as distinções bergsonianas e relaciona memória e história pública, de modo que a memória do indivíduo dependerá de suas relações, de seus grupos de convívio e referência, sendo a reconstrução do passado sua sobrevivência; assim, não é o passado que marca a percepção, mas o fato presente que inicia o desencadeamento do curso da memória. Ou, como diz Ecléa Bosi: "A memória não é sonho, é trabalho" (Bosi, 1994), autora que contribui com o tema ao acrescentar, em suas observações acerca de Halbwachs, o papel desempenhado

[16] http://www.revistamuseu.com.br/legislacao/museologia/eticaicom.htm
[17] http://www.icom.org.br/codigoeticaICOM2006.pdf.

pela linguagem, que aparece como elemento socializador da memória, abordando, ainda, o termo convencionalização[18], vista como a modelagem sofrida pela situação evocada no contexto de idéias e valores dos que a evocam, fazendo, assim, com que a elaboração grupal seja ainda mais decisiva e partilhada (Bosi, 1994: 64 e ss).

A história é vista por Halbwachs como a compilação dos fatos, mas esses fatos são aprendidos sem memória viva, pois, a história começa no ponto em que acaba a tradição, no momento de decomposição da memória social. Para que haja memória é preciso que o sujeito que se lembra (indivíduo ou grupo) tenha o sentimento de que busca lembranças num movimento contínuo, sendo a memória coletiva esta corrente de pensamento contínuo, sem artificialidades, que retém do passado somente o que ainda está vivo, não ultrapassando os limites do grupo. Assim, é possível concluir que há muitas memórias coletivas, ao passo que há apenas uma história, o que exclui a possibilidade de uma memória universal, pois, como visto, a memória coletiva tem como suporte um grupo limitado no espaço e no tempo. A história exibe os intervalos em que a vida repete-se sem rupturas e alterações como vazios, enquanto o grupo ocupa-se mais desse tempo em que nada se modificou, pela ilusão na crença de que as analogias superam as diferenças, a fim de que os traços que o distinguem dos demais subsistam.

Os museus, de um modo geral e não só o museu de arte, ao lançarem mão dos trabalhos da memória com vistas à perpetuação histórica e alcance de conhecimento, operaram com paradigmas cristalizadores dos lugares simbólicos ocupados pelos objetos que contemplam, por atuarem como promotores da legitimidade cultural, por meio da articulação entre herança e cânone baseada em processos de escolha e exclusão. Tais aspectos do funcionamento museal provocaram, no seio da cultura modernista, as batalhas das vanguardas históricas contra os museus como locais institucionais de promoção de valores, acusando-os de marginalização e ossificação da cultura,

[18] Termo que Frederic Bartelett toma do etnólogo W. Rivers.

ao mesmo tempo em que exigiam renovação cultural em suas pregações de destruição do passado em favor da celebração do futuro.

Tais acusações e reivindicações, aliadas a diversas transformações histórico-sociais na sociedade do segundo pós-guerra, nos permitiram assistir a diversas transformações nas abordagens do que vem a ser um museu e no modo de estudá-lo, conforme Andreas Huyssen, por exemplo, "Os museus foram criados para serem instituições pragmáticas que colecionam, salvam e preservam aquilo que foi lançado aos estragos da modernização" (Huyssen, 1997: 225), funcionando como um meio pelo qual o passado é lançado à luz do discurso presente permitindo a articulação de relações com o passado, com o transitório e a morte (Huyssen, 1997: 226), tornando-se espaço para reflexões sobre temporalidade, subjetividade, identidade e alteridade, não podendo mais ser visto como apenas mantenedor e promotor de ordens simbólicas a serem perpetuadas

A partir de tal quadro, faz-se necessária a análise acerca do alcance de tais transformações, agora, sim, quanto aos museus de arte, exclusivamente, sobretudo no que se refere à sua formação de acervo e coleções, uma vez que, sob a análise dessas mudanças, os museus parecem, muitas vezes, ter-se transformado em centros de comunicação de cultura e, por outro lado, em evento de comunicação de massa.

Há neste ponto uma contradição, que obriga a redefinição do espaço do museu, ao sublinhar a influência mútua entre espaço público, obra de arte e museu, uma vez que a obra de arte ainda é uma das expressões daquele conhecimento desejado, desde os primórdios dos museus – singualarizada por conjugar plasticidade e discurso –, e os legítimos produtores e doadores de valor à obra, na esfera pública, são ainda os próprios museus de arte, e, por isso mesmo, instrumentos privilegiados quanto à produção de cultura artística, principalmente se pensarmos que, ainda hoje, vale a idéia de que o que está no museu é, de algum modo, representativo ou melhor, ainda que os objetos de arte e artistas venham dispensando, em muitos momentos, as condições

espaciais inéditas oferecidas pelos museus e galerias, para se dar ao público em espaços não oficiais de fruição de arte.

Falando, mais uma vez, com Andreas Huyssen: "Os ritmos frenéticos das invenções tecnológicas e a realidade virtual tem causado mudanças na estrutura da percepção em que os conceitos de homogeneidade e de tempo homogêneo não podem dominar. Numa mudança em que mesmo o novo reconhece sua obsolência já no momento em que surge" (Huyssen, 1997: 240), o que explicitaria uma mudança da estrutura da percepção e da experiência em que o provisório é exigido. Considerando que, desde a abordagem kantiana, a percepção humana relaciona-se de maneira privilegiada com as noções apriorísticas de tempo e espaço, uma das características mais marcantes da arte contemporânea parece ser, exatamente, a redefinição dos espaços e tempos, não apenas da obra, mas também de sua criação, circulação, fruição e preservação, visto que desde o século XX apresenta-se como acontecimento um tanto variado, uma vez que os conceitos que, até aquele momento, serviram de base à sua apreciação e criação foram sistematicamente postos em causa, desde o anúncio hegeliano de sua morte e que, em sua forma contemporânea, não se apresenta mais como uma totalidade a ser ultrapassada, mas como totalização dispersa no mundo humano.[19]

Voltando para Belting, diante da impossibilidade de consenso atual no campo das artes, devido ao pluralismo e a ausência de esquemas a serem seguidos, bem como a predominância de uma tolerância liberalizante que propicia a coexistência e direito de existência a inúmeras iniciativas, em uma situação de ausência de valores[20], nenhum museu é capaz de satisfazer a todas as reivindicações presentes no universo artístico, então, os museus se socorrem com exposições alternadas, dando a palavra a diversas expectativas e teses artísticas, curatoriais e críticas, tornando o espaço do museu um teatro em que o próprio museu representa todos os papéis possíveis. Assim, assume a política de exposições em detrimento de uma política de aquisições, uma vez que

---

[19] Sobre o tema, ver: Gianni Vattimo. "Morte ou ocaso da arte", *in O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, pp. 39-55.

[20] Sobre o tema, ver: Zygmunt Bauman. "O significado da arte e arte do significado", *in O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999, pp.131-41.

aquilo por ele impulsionado, nesse caso a arte, alcança preços inviáveis ao orçamento das instituições, criando um círculo vicioso que mantém em andamento a política de exposições temporárias.

Tais exposições espetaculares e teatrais da arte parecem satisfazer a dois desejos por parte do público: o desejo por informação e desejo de ser surpreendido, fazendo com que o prazer de uma exposição substitua o prazer incerto dos objetos expostos, sendo essa nova forma de exposição a reação à demanda por entretenimento requintado. Tal situação demonstra o estatuto atual de muitos museus de arte, explicitando a passagem do museu tradicional como lugar do eterno, do sempre visto, para um tipo de museu atual em que o museu é experimentado e propagandeado como lugar da novidade e do jamais visto, em que a antiga presença das obras, com sua lei de duração, é substituída pela presença de um observador que adentra a sala por um instante e depois só pode lembrar-se de sua própria impressão (Belting, 2006: 135-67).

Por vezes museus são obrigados a atender a compromissos sócio-econômicos muito mais que com a arte, artistas e público, o que os leva a serem espremidos entre passado e futuro, condenados a um presente urgente, pela exigência de responder imediatamente ao momento em que se vive, seja no cumprimento da demanda por eventos sensacionais, seja na preferência por retrospectivas ou pela inclusão da produção artística mais recente na história da arte de maneira a não oferecer grande perigo, uma vez que muitas obras se desfazem ou não perduram, não permitindo a conferência futura quanto ao acerto e erro da posição do museu, gerando, assim, uma introdução fictícia dessas obras sem futuro material na história da arte. Operando, no universo artístico-museal, o que Guy Debord chama de simplificação da sociedade ou rendição à liberdade ditatorial do mercado e direitos do homem espectador, por meio da imensa acumulação de espetáculos e no esvaecimento de tudo o que seria diretamente vivido em representação (Debord, 2003, prólogo à terceira edição francesa e tese 01).

Assim, o presente parece jamais poder transformar-se em passado e não garante o vislumbre do futuro. Um presente abandonado no tempo e no espaço. Não um presente congelado, mas líquido (Bauman, 1999) e fugidio tal qual

muitas das obras produzidas pela arte contemporânea, sobretudo pela chamada arte efêmera, que desafiam a formação de acervos, por se apresentarem na forma de fenômenos de curta duração, que não mais se dão como uma totalidade e, sim, como um evento artístico, não sendo mais perpetuáveis, com intenções de permanência no espaço e no tempo, testemunhando a presença da história e sua importância na vida humana, mas, sim, obras marcadas pela existência breve, como nos casos de *site specific*, instalação ou performance, que escapam à historicização em presença da obra – tão cara ao estudo do objeto artístico –, não funcionando mais como testemunho, mas, ao contrário, também dele sendo objeto que deixa como legado a narrativa e o registro, não sendo possível sua transmissão às gerações futuras em sua riqueza autêntica, comportando-se, assim, como um fato, um acontecimento, partilhado por um conjunto impreciso de indivíduos que deles só podem ter a memória.

Por outro lado, o caráter efêmero de diversas modalidades de obras permite que ofereçam um conteúdo privilegiado outro de explicações e comparações, pois, ao mesmo tempo em que se voltam para os sentidos das formas, são fonte de exemplos de suas utilizações e significações, e requerem um contato direto ainda mais urgente e decisivo, uma vez que, dada sua efemeridade extrema, no caso do *site specific*, e sua mutabilidade, no caso da performance e instalação, explicitam as mudanças ocorridas nas relações de tempo e espaço na atualidade.

2.2. Arte e fim das verdades

O discurso sobre a verdade e a busca da verdade, tão caro às ciências, sejam as naturais ou humanas, encontrou seu apogeu na modernidade, tendo sido um de seus lugares de abrigo a instituição dedicada à preservação, conhecimento e divulgação das artes plásticas, ou seja, o museu.

A arte, por sua vez, desde o final do século XIX e início do século XX mostra-se um universo tão diverso e amplo que, crescentemente, impede sua classificação, generalização e agrupamento de maneira a sustentar uma história

da arte, diante deste quadro, Hans Belting, em seu *O fim da história da arte* demonstra a impossibilidade de se manter um discurso coerente e fundamentado em quaisquer tipos de razões ou verdades que defendam uma história linear e progressiva para o fenômeno artístico, o que dificultaria a manutenção da idéia de História da Arte e de instituições dela dependentes como os museus.

No campo da filosofia e da cultura, Gianni Vattimo, em *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna* (Vattimo, 1996), observa na contemporaneidade o enfraquecimento do ser[21], explicado por meio de seus conceitos de pensamento fraco contra pensamento forte. Pensamento forte seria aquele oriundo da confiança em verdades absolutas como ciência, a religião ou a metafísica, em que o conhecimento apresenta-se como incontestável, o pensamento fraco, por sua vez, seria o que leva em conta a relatividade de todo e qualquer conhecimento, suas especificidades culturais, religiosas ou filosóficas, impedindo asserções universalizantes sobre qualquer tema.

Tal enfraquecimento das verdades a partir da relativização dos valores levaria à possibilidade do ultrapassamento das diferenças. Vattimo nota, ainda, a experiência contemporânea de uma ontologia hermenêutica ou a valorização dos discursos e interpretações, que proporcionaria o conhecimento do ser como interpretação e da verdade como criação, jogo ou retórica, em suas análises acrescenta, também, o que chama de niilismo consumado, ou seja, a desvalorização dos altos discursos ou equivalência de todos os discursos, assim, para o autor, a partir do enfraquecimento do ser e do discurso na pós-modernidade, haveria a aceitação da efemeridade de tudo o que é histórico e humano.

Como visto a partir do pensamento de Belting, parte de tais discussões tem seu foco na história da arte e na falência da possibilidade de discurso totalizante sobre o objeto artístico. Aliando a elas a observação de

[21] Ser é dito aqui enquanto tema da ontologia fenomenológica e usualmente definido como o ser que permanece em si mesmo ou perfeitamente imanente, sendo usado como exemplo desse modo de dizer do ser, com freqüência, Deus como substância ou princípio de suas próprias ações. É ao enfraquecimento dessa forma de dizer o ser a que Vattimo se refere, ou seja, ao enfraquecimento da crença em absolutos.

procedimentos do universo da arte, sobretudo a partir da segunda metade do século XX, pretende-se aqui discorrer sobre o caráter eminentemente efêmero da arte realizada desde então, apesar da permanência do suporte ou de algo dele e suas relações com o espaço museal.

Nascidos no interior da idéia de mundo moderno, os museus buscaram ao longo de sua história preservar e exibir exemplares do que se considerava a verdade do mundo artístico, obras primas de mestres geniais. Contudo, aí também, desde os fins do século XIX se assiste ao evanescimento da idéia de verdade e ao fim dos valores supremos, sendo a todos, de maneira crescente, atribuídos muito mais valores discursivos e interpretativos.

Então, ali onde a arte e sua história encontravam lugar para florescer e permanecer, dentro da cultura modernista, deixa de ser seguro porque arte e museus tornaram-se alvo de ataques, primeiro, acusados de representar elites financeiras e culturais afastadas das franjas sociais, depois, de não abrigarem em seu seio a melhor parte da produção artística de seu tempo, ou seja, as vanguardas. Quando, então, a partir das acusações de distanciamento do mundo da vida social e artística, a arte, passa a buscar não mais ser uma janela do mundo, mas atuar como o mundo mesmo em sua multiplicidade fenomênica, abandonando o tornar-se história para ser acontecimento (happening).

Gianni Vattimo apresenta sua leitura da contemporaneidade como sendo esta o momento de fim das verdades, dos dogmas, da dialética, da metafísica e da religião, indicando o surgimento de nova maneira de existência do ser, consumadamente niilista e hermeneuta. Os paradigmas dos quais lança mão para suas reflexões são a arte e a retórica, assim, num mundo em que a verdade e seu discurso totalizante não encontram mais lugar, a criatividade e a interpretação são a saída. Seu pensamento encontra lugar de abrigo no universo das artes visuais com fecundidade, uma vez que a impermanência, a não assertividade, a multidisciplinaridade etc. são premissas e/ou procedimentos que a acompanham há pouco mais de um século.

O surgimento e florescimento das academias artísticas européias, no centro do pensamento humanista, entre os séculos XVI a XIX são exemplos do pensamento chamado forte por Vattimo, em que a certeza em verdades

artísticas ou científicas estava à disposição do artista e do pensador, que poderiam narrar o mundo a partir da constatação de verdades do mundo da natureza ou da arte a partir de discursos rígidos sobre técnica, regras e cânones.

Em contraponto a este pensamento forte que orientou a arte até meados do século XIX, estaria, então o pensamento fraco ou frágil, inserido no universo artístico a partir das vanguardas do modernismo, quando, de maneira crescente, as obras incorporam a vida cotidiana de maneira mais direta a partir de materiais, procedimentos como o ready made ou a colagem, abandonando cada vez mais as funções de discurso sobre o mundo para se tornar lugar de discussões e proposições. Ou citando Allan Kaprow sobre a obra de Jackson Pollock:

> "Jovens artistas de hoje não precisam mais dizer 'Eu sou um pintor'ou 'um poeta' ou 'um dançarino'. Eles são simplesmente 'artistas'. Tudo na vida estará aberto para eles. Descobrirão, a partir das coisas ordinárias, o sentido de ser ordinário. Não tentarão torná-las extraordinárias, mas vão somente exprimir o seu significado real. No entanto, a partir do nada, vão inventar o extraordinário e então talvez também inventem o nada. As pessoas ficarão deliciadas ou horrorizadas, os críticos ficarão confusos ou entretidos, mas esses serão, tenho certeza, os alquimistas dos anos 60".[22]

Contudo, ainda que a arte realizada nos últimos 120 ou 130 anos não corrobore com a manutenção de um discurso universalizante e linear acerca de sua existência, acabou sendo englobada pelo universo institucional, o museu, em seu ensejo de acompanhar, compreender e preservar o universo artístico, ainda que de maneira sempre friccionada e tensa, um exemplo são as obras de Marcel Duchamp que engrossam o acervo do Museu da Filadélfia. A tensão gerada por aquisições mais heterogêneas é objeto de estudo de Douglas Crimp em *Sobre as ruínas do museu* (Crimp, 2005) e de Maria Cristina Machado Freire em *Poéticas do processo: arte conceitual nos museus* (Freire, 1999), sendo que Crimp registra os enfrentamentos do ingresso da fotografia no

[22] Allan Kaprow, "O legado de Jackson Pollock", *in* Glória Ferreira e Cecília Cotrin (org). *Escritos de artistas – anos 60/70* (2ª ed.). Rio de Janeiro: Zahar, 2009, p. 45, originalmente publicado em *Art News*, out. 1958.

espaço museal e Freire o percurso da arte conceitual pelo que se poderia chamar de labirintos da instituição. Ambos os trabalhos explicitam a necessidade de se tornar o museu um local de observação de sua própria história e comprometimento, uma vez que sua insistência em manter-se como espaço dedicado à verdade não o conduz a um real acompanhamento da arte que abriga.

Para falar do ingresso da fotografia no museu, Crimp apresenta uma teoria do pós-modernismo nas artes visuais, utilizando-se do método da arqueologia foucaultiana[23] aplicada ao museu, constatando o isolamento da arte no interior dessas instituições e a moderna epistemologia da arte, ou seja, a arte apresentada como autônoma, alienada, à parte, submetida apenas à própria história e dinâmica interna.

A partir da constatação da fotografia como modalidade excluída do museu passa a investigar as razões de sua ausência, concluindo que esta se dá pelo fato de a fotografia apontar para um mundo que está fora de si mesma, fora do universo da arte, a realidade, a vida. O Museu, ao permitir o ingresso da fotografia em seus acervos, faz com que sua coerência epistemológica desmorone, por admitir o adentramento daquele mundo de fora, revelando, assim, que a autonomia da arte é uma ficção, uma construção, não uma verdade dada. Para o autor, esta incoerência é o fato que sinaliza o advento do pós-modernismo.

Contudo, mesmo que a decisão de admitir a heterogeneidade da fotografia dentro do museu tenha sido postergada até os anos 1970, que tenha sido adiado até esta data o momento de sua aceitação como arte e equiparação com outras expressões artísticas mais tradicionais e sua análise se desse sob os mesmos parâmetros artísticos e históricos, fato é que tal heterogeneidade já havia ingressado os acervos museais pelas obras cáusticas de suas bases como, por exemplo, os trabalhos de Robert Rauschenberg e sua destruição da integridade da pintura e seus *silkscreens* no início dos anos 1960 (Crimp, 2005: 15).

[23] Análise do museu e história da arte como instituição de confinamento e sua estrutura discursiva a partir do modelo analítico-arqueológico de Michael Foucault.

Para o autor a reclassificação da fotografia como arte e sua conseqüente museificação bem como o advento de novas práticas fotográficas que recusam o princípio de autoria e autenticidade tornaram-se ameaça para os meios tradicionais da arte, fazendo o museu entrar em crise, por outro lado ela aparecia a tempo de aliviar outra crise já sentida: recessão econômica dos 1970, e também a partir dos 1960 uma vez que a arte contemporânea havia esgotado os recursos do museu física e ideologicamente, a partir dos incentivos à escultura minimalista, que operava a transferência da importância do objeto e do artista para a relação com o espaço em que se encontra e o expectador que produz o significado da obra, sendo a subjetividade vivida a do expectador e não a do artista, e diferentemente da arte moderna, que pertence a lugar nenhum, é autônoma, mas que também pode estar em todo lugar (museu, casa colecionador, galeria, empresa...), se recusa à mobilidade de circulação, pois pertence a um espaço socialmente específico.

A manutenção do abraçamento da instituição artística da posição modernista do equivalente de todas as épocas ou da ausência de conflitos históricos, situando novamente a arte como autônoma universal e atemporal requer o exame das instituições, suas representações da história e como sua própria história é representada, daí o projeto arqueológico aos moldes de Michael Foucault. Para Crimp, a história dos museus seria escrita de modo parecido ao da história da arte: supondo a evolução contínua desde os tempos antigos. Sendo o museu fruto do impulso universal para colecionar e preservar a herança estética da humanidade. Mas, estética é invenção moderna, como ficariam então as diferenças no interior das coleções quanto a objetos e sistemas classificatórios?

O que está em questão, para o autor, é a arte contemporânea da exposição, a construção de novos museus, expansão e reorganização dos existentes a fim de criar uma história da arte livre de conflitos e eliminar ou cooptar manifestações artísticas contestatórias (Crimp, 2005: 19). A arte de vanguarda contesta a arte como instituição, seu aparato produtivo e distribuidor e determinação da receptividade das obras, o status da arte como autônoma e o afastamento da arte da vida e a arte pela arte e deseja atribuir-lhe um papel

social, sendo uma de suas reivindicações a de que a arte se torne prática novamente, o que não se refere ao conteúdo das obras, mas a como a arte funciona na sociendade. Arte não deveria ser destruída, mas transferida para a práxis da vida.

Para Peter Burger (Crimp, 2005: 20 e ss) este projeto falhou e só poderia falhar na sociedade burguesa, o que prova a redefinição da arte de vanguarda como autônoma, sendo a neovanguarda a institucionalização das vanguardas e restando negadas as genuínas intenções das vanguardas. Então, práticas artísticas se acomodariam aos desejos do discurso institucional, entrando em pé de igualdade com o que antes queria renovar.

Crimp afirma que os artistas contemporâneos começaram a aprender a aplicar as lições da vanguarda e apresentam mais desafios à institucionalização que as próprias vanguardas, ainda que a capacidade das instituições de cooptação para seus moldes seja reconhecida, em virtude da necessidade de falsificação das obras em suas intenções e propostas para se forjar uma história institucional livre de conflitos. Contudo, revelar a institucionalização da arte não parece apresentar conseqüências concretas, pois a arte só pode ser útil à sociedade se esta já estiver transformada, uma vez que arte é reflexo e não geradora de relações sociais.

Assim, a revisão da posição sobre uma crítica pós-moderna do formalismo modernista deve ir além das obras individuais para encontrar as condições institucionais de formulação, pois a instituição não exerce o poder apenas de modo negativo, retirando a obra da vida, mas também de modo positivo, produzindo uma relação social entre a obra e o espectador (Crimp, 2005: 27).

Se Theodor Adorno vê o museu como mausoléu e prisioneiro das contradições da cultura a que pertence, Hilton Kramer não atribui morte ao museu, enquanto que para Gustave Flaubert o museu é museu de tudo (*Apud* Crimp, 2005: 41 e ss), essas instituições podem ser tomadas sob diversos aspectos, então, é necessário, para uma boa análise, que sejam levantadas questões de origem, causalidade, representação, simbolização, que seja feita sua arqueologia e se compreenda e seu discurso, uma vez que o conjunto dos

objetos ali presente só se sustenta pela ficção que constitui, na forja de um universo representacional coerente, por meio do deslocamento metonímico do fragmento para a totalidade. Segundo Eugênio Donato (*Apud* Crimp, 2005: 49), esta ficção é resultado da crença no fato de que pôr em ordem produz uma compreensão representacional do mundo, de modo que, desaparecendo a ficção, resta a coleção heterogênea.

Dessa forma, a história da museologia surge como a história das diversas tentativas de negar a heterogeneidade no interior do museu. Para Crimp, André Malroux, em o *Museu sem paredes*, descobre na noção de estilo o princípio homogeneizador e a fotografia como instrumento organizador.

Maria Cristina Machado Freire, em *Poéticas do processo* (Freire, 1999), a partir de sua pesquisa sobre obras conceituais presentes no acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo/MAC-USP, explicita a indefinição do lugar simbólico de obras que apresentam, dada sua heterogeneidade, dificuldades quanto à sua classificação no interior do museu, expondo, assim, a relação de conflito que se estabelece entre a produção artística conceitual e a lógica do museu pela constatação dos atritos presentes na relação obra/museu, como a busca de perenidade do museu e a efemeridade de determinados tipos de obra (eterno X etéreo), entre o valor aurático conferido pela instituição e a banalidade de trabalhos, e quanto ao próprio papel do museu, que pode se comportar como um museu-templo ou como um museu-fórum, salientando que o conceito mesmo de obra de arte está relacionado à validação institucional que agrega valor à obra a partir de sua situação de exposição (Freire, 1999: 15 e ss).

Nessa relação conflituosa surge um paradoxo: o museu ao mesmo tempo em que é contestado por obras e artistas é necessário como lugar de exposição, uma vez que a coisa que se pretende como arte é tomada como obra de arte quando se agrega a ela o valor de exibição, situação esta que reconhecida pelos próprios artistas, conforme Júlio Plaza: “a intersemioticidade, a intermediação, a interdisciplinaridade que permeiam estas linguagens são muitas vezes responsáveis por situações-limite, nas quais a

demarcação de um trabalho como ‘artístico’ dá-se apenas por sua inclusão num contexto de arte” (Freire, 1999: 36).

Para Freire, então, uma maneira de ultrapassar este paradoxo seria que o museu mais que expor, confira inteligibilidade às obras, ou seja que o museu ao fazer ver o trabalho de arte permita que esta visibilidade decorra de sua compreensão. Tal situação de exibição seria como um batismo, mas num caminho inverso ao realizado pela Igreja que conduz o batizado da esfera laica para a religiosa, o batismo de obras presentes no interior do museu que sejam exibidas de modo a lhes conferir inteligibilidade, passariam do valor de culto (esfera religiosa) para o valor de exibição (esfera política), já que o caráter artístico de gêneros artísticos como a arte conceitual ou outras modalidades estranhas à arte tradicional está no processo e na informação, opondo-se à noção fetichizada de objeto de arte (Freire, 1999: 35-6).

É possível concluir que se atualmente podem ser observadas inúmeras mudanças nos aparatos artístico e museológico que respondem ao capitalismo tecnológico atual, ligado a demandas de mundialização e espetaculização[24] e tendo em mente a necessidade de se ter clara a existência das especificidades do museu quanto às transformações conceituais e discursivas do universo artístico, a partir da percepção de que obra e museu relacionam-se de maneira dinâmica, conjugada, é necessária a reflexão sobre qual o estatuto do objeto de arte na atualidade, sobretudo daqueles conduzidos a condições especiais de guarda, e as concepções de tempo e espaço da arte contemporânea, bem como quais os atuais processos de criação, exposição, mediação e institucionalização, relativos ao sistema da arte, que permitam a aproximação de uma política que proporcione a compreensão e superação do paradoxo que parece impor-se à relação entre a concepção de preservação, arte efêmera e museus, ou seja, como justificar e proporcionar a presença no museu de uma produção artística que rejeita a perenidade da lógica museal, dedicada à perpetuação no espaço e no tempo e para a qual a evidência material da cultura ainda é de crucial importância, enquanto a segunda insiste em ser uma experiência marcada por delimitações espaciais e temporais definidoras de sua própria existência.

[24] Conforme Guy Debord, em que espetáculo é dito como uma relação social entre pessoas mediatizadas por imagens, não como conjuntos destas últimas (Debord, 2003, tese 4).

CAPÍTULO III
Recortes sobre a performance

3.1. Artes do tempo

Uma maneira de se pensar as diversas formas de arte seria certa divisão entre artes do espaço e artes do tempo, *grosso modo*, podendo ser definidas como artes do espaço aquelas que conformam ambientes, como pintura, escultura e arquitetura, e do tempo as que exigem simultaneidade entre seu acontecer e a percepção daquele que a experimenta como fato, evento, como a dança, o teatro, o happening e a performance.

Quanto às artes do tempo, podem também ser classificadas a partir de seu suporte: a coincidência com o corpo do artista, de forma que, também, são chamadas de artes do corpo a dança, o teatro, a performance, o happening e a body arte.

O interesse no presente trabalho recai, mais especificamente, sobre a performance ou obras a ela assemelhadas. Quanto à designação sob o nome de "performance", muitos trabalhos apresentam dificuldade de classificação ou rejeição por parte de artistas quanto a seu uso, sendo possível enumerar diversos artistas que utilizaram outras designações para seus trabalhos que guardam familiaridade com a performance. Este é o caso, por exemplo, da artista Laura Lima, cuja obra será adiante observada, que se refere à sua obra sem recorrer a categorias classificatórias, tendo já se referido a ela como "instâncias", por instaurarem uma situação próxima ao teatro, mas também a aproxima da escultura uma vez que vê os participantes de seus trabalhos, a

partir de sua carnalidade, como "matéria de moldagem"[25], guardando, então, proximidades com o trabalho de Joseph Beuys, que chamava suas atuações de "escultura social". Feita a ressalva a respeito da classificação, optar-se-á, aqui, pela denominação corrente de "performance" para trabalhos que formal ou historicamente dela se aproximem.

É possível dizer que a performance, enquanto procedimento, encontra antepassados em práticas ancestrais de uso do corpo como instrumento do espírito, desde os cultos rituais pré-históricos. Contudo não serão aqui tratados seus primórdios mais longínquos, mas apenas lembrado seu caráter ritual originário que, de certo modo, é ainda mantido em exibições dessa natureza.

Conforme Jorge Glusberg, a existência da arte da performance pode ser observada como remontando a rituais tribais primordiais, passando pela tradição judaico-cristão, pelas cenas da Paixão na Idade Média ou pelos espetáculos renascentistas, contudo, mais próximos à história da performance, como modalidade pertencente à história da arte, estariam alguns procedimentos artísticos das vanguardas do início do século XX, como eventos dadás, surrealistas, futuristas ou da Bauhaus, momento esse chamado por George Glusberg de pré-história da performance (Glusberg, 2007) e que, necessariamente, deve ser incluído como referência ao se observar sua emergência como gênero independente, nos anos 1970.

3.2. Transformações no universo artístico – arte e vida

Desde as vanguardas do modernismo, as artes buscam um entrelaçamento com a vida, se nos fins do século XIX artistas tomaram para si responsabilidades com temas sociais e econômicos em suas obras, a partir dos inícios do XX e do advento da Primeira Guerra Mundial tais comprometimentos buscarão transformações mais contundentes, subvertendo as modalidades artísticas tradicionais a fim de fornecer, por meio da mudança

[25] Ver entrevista com a artista no Anexo.

na arte, instrumentos e convites que proporcionem as condições de transformações culturais no mundo de então.

Eventos, procedimentos artísticos e comportamento dos artistas do dadaísmo, surrealismo, futurismo e da Bauhaus não pretendiam apenas trazer novos temas, mas mudar a forma de se fazer e experimentar arte. Lançando mão da ironia, da provocação e propondo a arte como uma espécie de jogo, artistas procuravam expor a distância em que as artes tradicionais se encontravam da vida, colocando-se, então, como "mediadores em um processo social (ou estético social)" (Glusberg, 2007: 12).[26] Tal mediação aponta, já, pela atuação dos artistas, ao que se tornaria, mais tarde, a arte da performance e o happening. Atuações como a de Marcel Duchamp ao se travestir de seu alter-ego feminino Rrose Sélavy, fotografado por Man Ray, lembram a mistura de teatro/ficção e artes visuais, tão cara aos artistas de performance a partir dos anos 1970, ou eventos em que diversas modalidades artísticas se misturam a fim de alcançar uma espécie de síntese anunciam os concertos de John Cage, em que o silêncio, o som ambiente ou ruídos obtidos de utensílios diversos integravam a música ou naqueles em que suas peças faziam parte de trabalhos de outros artistas como os realizados ao lado de Merce Cunningham, Robert Rauschenberg ou Andy Warhol.

No Brasil, pode-se encontrar em Flávio de Carvalho um precursor da performance e do happening ao realizar suas experiências públicas de ataque a convenções, como *Experiência nº 2*, evento de 1931 em que aos moldes surrealistas de contestação do papel das religiões, desafia, na cidade de São Paulo, uma procissão de *Corpus Christi*, atravessando-a em sentido contrário usando um chapéu na cabeça, chegando perto de ser linchado pelos fiéis[27], posição contestatório-provocativa que retoma em sua pintura *Ascensão definitiva de Cristo*, de 1932, em que a cena é apresentada de maneira a lembrar uma parada militar.

---

[26] Sobre a história da performance, ver também: RoseLee Golberg, *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Orfeu Negro, 2007. Nos trabalhos de Glusberg e Goldberg, são apresentadas mais detalhadamente as singularidades, obras e artistas mais significativos de cada um dos movimentos citados em relação à doação de ações ou atuações artísticas que interessam ao tema.

[27] Evento relatado e analisado pelo próprio artista em *Experiência nº 2 realizada sobre uma procissão de Corpus Christi*. São Paulo: Irmãos Ferraz, 1931.

Fig. 7. Jonh Cage, Merce Cunningham e Robert Rauschenberg, c. 1960

Fig. 8. Rrose Sélavy (Marcel Duchamp) – foto: Man Ray, 1920

Fig. 9. *Intonarumori* - Luigi Russolo, Filippo Marinetti, Ugo Piatti, 1913

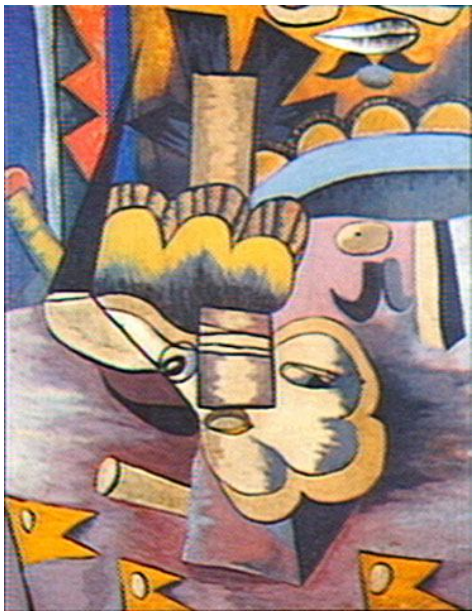

Fig. 10. Flávio de Carvalho
Ascensão Definitiva de Cristo, dia e mês desconhecidos 1932
óleo sobre tela
75 x 60 cm
Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo/Brasil
Registro fotográfico Arquivo da Pinacoteca do Estado de São Paulo

Sendo, então, a partir das ações, com vistas a transformações no universo artístico, promovidas por esses movimentos, que, em apresentações realizadas por meio da mistura de elementos oriundos das artes cênicas, como teatro e dança, artes visuais e poesia[28], verifica-se o que Glusberg chama de proto-performances "Glusberg, 2007: 9), as quais, teriam, ainda, como traços característicos, além da combinação artística, a irreverência a cânones, o choque e o ataque aos ideais da arte tradicional, políticos e sociais de então e a aproximação entre arte e vida, por meio do crescente abandono dos espaços e tempos ficcionais em favor do espaço-tempo real, características estas que acompanharão o desenvolvimento deste tipo de arte, também, em sua história futura, nos trabalhos de artistas que, cada vez mais, romperão com categorias, alargarão os limites da arte e apontarão para novas direções no universo artístico.

3.3. Happening, performance e body art – integração entre arte e vida

A partir dos anos 1950 os vínculos entre arte e vida e os procedimentos artísticos que chegariam à performance propriamente dita estreitam-se cada vez mais. A arte passa a atuar em esferas mais próximas ao cotidiano, trazendo-o

[28] A mistura de elementos oriundos de diversas modalidades artísticas a fim da construção de um todo pode ser invocada a partir de observações quanto à arquitetura, sobretudo em seu projeto moderno, e que pode ser modelarmente observado na Secessão Vienense, com intenções estetizantes, e na Bauhaus, em que a idéia de "obra de arte total" (*gesantkunstwerk*), vinda de debates do Século XIX, especialmente de Richard Wagner, ganhará amplitude ao se definir como integração do trabalho de arquitetos, pintores e escultores que atuam conjuntamente para realização de espaços artísticos de uso social. No Brasil, artistas como Lygia Clark, ao elaborar relações entre pintura e o espaço ambiente, ou Waldemar Cordeiro que, a partir de suas experiências com o concretismo, articula arte, arquitetura e vida, contribuirão de maneiras peculiares à discussão sobre a síntese das artes a partir das questões arquitetônicas com finalidades humanísticas.

Contudo a discussão sobre integração das artes proposta pelos projetos artísticos aqui abordados tem outra natureza. A síntese proposta não pretende absolutamente que sejam criadas relações entre as diversas modalidades ou manutenção de qualquer hierarquia, como ocorre nas integrações em que se tem como base o edifício arquitetônico, mas sim a diluição de todas na construção de uma nova espécie, um novo tipo de arte, que integre em si não só diferentes artes e os artistas, mas também o público. Dessa mistura mais integral, surge mesmo a dificuldade de vocabulário satisfatório que defina os diversos tipos de trabalhos artísticos que dela originam.

mesmo para o interior da arte e misturando-se com ela, até que o corpo do artista passe a funcionar ele mesmo como meio e suporte para o trabalho de arte.

Da pintura gestual de Jackson Pollock, em que o artista não está mais fora do quadro, usando nele mente, olhos e mãos, mas imiscui-se no espaço da lona com a dimensão física de seu corpo integralmente sobre a superfície a ser pintada; dos trabalhos agressivos e, mesmo, escatológicos contra o ambiente comercial da arte de Piero Manzoni; ou a atuação místico-filosófica de Yves Klein, em que a construção de si do artista passa a ser sua maior obra-prima, o corpo com toda sua fisicalidade ganhou crescentemente a cena nas artes visuais.

O que se observa é a inserção da desmaterialização da obra, pelo deslocamento do foco do produto oriundo da produção artística para seu processo e, também, da obra para seu criador, valorizando o corpo como suporte, tornando-se a ação do artista mensagem estética por si mesma, numa orientação das artes plásticas na direção do invisível e ao questionamento da sedimentação do objeto pelo irrepresentável. Levando, assim, ao reclame de novos conceitos e à necessidade de perspectivas inéditas de leitura da história da arte.[29]

É possível citar, uma vez mais, como exemplo dos inícios da inserção da ação do artista como ponto principal no espaço pictórico, a pintura performática de Jackson Pollock, nos Estados Unidos da primeira metade do século XX[30], ressaltando que o gesto do artista, ao fazer parte da obra, ganha dimensões temporais bem como passa a ter função performativa do espaço. Ou seja, o gesto deixa de ser característica ou maneira na arte, para se tornar tempo e espaço. É pela gestualidade, pela presença do corpo que o momento e o lugar da arte acontecem.

---

[29] Ver Artur Matuk. "Prefácio" *in* Renato Cohen. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação.* São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1989, pp. 15-7.

[30] Ao deixar de ser o interesse principal, o trabalho pictórico assume o lugar de resíduo ou registro da ação artística, proporcionando e tornando necessária a ampliação dos subprodutos gerados pela ação mesma, como fotografias, vídeos ou roteiros, e, em casos de trabalhos como os de Pollock, as próprias telas.

Body art, performance e happening – nestas três vertentes artísticas o corpo do artista é usado como veículo de comunicação e linguagem, não mais significante, que aponta para um objeto externo a si, uma idéia ou conceito, mas sígnico de si mesmo, da condição existencial de se habitar este mundo carnalmente, situação que expande novamente o âmbito da arte, que engloba, agora, a vida mesmo no que ela exige de fundamental: a existência física.

Mas, body art, performance e happening não são idênticos entre si, apesar das dificuldades, muitas vezes incontornáveis, de classificação, apresentam-se certos limites que podem ser traçados de forma tênue na tentativa de melhor compreender essas modalidades. Assim, na body art o corpo do artista é tomado como objeto, suporte e fundamento da arte, toda intervenção se dá a partir e sobre ele e sua apreciação não demanda a presença de espectadores reais ou virtuais durante o processo, pode se dar apenas a partir de registros. A performance, por sua vez, guarda em si características de *spectaculum*, ou seja, algo previamente planejado com fins de ser exibido em tempo real, em que uma platéia, mais ou menos atuante, acompanha a ação.[31] Enquanto que o happenig pode ser observado como uma ação, acontecimento, em geral marcado por boa parcela de improviso, em que a integração entre artistas e público se dá de forma mais intensa e tem privilégio sobre um roteiro prévio.

É possível afirmar, que, originalmente, happening, performance e body art são artes da impostura, uma vez que a intenção de transgredir o tradicionalmente aceito como arte e a possibilidade de capturar o espectador para seu interior, tornando-o, deseje ele ou não, co-autor ou colaborador na realização da obra não podem ser ações consideradas convencionais. Com tais ações, buscavam atingir o público por meio do choque contra os valores comumente aceitos como boa arte, boa cultura e bom comportamento, levando os espectadores/co-autores à realização de balanços sobre a sociedade, a arte, política e si mesmo.

[31] Há, também, os casos de vídeo-performance, em que o registro (direto ou a partir de montagem) da encenação performática ocupa o centro da intenção artística.

Fig. 11. Piero Manzoni: contra o mercado de arte e fim das categorias
Merda d'artista, 1961

Fig. 12. Jackson Pollock (EUA, 1912-1956): gesto como objeto da arte

Fig. 13. John Cage (EUA, 1912-1992): o cotidiano

3.4. Performance e correspondências com artes do movimento: teatro, dança

Conforme visto anteriormente, tempo e movimento articulam-se de maneira íntima, sendo mesmo, muitas vezes, tomados como uma e mesma coisa. Sendo a performance uma arte do tempo também é ela arte do movimento, ou seja, uma espécie de evento em que se faz necessária a simultaneidade entre sua ação e exibição a um público, neste sentido, ela mantém correspondências com o teatro e a dança, com os quais apresenta desde seus primórdios relações seja conceituais ou pelo trabalho conjunto com artistas oriundos dessas áreas [32].

[32] Sobre o tema pode, por exemplo, ser citada a colaboração de Mercê Cunningham aos trabalhos de Jonh Cage e Robert Raushenberg.

Quanto ao teatro, tais correspondências podem ser identificadas sobretudo em três vertentes teatrais: o Nô japonês[33], o Teatro da Crueldade, de Antonin Artaud, e o Teatro Pobre, de Jerzy Grotowski. O teatro Nô japonês coloca o foco na atuação do ator principal, valorizando a atuação e caracterização de sua personagem, mas, por outro lado, o ator em foco necessita de elementos que lhe dêem evidência, assim a encenação Nô acaba por dar também importância à mistura de gêneros, já que os elementos presentes no espetáculo, como a música, o figurino e a maquiagem, ganham importância na construção da narrativa.

Fig. 14. Apresentação de espetáculo Nô da Escola Hosho - São Paulo, 2008

O Teatro da Crueldade de Antonin Artaud expõe o corpo do artista refeito como arte total, é a partir de seu corpo que toda a ação se realiza, nesta vertente teatral é na atuação dos atores que se deposita a atenção, mais que na ambientação ou sonoplastia, que, muitas vezes, são mesmo dispensados como elementos de cena, como se consagrou. No Teatro Pobre de Jerzy Grotowski o que se verifica é uma semelhante redução dos elementos, contudo há um marcado estreitamento das relações entre público e encenadores.

[33] Este estilo teatral gozou de grande prestígio no início da segunda metade do século XX no Ocidente.

“Para existir, basta abandonar-se ao ser
mas para viver
é preciso ser alguém
é preciso ter um OSSO,
é preciso não ter medo de mostrar o osso
e arriscar-se a perder a carne”
“A busca da fecalidade”
in Para acabar com o julgamento de Deus

Fig. 15. Antonin Artaud – Foto Man Ray, 1928

"A arte não é um estado da alma
(no sentido de algum momento extraordinário e
imprevisível de inspiração), nem um estado
do homem (no sentido de uma profissão ou
função social). A arte é um amadurecimento,
uma evolução, uma ascensão que nos torna
capazes de emergir da ecuridão
para uma luz fantástica “.
Jerzy Grotowsky
Em busca de um teatro pobre, 1968

Fig. 16. Teatro Laboratório - 1967
Ryzsard Cieslak - *O príncipe constante*

A proximidade entre dança e perfomance pode ser estabelecida desde os trabalhos conjuntos entre Merce Cunningham e John Cage ou Andy Warhol, ou a transposição de movimentos cotidianos para o universo da dança e estudos

sobre a comunicação não-verbal, de Rudolf Laban, teórico da dança e criador da dança-teatro cujas sistematizações e conceitos acerca do uso do corpo ofereceram importantes elementos para a linguagem sígnico-comunicativa da performance.

"O movimento mostra a diferença entre o espaço e o tempo e, simultaneamente, os conecta. Portanto, o movimento é um meio adequado para penetrar mais profundamente a natureza do espaço e dar uma experiência viva para a sua unidade com o tempo."
in Domínio do movimento, 1978

Fig. 17. Rudolf Laban
Estudo de dança, s.d.

Com Cunningham – que chamava a seus espetáculos de eventos e nos quais a música funcionava como um elemento complementar, que não pautava a movimentação, além de rejeitar qualquer notação dramática –, a dança é transformada em movimentos naturais, que não visam a um encadeamento lógico ou finalidade, mas ao contrário, o que o artista busca é a possibilidade do ingresso do acaso e aleatório na fornecidos pelo acaso.

Fig. 18. Merce Cunningham e John Cage, 1965 – Foto Jack Mitchell
Merce Cunningham Dance Foundation

As correspondências entre teatro, dança e performance auxiliam na compreensão dessa arte, não só quanto a aspectos estéticos ou ideológicos quanto à função da arte, como também oferecem a percepção da performance como uma espécie de *spetaculum*, que requer sua exibição como condição necessária de sua efetivação enquanto arte. O que apresentará dificuldades ao circuito da arte ao ser levada para o interior de acervos de museus, funcionando, então, mais ou menos à maneira como a fotografia, conforme observado por Douglas Crimp, ou a arte conceitual, estudada por Maria Cristina Machado Freire, quando de seus ingressos nessas instituições, conforme será visto com mais detalhes adiante.

CAPÍTULO IV

Performance ganha o museu

4.1. A arte como happening

Algumas características da arte contemporânea podem ser rastreadas desde as vanguardas do modernismo, mas só em meados do século XX se tornarão procedimentos correntes no universo artístico. Neste sentido, algumas questões que aparecem como pano de fundo à obra de John Cage – um dos herdeiros mais significativos dos festivais futuristas, do dadá e dos happenigns, introdutor de interxtetualidade entre modalidades artísticas e culturais diversas, por meio de atuações performáticas que se tornaram populares, apontando já para o que viria a ser mesmo a relação cada vez mais íntima entre cultura de massa e arte, envolvendo mesmo museus e exposições espetaculares – fornecem instrumentos para a análise de aspectos da arte contemporânea, como o abandono da intencionalidade, equivalência dos elementos (de ordem erudita ou cotidiana), valorização do silêncio, do vazio e do acaso. Questões estas aqui traduzidas como o dadaísmo disseminado como atuação artística, o niilismo nos planos social, político e cultural e o acaso, conjunto que culmina numa espécie de *amor fati*, distanciando a aceitação da vida, como apresentada na parcela aqui investigada da pela arte contemporânea, dos ideais políticos e sociais almejados pela arte moderna.

No universo artístico tem sido possível notar o desaparecimento do objeto como verdade e valor último do interesse ou da vontade da arte e do artista, que passa, assim, para o procedimento como forma e para as proposições como tema. Não mais havendo lugar para a representação ou reapresentação do mundo, mas, sim, para um estar no mundo, que deixa de ser matéria (ainda que se utilize dela) para tornar-se evento. A arte, então, comporta-se como happening, acontecimento. Mesmo obras que lançam mão

de materiais de perenidade maior são aí incluídas, uma vez que não pretendem apontar verdade alguma, mas propor vivências emocionais, temporais, espaciais, políticas etc., uma vez que não se pode afirmar nada com certeza, porque esta já não existe.

O dadaísmo como vanguarda artística teve início na Zurique de 1916, como habitualmente se firmou, mais precisamente no Cabaret Voltaire, sendo algumas de suas características principais a ironia, o acaso ou aleatoriedade, improviso, ceticismo e ausência de qualquer uniformidade. Na arte contemporânea em geral o desenvolvimento de tais procedimentos apontam para uma espécie de dadaísmo generalizado, para a aceitação e abraçamento do modo dadá de orientação artística, em que o acaso, a colagem, o ready made surgem nas diversas dimensões da composição artística, do material ao tema, da forma à linguagem, levando à explosão das tipologias e inumerabilidade de maneiras e estilos. Ou ao que Hans Belting chama de fim da história da arte, pelo pluralismo que impossibilita que se caracterize ou identifique semelhanças que levem a um consenso no campo das artes (Belting, 2006).

Tal configuração das artes leva à impossibilidade de valoração do objeto artístico, o que encontra solo fértil na sociedade contemporânea ou pós-moderna em que todos os valores se equivalem, uma vez que os altos discursos perderam seu valor de verdade, sendo na chamada sociedade pós-moderna preferível a construção retórica e a interpretação, em lugar de discursos assertivos.[34]

A ausência de discursos sobre a verdade última das coisas proporciona a possibilidade de se experimentar a aceitação do mundo humano e sua efemeridade, seu caráter de existência passageira, mas vivido e criado a partir do próprio homem a cada instante. Na arte uma atitude que pode ser chamada de zen budista e verificada em dois âmbitos, um nos procedimentos artísticos que não mais se preocupam em afirmar verdades sobre o mundo e as coisas, mas sim apresentar proposições muitas vezes aparentemente absurdas aos moldes dos koans (enigmas) budistas que pretendem, por meio de sua narração, levar o praticante ao encontro de iluminações. Da mesma forma o objeto de

[34] Sobre o niilismo na sociedade contemporânea ver Gianni Vattimo, *op. cit.*.

arte tem-se comportado como aquele que por meio de sua presença conduz quem com ele entra em contato não à reflexão ou conhecimento racional do mundo, mas à uma espécie de iluminação ou convite à decifração. Outro, na aceitação da transitoriedade da vida e experiência direta da realidade.

Assim a arte caminha a passos mais largos ao encontro da existência transitória não buscando mais a perenidade, mas, sim, a experiência do intervalo que se dá entre seu nascimento e morte. É a introdução da temporalidade da vida, da efemeridade experimentada por todas as criaturas, no mundo da perenidade e da permanência. Se antes a arte foi feita para os deuses, para a sacralização de lugares simbólicos, para a legitimação do poder ou identificação social, agora, ela pretende ser partilhada na vida do homem ordinário, sem sacralidade e sem glória eterna. Tornando-se também tempo diário, cotidiano, sem transcendência e da experiência individual.

Tais mudanças são notadas na ação político-social de muitos artistas, sendo marcantes nos anos 1970, Ana Maria Guasch, ao analisar a arte do século XX, observa o ativismo presente naquele período e alude à ebulição de Maio de 1968, na França, momento que evidencia a impossibilidade de o artista manter-se isolados do processo histórico de seu tempo ou manter-se numa postura niilista diante das desilusões vindas do racionalismo, e a necessidade de intervir direta e livremente por meio de suas obras em assuntos que dizem respeito à existência dos homens e que conduzem, muitas vezes, a embates políticos imediatos:

> "*El arte traspasó las fronteras de la contestación individual ante el hecho social y los artistas tomaron conciencia de que su obra debía dejar de ser un objeto único e impenetrable para convertirse en instrumento crítico, en arma arrojadiza contra la sociedad, una arma perturbadora, espontánea y, para algunos, como Herbert Marcase, decisiva en la lucha por la libertad*." (Guasch, 2008: 117).

Ativismo e inclusão na vida que tem como uma das ações mais conhecidas, não só pelo universo da arte senão *pelos mass media*, a performance *Bad-in*, realizada pelo ídolo pop John Lennos e sua esposa, Yoko

Ono, artistas integrante do grupo Fluxus, quando, ao reconhecerem a dimensão pública de suas núpcias, em março de 1969, decidiram utilizar o evento para promover seus ideais políticos e convidaram jornalistas de todas as partes do globo para que dividissem com eles uma semana da célebre lua-de-mel na suíte presidencial do Hotel Hilton, em Amsterdã, a fim de discutirem sobre a paz mundial.

Fig. 19. Yoko Ono e John Lennon, *Bed-in*, Amsterdã, 1969

A obra de Laura Lima, artista das mais significativas da arte contemporânea no Brasil, serve de exemplo quanto à impermanência da obra e simultaneamente apresenta trabalhos em que se questiona a passagem temporal e as experiências surgidas nesse intervalo. Laura Lima projeta performances que devem ser realizadas por outras pessoas que não a própria artista, suas obras, em geral, se localizam no limite entre a performance e o teatro, contudo obedecem, apenas, a orientações da artista, recusando ensaios anteriores, o que dá a cada trabalho um tom de ineditismo e acaso a cada exibição.

Em *Bala de homem = carne / mulher = carne* (1997), coloca o expectador diante da torturante espera de uma pessoa pelo derretimento de uma bala em sua boca, forçosamente aberta por um aparelho metálico. Na realização da obra, as dores física e psicológica se confundem com a espera. O

sofrimento é partilhado pelo *performer* e pelo público, num tempo esticado para além da contagem do relógio. O que se vê é a exposição de um como torturado – o que remete qualquer observador a práticas de opressão muito conhecidas –, já o artista encarna o torturador, no caso de Laura Lima, oculto pela máscara de sua ausência na cena, enquanto o espectador não assiste apenas a ela, mas dela participa com a presença no cenário de um público que dá sentido ao patíbulo.

Fig. 20. *Bala de homem = carne / mulher = carne*, 1997
Museu de Arte Moderna de São Paulo

As exibições de performance ou da body art insistentemente buscam causar incômodo em seus espectadores, em muitos casos, infligindo uma espécie de tortura, em que a variação de intensidade não abole o essencial, pelos artistas a si mesmos e, também, sobre o público por meio do compartilhamento do sofrimento ali evidente – e esta situação independe de ser a dor vivida real ou simulada. *Bala de homem = carne / mulher = carne* faz os presentes experimentarem a aflição diante da supressão da capacidade de ação do sujeito, sua anulação e vislumbre da morte, e pode ser colocada ao lado e por contraste à *L'escalade non anesthésiée* (1971), de Gina Pane, em que a artista francesa sobe uma escada pisando em lâminas de gilete. Diferentemente da pena recebida na impossibilidade de agir o que Pane oferece é a opção pela ação ainda que dilacerante. As duas performances, colocadas uma ao lado da

outra, expõem duas condições opostas do sujeito no mundo e ambas conduzem à vivência da dor e perigo da morte pela subjugação do corpo. São exemplos das tentativas correntes nessas práticas artísticas de levar o público participante a ir além da repulsa e encontrar por meio da cena, por vezes grotesca ou assustadora, ecos dela em si mesmo, bem como da busca pelos artistas de meios comunicativos mais elementares que explorem muito mais os aparatos sensoriais e imediatos do homem que os intermediados pelo uso da razão, uma vez que estes surgem apenas num segundo momento do contato com as performances, como nos casos de *Bala de homem = carne / mulher = carne* e *L'escalade non anesthésiée*, a partir dos quais é possível traçar reflexões sobre ética e direitos humanos.

Fig. 21. *L'escalade non anesthésiée* (1971), de Gina Pane

Em outro trabalho de Lima, *Quadris de homem = carne / mulher = carne* (1995), o incômodo alia-se ao acaso. Se em *Bala*, o espectador está livre para abandonar a cena torturante, em *Quadris*, encontra-se independentemente de sua vontade, às voltas com uma espécie de aranha bicéfala, formada pela união de duas pessoas, que caminha à exaustão pelo espaço. A presença do ser entre o público ainda como agente transformador do espaço, que passa de local neutro de exibição a teia em que, ocasionalmente, está preso. Situações de surpresa ou uma atmosfera surreal atravessam a obra de Lima, seja em trabalhos em que o público depara-se com animais vivos presentes no ambiente de exposição, seja em gestos absurdos como a tentativa de se trazer para o interior do espaço expositivo a paisagem do mundo externo ou cortar maria-mole a machadadas.

Fig. 22. Laura Lima, *Quadris de homem = carne / mulher = carne*, 1995
Museu de Arte Moderna de São Paulo

Fig. 23. Laura Lima, *Quadris de homem = carne / mulher = carne*, 1995
Museu de Arte Moderna de São Paulo

Palhaço com buzina reta - monte de irônicos (2007), apresenta um performer que se estende no chão por entre outras obras em exposição. Ele surpreende e assusta. Não por, sem aviso algum, demonstrar que está vivo, ao mover-se ou tocar sua buzina, mas pelo fato mesmo de estar vivo e o perigo que representa a vida pulsante e desejosa de ser notada, ainda que aparentemente inerte. O público que circula pela exposição percebe, a princípio, o palhaço como obra escultórica, mas diante de seus gestos inesperados espanta-se por reconhecê-lo como carne vivente tornada arte. Além da ontologia evocada, a obra apresenta calorosa ironia e deboche, uma vez que traz para o universo da arte elevada ou erudita, que supostamente habita o museu ou a galeria, o escracho das chamadas “pegadinhas” realizadas por comediantes de programas televisivos populares que dão sustos em pessoas desavisadas em situações cotidianas.

Fig. 24. Laura Lima, *Palhaço com buzina reta - monte de irônicos*, 2007
Museu de Arte Moderna de São Paulo

O *Palhaço com buzina reta* de lima causa ainda mais espanto ao mostrar-se vivo por distanciar-se da imagem de figura humana, dado o uso de máscara grotesca e pernas demasiado alongadas, que ainda escondem seu real comprimento pelo enrugado de suas calças. O uso de vestimentas que permitam a realização de determinadas performances, surge em outos trabalhos da artista como em *Costumes* (2003), em que trajes inusuais confeccionados em vinil azul foram postos à venda em uma galeria de arte, a fim de provocarem questionamentossobre o caráter mercantil da sociedade, sendo a performance deixada a cargo dos próprios visitantes que provavam as roupas.

O procedimento de confecção de vestuário utilizado por participantes encontra familiaridade em artistas seminais da arte contemporânea brasileira como Lygia Clark, em por exemplo *O eu e o tu: série roupa/ corpo / roupa* (1967), em que a artista discute as relações entre feminino e masculino a partir da interação de homens e mulheres usando trajes especiais, e Hélio Oiticica e seus *Parangolés*, criados na década de 1960, espécies de esculturas a serem trajadas e movidas pelo espaço. Tais aparatos ampliam as possibilidades e muitas vezes dão as condições de realização à performance. Contudo seu estatuto é constantemente questionado, pergunta-se se devem ou não ser tomados como peças únicas, obra original ou se são apenas meios para a realização das ações, em que o valor é a experiência, esta, imaterial, tornando-

se questão relevante, quais seus lugares nas instituições de guarda e, principalmente, exposição. Questões que solicitam respostas a cada exibição dos aparatos ou realização das ações, sem encontro de consenso no mundo das artes. Evidenciando o caráter constrangedor da performance não apenas quanto à sua exibição para um público, mas em tudo o que lhe concerne.

Fig. 25. Lygia Clark, *O eu e o tu: série roupa/ corpo / roupa*, 1967

Fig. 26. Mosquito do Samba trajando *Parangolé*

Fig. 27. *Parangolés* na mostra *Neotropicalia - When Lives Become Form* – Museu de Arte Contemporânea de Tóquio, Japão, 2008

Se artistas como John Cage deflagraram procedimentos de transformação no universo artístico, novos artistas adotaram-nos e os levaram adiante, como na obra de Rosa Esteves e suas preocupações com o exercício do tempo sobre o corpo da própria artista.

O corpo sempre esteve presente no universo artístico, seja como modelo idealizado, seja nas experiências radicais da *body art*. E assim é nos trabalhos de Esteves, entre as obras musealizadas em acervos, objeto primordial deste

estudo. Para a artista, contudo, o corpo não surge como figura, suporte, material ou lugar para a arte, esses são apenas recursos em suas obras, nelas o corpo vai além, melhor, o corpo da própria artista existe como matriz mítica e filosófica. Mítica por ser fundante do indivíduo, de sua existência e de suas experiências, permitindo o alcance de memórias ancestrais e expressões artísticas primevas. Filosófica, pois, se apresenta como pergunta e investigação acerca das políticas corporais, questões de gênero, memória corporal e da ação do tempo sobre os corpos humanos.

Alguns de seus trabalhos são exemplares de suas experiências artísticas, como *Deusas* (2000), em que seu corpo serve como suporte e meio para a pintura a fim de que, pela tinta espalhada no corpo, sejam compartilhados imagens e sentidos com a pintura corporal indígena e africana em que o corpo é ornamentado com fins rituais e estéticos, pelo título, com o princípio da experiência sagrada e religiosa, e, pela técnica, com a história da arte ao dialogar com as experiências performáticas do corpo como pincel de Yves Klein.

Fig. 28. Yves Klein
Antropometrias, 1958-60
[missão do artista] “realizar a única obra prima, ele próprio, constantemente”

Fig. 29. Rosa Esteves, *Deusas*, 2000

Pupas (2003) são figuras femininas moldadas com a argila a partir de partes do corpo da artista e remetem a figuras pré-históricas que resgatam e questionam a imagem da mulher-deusa, mãe de todos e provedora, mas, ainda, mãe elementar, não plenamente desenvolvida, deusa-menina, em seu casulo. *Nutritivas* (2004) mantém o tema de *Pupas*, levando-o adiante, são bonecas de argila recheadas com sementes que germinam, transformando a deusa-menina em deusa-mãe, solo fértil para as sementes ali depositadas, a artista tomando, então, não apenas a imagem da deusa arquetípica, mas promovendo a união de Gaia, elemento primordial e deusa cósmica, e Deméter, a terra cultivada, convertendo sua obra em metonímia para o próprio planeta Terra.

Fig. 30. Rosa Esteves, *Pupas*, 2003

A performance *Corpo comestível* (2004) atua como ponto alto das investigações de Rosa Esteves, nela o corpo da artista é transmutado em pedaços de chocolate e oferecido ao público para ser devorado num rito canibal, em que a artista realiza sua entrega simbólica mediada pela performance e pela multiplicação do corpo. Com a artista abandona-se a idéia do corpo obsoleto diante da tecnologia atual para se ter o corpo que se desdobra para além de si, indo da investigação intelectual da pintura, passando pelo tornar a arte solo para germinação de sementes e sua transformação em plantas até o corpo-alimento.

Assim, em sua companhia, passa-se do espanto da percepção da existência confirmada pela forma gravada no papel, à experimentação dessa existência como fertilidade e desdobramento no corpo tornado solo, e, finalmente, à entrega completa da existência em forma de alimento. Esteves ao mesmo tempo dá seu corpo (artista tornada carne e alimento) e abandona o papel intelectual de fundo renascentista do artista demiurgo. O artista já não apenas cria em seu ateliê, mas rege um ritual, ao ser transformado em mestre de cerimônias, xamã e líder. Artista como messias, que na performance *Corpo comestível*, também, à evocação da ceia cristã em que o Cristo ao mesmo tempo oferece simbolicamente seu corpo: “Este é meu corpo que é dado por vós, comei e bebei em memória de mim” e ministra o banquete.

Fig. 31 e 32. *Corpo comestível*, 2005

O corpo como mesa ou ceia tem paralelos na obra de outros artistas como nos jantares-performance realizados de 1970 a 1983 por Lynn Hershman Leeson, nos Estados Unidos, ou na *Festa* (1959), de Meret Oppenheim, em que para uma celebração de primavera em Berna, na Suíça, o artista oferece um banquete sobre o corpo nu de uma mulher. Para Oppenheim a festa "não era apenas de homens, nem apenas uma mulher nua para homens, mas um rito de

fertilidade para homens e mulheres, diferente da Páscoa”[35], apontando, também, como em Esteves, para as relações entre corpo, alimentação e rito místico-sagrado.

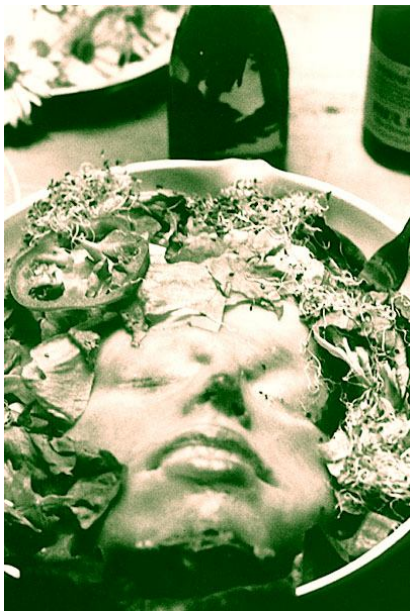

Fig. 33. Jantar-performance de Lynn Hershman Leeson

Fig. 34. Meret Oppenheim, *Festa,*1959

Na obra de Rosa Esteves não se encontra a relação de fundo sado-masoquista, tão recorrente em performances em que o corpo se oferta como astro principal na cena, mas, sim, a participação num ritual de ceia simbólica, mais próxima do rito cristão da eucaristia, em que come-se o corpo do Cristo

[35] *Apud* http://bodytracks.org/performances/page/8/. Tradução da autora.

representado pelo pão e pelo vinho no mistério da transmutação dos materiais, ou da antropofagia tupinambá em que o outro pode servir de alimento para a própria identidade do grupo, ressaltando que, no caso de Esteves, é a própria artista multiplicada e tornada outro dando-se a comer. Tem-se, então, o artista como alquimista que mistura materiais e ritos pagãos e cristãos por meio de sua arte, transformando a própria arte em matéria comestível e o alimento em arte: doce que se transmuta em arte; arte que se transmuta em alimento.

O trabalho de Rosa Esteves pode ser visto como uma arte orgânica e única, em que as obras são criadas uma a partir da outra, sem rompimentos, num ato criativo contínuo, como uma espécie de investigação que se aprofunda, em que respostas geram novas perguntas, impedindo a paralisação da ação. Nesse sentido, *Corpo comestível* aponta e desenvolve as obras que a precederam, iluminando a obra da artista em dois sentidos, um para frente e outro para trás. Os trabalhos anteriores não devem ser vistos como embriões, pois são obras maduras, mas como parte do discurso investigativo que levará à performance. *Deusas* ser visto como a idéia corporal, o corpo-imagem e germe performático, *Pupas Nutritivas* corpo é terra, suporte, berço e útero para a semente que se tornará alimento em *Corpo comestível*: corpo e arte tornados alimento maduro, pronto para ser degustado. Se, nas pinturas, pretende-se estender a existência do corpo, ao menos em imagem, registro, nas *Nutritivas* o corpo é destruído pelo germinar da semente, o corpo-solo rasga-se para dar lugar à vida vegetal, e sua reprodução de chocolate chega, enfim, ao ritual antropofágico em que o corpo torna-se alimento.

Dessa forma, não é possível encontrar uma temporalidade única em sua obra, nem mesmo a intenção de preservação temporal, uma vez que toda ela direciona-se para a realização imaterial do trabalho artístico que culmina no ato de comer e nutrir instaurado pela performance.

Os trabalhos mais performáticos e conduzidos à situação de aquisição por museus, de Laura Lima e Rosa Esteves encontram-se entre aqueles aqueles que não se permitem ser assistidos uma segunda vez, aliás, sequer podem ser contemplados, pois exigem participação, uma vez que se realizam como experiências para todos que delas participam: artista, público e instituição, que,

no máximo, renovadas ou reeditadas, muito mais próximas da temporalidade vivida por portarem realidade apenas no momento em que acontecem. O que se assiste é à arte transformada em fato, em história, à arte tornada temporalidade transitória e vivida como acontecimento irreversível, contudo, tais acontecimentos surgem como experiência vivida pelo espectador sem relações lógicas com sua vida cotidiana.

Assim, talvez seria, legítimo afirmar que a arte contemporânea funciona como manifestação explícita e exemplar da própria temporalidade vivida no mundo atual, uma vez que, neste momento, introduz-se na história do tempo uma nova acepção, em que a sucessividade e a continuidade não se prestam a delimitações claras, uma vez que aparições ou fatos efêmeros e sem relações de contigüidade lógica são estabelecidos distanciando-se de qualquer temporalidade absoluta, nova ou antiga, pouco importa, portando realidade apenas no momento em que surge.

Estas obras contradizem a lógica museal tradicional, uma vez que seus acontecerem, suas presentificações, escapam à captura a um acervo. Contudo são obras que se encontram musealizadas, pergunta-se, então, se há mudanças nos valores no âmbito museológico que permitiram a aceitação gradativa em seu interior de obras tão heterogêneas como a fotografia, arte conceitual, instalações e performance, ou o museu de arte mantém-se, basicamente, sobre os mesmos conceitos que o criaram em pleno vigor moderno, com suas verdades e totalizações, apenas abraçando a arte mais radical a fim de atualização histórica de suas coleções. Além de observar, também, o que nas obras de Laura Lima e de Rosa Esteves permitem ou proporcionam condições de musealização.

4.2. Performances nos museus

O Museu de Arte Moderna de São Paulo, a partir de meados dos anos 1990, passou por uma revisão de seu acervo, pela qual ficou constatada sua vocação para a coleção de arte contemporânea, o que lhe permitiu optar por investimentos em obras representativas deste período da ate, com foco na produção brasileira do período dos anos 1980 e 1990 e atenção a suas obras mais radicais.[36]

As portas do acervo do MAM-SP foram, sistematicamente, abertas para obras que apresentavam desafios à instituição quanto a aspectos de classificação, conservação e reedição, prova disso são as aquisições. Nos últimos dez anos adquiriu três performances da artista Laura Lima[37] – modalidade artística das mais representativas da condição da arte atual -, trabalhos estes em que a própria artista opera o abandono da arte vista como baluarte da verdade e da genialidade, uma vez que não atua ela mesma em suas performances, legando sua realização a diversos agentes, dissolvendo-se no anonimato. Em 200, ingressam no acervo *Quadris de homem = carne / mulher = carne* (1995) e *Bala de homem = carne / mulher = carne* (1997), mais tarde, em 2008, quando do Panorama da Arte Brasileira daquele ano, a obra *Palhaço com buzina reta – monte de irônicos* (2007), demonstrando o desejo do museu, segundo as palavras do então curador-chefe da instituição, Tadeu Chiarelli:

> "Se a obra não se estabelecia de forma tradicional como um objeto a ser venerado e preservado nos moldes que conhecíamos isso era porque a artista colocava todos aqueles problemas de uma maneira que transgredia aquelas normas. Se o museu se pretendia uma instituição de arte contemporânea ele devia então enfrentar essas

[36] Ver entrevista com o então curador-chefe do MAM-SP, Tadeu Chiarelli, no Anexo.

[37] Será utilizada a designação performance para os trabalhos de Laura Lima, por considerar as aqui analisadas por demais familiares às tradicionalmente englobadas pelo termo, além de ser também a utilizada pelo próprio MAM-SP em sua documentação e arquivo a respeito da obra da artista, salientando, contudo, a recusa de Laura Lima a definir seus trabalhos sob o mesmo termo. Para mais esclarecimentos ver entrevista com a artista no Anexo desta dissertação.

> questoes colocadas pela própria obra. Ou seja: como preservar uma obra que "se acaba"? Como trazer para si a responsabilidade de fazer permanecer no tempo uma contribuição tão importante garantindo que as novas gerações pudessem entrar em contato mais próximo com a proposição da artista?”[38]

As palavras do curador indicam a necessidade de os museus abandonarem qualquer posição já estabelecida e se voltarem para a busca de respostas às demandas da arte enquanto representativa de sua época. Demonstra o interesse de museus pela atuação não só espetacular, dirigida para exposições temporárias, mas quanto aos aspectos conceituais e técnicos oferecidos pelas obras contemporâneas e pelo resultado de seu ingresso nos acervos museais.

O caso da aquisição da obra *Corpo comestível*, 2004, de Rosa Esteves, em 2007, pelo Museu de Arte de Ribeirão Preto Pedro Manuel-Gismondi/Marp, também vem ao encontro de responder ao desafio proposto pela arte, contando, ainda, com uma resposta singular por parte da equipe do museu quando da oferta de doação da obra à instituição pela artista.

Esteves ofereceu ao Marp uma reelaboração da performance *Corpo comestível*, em que a artista saia de cena, deixando ao corpo do museu a responsabilidade de encená-la, provocando a instituição quanto a questões de preservação, criação e recepção da arte, segue trecho da carta-proposta da artista:

> “Esta obra para ser <u>completa</u> tem que ser consumida, e o meu desejo é que este objeto - *Corpo comestível* de chocolate - <u>não</u> seja conservado como tal. Ele dever ser comido. O ***objeto*** mais o ***ato de comer*** são unos, não podem ser separados. Este múltiplo, um exemplar de arte comestível, propõe várias questões para discussão, e pressupõe a interação do publico com o objeto de arte ‘numa tendência da aproximação ainda mais intensa entre os dois pólos da criatividade, o momento da produção e o momento da recepção’ (GIMÉNEZ, Ruben Hernández. “Vídeo – Imagens para a imitação de uma fratura”, *in Vicente Peris-Gestos y ceremonias*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1999-2000, p.214.).
>
> Então, como incorporar ao acervo, esta obra de arte?

[38] Em entrevista dada à autora publicada no Anexo desta dissertação.

Esta proposta é dirigida não só ao corpo diretivo do museu, mas aos funcionários, a Associação de Amigos do MARP, artistas e ao publico em geral. Não guardar o corpo de chocolate como fragmento deste todo, mas pensar o que deve ser 'conservado'.

O que fica de uma obra que se torna ou é imaterial? Não é com certeza só registro do evento, importante, mas não suficiente para se 'preservar' a obra, é para além - o impalpável. É o conceito, a idéia? É a possibilidade de se refazer e recriar o momento uma outra vez? E como um museu conserva esta obra imaterial?

Fica aqui um convite, um desafio, para que ao receberem ***Corpo comestível*** ele possa ser fruído, e que este fato possa oferecer as pessoas, que participarem desta discussão, algo em que pensar, seja em seus corpos, seja no universo feminino, seja sobre os rumos da arte."[39]

Como não se chegava a um consenso entre equipe técnica, conselho e demais responsáveis pelas aquisições da instituição, a questão de se adquirir ou não o trabalho de Esteves foi levada a discussão pública por meio do grupo de estudos mantido pelo museu, formado por interessados em geral. A partir dessa integração entre sociedade e corpo institucional, decidiu-se por aceitar a proposta da artista e incorporar sua obra à coleção do Marp.

Fig. 35, 36 e 37. Registros fotográficos da efetivação da doação e realização da performance pela equipe do Marp. Foto: Arquivos do Marp

Se os desafios apresentados por Esteves em sua carta explicitam ou encarnam os oferecidos por boa parte da produção contemporânea mais afeita à desmaterialização da obra, um museu, o Museu de Arte Contemporânea da

[39] A carta faz parte da documentação referente à obra *Corpo comestível*, 2005, de Rosa Esteves, nos arquivos do Museu de Arte de Ribeirão Preto Pedro Manuel-Gismondi.

Universidade de São Paulo, teve papel fundamental na formação dessa própria arte desmaterializada além de já, na passagem dos anos 1960 para os 1970, procurar responder à arte contemporânea de maneira à altura de sua produção.

A partir da atuação histórica de Walter Zanini na estruturação do museu, nas décadas de 1960 e 1970, a arte contemporânea ganhou um lugar para sua experimentação e seu desenrolar, sobretudo por meio das mostras de Jovem Arte Contemporânea/JACs, programa de exposições que proporcionava ao museu sua abertura ao que de mais novo se produzia naquele momento e o estabelecimento de novos modos de relação entre a instituição e os artistas.[40] O que levou à adoção pelo museu desde uso de nova nomenclatura para as obras, passando pela solicitação de informações mais detalhadas por parte dos artistas a respeito de cada trabalho até a transformação do prêmio de aquisição em verba para pesquisa, a fim de que o museu estive livre para receber a maior diversidade de propostas e pudesse viabilizar suas realizações. Tais esforços transparecem em regulamentos das JACs:

> "a) alargar o âmbito da manifestação, permitindo a participação sem limite de idade, de artistas nacionais e estrangeiros, residentes ou não no país, e aceitando qualquer técnica de linguagem apresentada.
>
> b) deslocar a ênfase do objeto produzido para os processos de produção, apresentando assim um largo confronto das iniciativas processuais da linguagem contemporânea com suas diferentes cargas informacionais, conteúdos semânticos e motivações interdisciplinares.
>
> c) provocar uma tomada de consciência das significações desses processos, exigindo de todos os participantes propostas escritas – que serão debatidas publicamente – sobre intenções básicas de seus trabalhos."[41]

---

[40] Sobre as JACs ver Daria Gorete Daremtchuk. *Jovem Arte Contemporânea no MAC da USP*. Mestrado – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo: ECA-USP, 1999, e Magali Melleu Sehn. *A preservação de "instalações de arte" com ênfase no contexto brasileiro – discussões teóricas e metodológicas*. Doutorado – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo: ECA-USP, 2010, cap. I.

[41] Regulamento VI JAC-72. Arquivo do MAC/USP, pasta 0101/02. SP, s/d. *Apud* Melleu Sehn, 2010: p. 41.

Oportunamente é válido lembrar que os salões em geral, como o Salão Paulista, restringiam a participação de artistas àqueles residentes no Estado, além de os gêneros aceitos serem os já glossarizados pelo história da arte, como pintura ou escultura, há tempos já tornados anacrônicos nos anos 1960, além de ressaltar que, em período de recrudecimento político, social e cultural, e de cerceamento das liberdades civis, vivido pelo Brasil sob a ditadura militar, o MAC-USP foi capaz de realizar programa amplamente inovador em instituição pública, que, pelo fato de ser museu e público, imaginar-se-ia local de conservadorismo.

De forma que este pequeno trecho de regulamento demonstra o comprometimento profundo do museu com a produção artística do momento, não só promovendo sua exibição, mas proporcionando-lhe condições de existência com respeito à suas condições fundamentais por mais radicais que se mostrassem, levando ainda em conta o papel do museu como local de memória e conhecimento para o futuro, na forma de solicitações de documentação escrita, e sua função social, por meio de debates públicos sobre os trabalhos. Fornecendo, assim, instrumentos para a legitimação da arte em todas as esferas desejáveis: exibição, documentação e preservação, e conferindo-lhe inteligibilidade. Atitudes por parte do museu que, como se nota acima, só serão compartilhadas por outros nos anos 2000.

Quanto às performances, há registros da realização de trabalhos dessa natureza no MAC-USP desde os anos 1970, sendo um período de inúmeras exibições o final dos 1970 e 1980, sem, contudo, chegar à aquisição por parte do museu de nenhuma delas, por outro lado, mantendo documentação e registros. Nos anos seguintes, as apresentações dessas obras ficaram mais escassas, não tendo cessado, mas perdido o fôlego nos interesses do museu.[42]

Apesar dos desejos e dos esforços realizados pelos museus e suas equipes em acompanhar e proporcionar a arte mais radical, dificuldades de toda ordem não deixam de se lhes apresentar. Ainda que muito do estranhamento

[42] Conforme pôde-se concluir da leitura de Silvana Karpinscki; Natália Frizzo de Almeida. *Exposições realizadas pelo MAC-USP 1963-2008*. Relatório de exposições. Arquivo MAC-USP.

inicial quanto a obras mais heterogêneas às coleções já tenha passado, discussões a respeito do tema não se fazem excessivas.

Conforme salienta Maria Cristina Machado Freire, quanto à arte conceitual, e pode-se estender sua afirmação a diversas modalidades de trabalhos, como instalações e performances, existe relação entre documento e obra (Freire, 1999: 17), sendo que as idéias e motivações de época latentes nos documentos podem permanecer no interior do museu (Freire, 1999: 24).

Nessas diversas modalidades artísticas há o predomínio da idéia sobre o sujeito, o que acarreta em mudança de paradigma não só da arte mesma, mas em sua recepção, classificação e documentação, pois as transformações nos fundamentos epistemológicos, alteram crenças e práticas quanto ao universo artístico (Freire, 1999: 29).

Com propriedade, afirma Freire que tais obras realizam a materialização da crítica às instituições por meio da desmaterialização das obras, trazendo a arte como processo para o centro do debate, na constatação de que a transitoriedade dos meios rejeita, inicialmente, a perenidade museal. Segundo a autora, artistas tentam dar corpo ao invisível (Freire, 1999: 30). Sendo possível notar uma espécie de troca de papéis, ao mesmo tempo em que a obra se desmaterializa, o ataque às instituições ganha materialidade. O que antes era materialmente reconhecido, a obra, torna-se imaterial, enquanto que aquilo que existia como discurso, o ataque ou afronta às instituições de arte, torna-se materializado na arte mesma.

Tal articulação mais uma vez torna visível as relações mais íntimas entre arte e vida, entre arte e ativismo político-cultural por meio do rompimento com normas já conhecidas pelos museus.

No contexto das relações entre arte e ação político-cultural, Freire cita Walter Zanini: “Para além da pintura e de outras categorias tradicionais da expressão plástica contestadas com energia crescente na década passada e ao lado das motivações conscientizadoras da arte corporal, a exploração de múltiplos canais de comunicação tecnológica é a característica fundamental da arte dos anos 70, sua forma lúcida e coerente de integração aos demais vetores prospectivos da sociedade do presente.” (Freire, 1999: 36).

Os múltiplos canais de comunicação referidos por Zanini exigirão de o museu incrementar seus procedimentos e conceitos a respeito da classificação, catalogação, preservação e acondicionamento, buscando estratégias que respondam de maneira adequada a quase que a cada obra em particular, explodindo, assim, fórmulas conhecidas e procedimentos correntes em sistemas fechados de documentação de arte.

Conforme constatado por Freire a respeito do percurso das obras conceituais no MAC-USP, sistemas de classificação não oferecem lugar no museu a determinadas espécies de obra, e chegando, mesmo, a institucionalizar o "não-lugar"[43], levando obras a uma zona de passagem (Freire, 1999: 39), não permitindo que se estabeleça sob denominações estáveis, fazendo-as circular dentro da instituição de setor a setor, conforme varie o valor do nome do artista no circuito das artes, as pesquisas no interior da instituição, as condições físicas de alocação de obras e outras infinitas condições que se apresentam a cada caso.

A circulação de obras entre setores no interior do museu, como no caso de trabalhos que podem ir da documentação, para a biblioteca, de volta para a documentação, daí para o acervo e assim por diante, indica determinada aproximação com o que caracterizou Guy Débord como a deriva[44], neste caso, não do indivíduo que anda sem rumo pela cidade, mas das obras mais problemáticas nos interiores do museu, trabalhos que hora habitam um, hora outro setor da instituição.[45]

A fotografia no início de sua história gerou discussões acerca de seu estatuto de arte, tendo, em muitos casos, sido considerada documento ou item de biblioteca. Quanto às performances, acontece algo diferente, desde que o museu demonstrou interesse por esta modalidade artística, reconheceu sua condição de arte, mesmo que a existência efêmera explicite sua recusa de

---

[43] Termo utilizado em correspondência ao conceito difundido e elaborado por Marc Augé, ou seja, não identitário, não relacional e não histórico. Sobre o assunto ver: Marc Augé. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 2007.

[44] Sobre o tema da deriva ver o periódico da Internacional Letrista, de integrantes da original Internacional Situacionista, *Potlatch*, nº 14, novembro 1954.

[45] Sobre a circulação de obras no interior do museu ver o estudo de Freire (1999) e a referência de Douglas Crimp a livros de artista no Museu de Arte Moderna de Nova York (Crimp, 2005: 59-75).

captura pelo museu. Se a fotografia circulou no interior do museu, variando sua conceituação e classificação nos mais diversos aspectos da lógica museal e a performance não, isso se refere apenas ao que diz respeito a seu estatuto enquanto arte, a documentação e itens a ela relacionados, oferecem elementos que não encontram definição e tratamento claros por parte do museu. Uma vez que vídeos, fotografias e demais registros, bem como, elementos de cena utilizados na apresentação de performances também não encontram conceituação e classificação adequados quando vistos caso a caso nas instituições.

As performances de Laura Lima e Rosa Esteves adquiridas pelo MAM-SP e MARP, respectivamente, em certo sentido, facilitam ao museu os desafios propostos quanto à documentação e guarda, uma vez que o que as instituições adquirem são roteiros e elementos de cena, o que permite seu desmembramento em setores. O roteiro na documentação; os itens de cena, no acervo. Contudo, estes elementos – roteiro e peças utilizadas na perfomance –, não são eles mesmos a perfomance em si, que como uma presença fantasmática habita a instituição.

Por outro lado, os percursos das obras de Laura Lima e Rosa Esteves em cada um dos museus, demonstram diferenças marcantes quanto à exigência de singularidade de tratamento por parte do museu.

No caso das obras de Laura Lima, o MAM-SP atua mais como um detentor de direitos de exibição do que de obra de arte, uma vez que o que se possui é demasiado imaterial, sobretudo por serem os elementos de cena considerados pela própria artista e pela própria documentação como itens que substituíveis quando necessário.[46]

Ao mesmo tempo em que procura responder de maneira adequada à arte mais radical, o museu não se permite ou não conquistar maiores avanços

[46] O desaparecimento da peça metálica utilizada em *Bala de homem = carne / mulher = carne* (1997), quando da exibição da obra na exposição *Fim do milênio – os anos 90 no MAM*, (15/12/2000 – 21/01/2001), e sua posterior substituição por modelo similar, confirmam as possibilidades de alterações das peças sem prejuízo algum para a obra. Fontes: Documento de 01.03.2001 em que se acusa dificuldade de catalogação da obra e demora na entrega do aparelho metálico. Documento manuscrito da artista de 08.03.2001 com indicações a respeito da realização da performance. Documento s.d. em que constam itens relativos à performance pertencentes ao museu. Pasta Laura Lima. Documentação MAM-SP.

quanto à documentação e classificação de itens acessórios às performances. Os trabalhos de Laura Lima desmitificam conceitos caros aos museus, como as questões de autoria, dissolvidas pela artista ao delegar a encenação dos trabalhos a outras pessoas, sem ensaios ou maiores preparações, ainda retiram da obra um possível caráter aurático ao se constituir como obra imaterial. Contudo o museu não resiste à sua vocação para perenizar e tenta trazer materialidade para a obra da artista, ao dar tratamento de obra única e irrepetível aos acessórios da performance, itens estes que passam a integrar o acervo à maneira das obras mais tradicionais ou como fragmentos representativos da obra, numa espécie de metonímia em que a parte faz o lugar do todo, conforme se constata na documentação a respeito das obras da artista, que apresentam laudo técnico e contrato de seguro para os acessórios de cena.[47]

Quanto ao *Corpo comestível* (2005) de Rosa Esteves e ao Marp, as demandas da obra e soluções dadas pelo museu são outras. A obra de Esteves aceita mesmo afastar-se da performance, mantendo o caráter de obra transmutável em sua performação por meio do próprio museu. Conforme desejo da artista toda a documentação gerada pela obra pode ser a ela incorporada em futuras exibições, não devendo, necessariamente, contar com uma exibição performática do trabalho. Assim, é possível que fotografia, vídeo ou outro registro e mesmo a documentação em ofícios sejam apresentados pelo museu ao lado dos múltiplos de chocolate, tornando, dessa forma, a obra um trabalho que performa por si mesmo ou em parceria com o museu, sem intervenções da artista. Tal procedimento radicaliza a liberdade do museu a respeito do trabalho. Se nas obras de Lima o participante realiza a performance, na de Esteves, é o próprio museu que atua como performer.

A ambigüidade e o paradoxo surgem como aspectos a serem contornados na relação entre museus e performances. Mas o que tais obras reclamam ao museu? O que seria a preservação dessa espécie de trabalho artístico que exige tanta singularidade de tratamento e que se lhe respeite o caráter imaterial ou conceitual?

---

[47] Documento de empréstimo para retrospectiva da artista no Museu da Pampulha, em Belo Horizonte, em 2002. Pasta Laura Lima. Documentação MAM-SP.

Mais uma vez é possível recorrer às palavras de Maria Cristina Machado Freire, para quem preservar é dar inteligibilidade. Para a autora a questão da desmaterialização do objeto de arte no museu está longe de ser retórica ou distante da prática cotidiana, incorporar o transitório não significaria torná-lo duradouro – o que estes objetos reclamam é uma reconsideração do papel do artista, do público e das instituições (Freire, 1999: 40).

À primeira vista, obras que idealmente tendem ao desaparecimento trairiam sua essência ao serem musealizadas. Mas não são também elas documentos de civilização?, pergunta a autora, que cita relatório da Tate Galery de 1972-74, em que se justifica a aquisições de obras conceituais: "Um trabalho do tipo Conceitual não apenas apresenta ou representa estruturas ou eventos; mas também traz à mente/olho do espectador uma estrutura talvez invisível, mas real ou formal, construída em um espaço/tempo que suscita considerações acerca das complexas associações que provoca" (Freire, 1999: 41).

Assim, a preservação desses trabalhos envolveria a reconstituição da rede simbólica que os engendra e na qual estão inseridos. Preservar seria, então, proporcionar a inteligibilidade de tais obras, por meio da inserção dos diferentes trabalhos num contexto que lhes dê significado e que lhes permita compartilhar seus propósitos simbólicos e conceituais. Além do exercício por parte do museu de reflexão para rever e flexibilizar seus paradigmas e princípios de legitimação e esquecimento (Freire, 1999: 41-2).

O desafio da preservação, ao envolver tantos aspectos imateriais ligados à obra, põe em xeque o papel convencional dos museus, em sua maior parte, ainda, voltados para as questões materiais quando o assunto é preservação. Daí a necessidade de reformulação de estratégias de preservação de sua parte, e a solicitação para que tomem conhecimento de novos significados, técnicas e práticas. A arte efêmera coloca desafios a essas instituições que vão desde a adoção de determinadas posições teóricas, conceituais ou políticas quanto às obras, até os impasses que surgem em situações mais práticas, como nos momentos de remontagens, sublinhando que estes, aliás, são cruciais no que

diz respeito à arte efêmera, pois é então, na materialização dos trabalhos, que são explicitadas as escolhas e posições tomadas pelos museus e suas equipes.

Magali Melleu Sehn, em doutorado recentemente defendido na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo[48], expõe, do ponto de vista da conservação e da restauração, as mesmas dificuldades até aqui observadas. Quanto às remontagens, constata a autora, podem surgir conflitos no caso de perda de informações, e, é possível acrescentar, ou do uso parcial ou inadequado delas, o que pode ser observado no caso relatado por Laura Lima acerca de suas obras adquiridas pelo MAM-SP:

> "[à época da aquisição das primeiras obras de Laura Lima pelo MAM-SP] fizeram um estardalhaço nos jornais, referendando o gesto do museu adaptando-se a novas linguagens. A mudança do glossário continua morosa, no entanto, mesmo 10 anos depois. Já aconteceu de utilizarem a palavra performance[49] para falarem destes trabalhos em exposições recentes, infelizmente. O que me espantou, imagino que exista alguma falha informativa dentro da instituição, o que espera-se que não aconteça de forma alguma. [...]
>
> Mesmo com o *modus operandi* que criei [para a documentação acerca das obras do MAM-SP], já encontrei falhas na operação de construção da obra."[50]

As dificuldades que surgem no momento da remontagem, em geral, indicam conflitos gerados em etapas anteriores, a saber, quanto aos métodos

---

[48] Magali Melleu Sehn. *A preservação de "instalações de arte" com ênfase no contexto brasileiro – discussões teóricas e metodológicas*. Doutorado – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo: ECA-USP, 2010.

[49] A respeito do uso do termo performance para as obras de Laura Lima, ver, nesta dissertação, p. 70, nota 37.

[50] Trecho de entrevista reproduzida no Anexo desta dissertação.

tradicionais de documentação e armazenamento e que solicitam ser enfrentados. Melleu Sehn sugere que o museu adote como prática a interdisciplinaridade e estratégias compartilhadas entre suas diversas áreas, como o acompanhamento *in situ* da construção da obra pelo conservador, que lhe permitiria registrar os procedimentos originais por meio da documentação fotográfica, vídeo, entrevistas etc., além da participação do artista, sempre que possível, nos processos de tomadas de decisões e fornecimento de informações sobre o processo artístico, materiais e intenções, que possibilitariam a redução das discrepâncias quanto a possíveis interpretações da obra (Melleu Shen, 2010: cap. II).

Tais procedimentos proporcionariam parâmetros de intervenção a partir da correta interpretação da obra, conforme suas instâncias físicas, estética e histórica. Sendo, física, a manifestação da imagem, a estética, a singularidade da obra em relação aos outros produtos humanos, e histórica, o tempo de criação e lugar em que se encontra. (Melleu Shen, 2010: cap. II).

Situação esta que parece operar uma ciranda entre arte, museus e profissionais: se o artista conta com o museu para legitimação no sistema das artes, não sendo dele totalmente independente, o museu passa a tornar-se cada vez mais obrigado à democratização e interdependência de vários agentes: artista, curadoria, conservação, documentação. Tal qual a arte mais radical, dependente de seu público-ator, os processos que possibilitam sua preservação para o futuro, crescentemente, começam e terminam no outro.

Como conclui acertadamente a autora, o crescimento da importância do processo concernente às obras efêmeras faz com que cresça, também, a importância dos setores de documentação, junto a outros, normalmente, mais privilegiados, do museu, no que se refere à doação de significados à obra, como curadoria. É a partir das escolhas e procedimentos adotados no âmbito da documentação que será possível estabelecer os métodos documentais, direitos autorais, possibilidades de reprodução, bem como a criação e participação em redes de informações compartilhadas que tenham como finalidade a contribuição e elaboração de novas estratégias de análise e critérios de preservação (Melleu Shen, 2010: cap. II).

A partir das abordagens da presente pesquisa, é possível concluir que as novidades técnicas e conceituais introduzidas pela arte efêmera, nos casos aqui observados, mais especificamente as artes relativas a obras performáticas, ao serem introduzidas no universo dos museus apresentam a ele uma gama de desafios que, ainda que já observados quando do ingresso de outras modalidades artísticas, como fotografias ou obras da arte conceitual, insistem em colocar em questão os papéis e funções das instituições de guarda. Constantemente exigindo a atualização e renovação de pensamento e prática por parte dos museus e de seus profissionais.

Por seu turno, os museus encontram-se diante de dilemas não só referentes a suas questões intrínsecas enquanto instituição de guarda, preservação, pesquisa e exibição, e que muitas vezes mostram-se insolúveis, por mais desejosos que se mostrem de construir para si contornos mais afeitos à arte e cultura contemporâneas. Uma vez que as demandas artísticas e sociais muitas vezes estão distantes, mesmo, umas das outras, já que, por vezes as solicitações do público são as de que a atuação das instâncias culturais, incluindo-se aí os museus, possam dar conta de anseios por entretenimento, enquanto artistas buscam apresentar situações em que o incômodo e o constrangimento são muito mais presentes, demonstrando antagonismos que acabam por adentrar e serem incorporados aos questionamentos do museu acerca de si e de seu papel na sociedade.

Conclui-se, assim, acerca das instituições museais e suas coleções diversificadas pelas solicitações da arte contemporânea, que o museu, por ter como missão a preservação da memória de seu tempo e caber-lhe o cuidado de sua herança artística e cultural, seja material ou imaterial, ao dedicar-se à arte mais atual parece correr riscos de ver-se, ele também, alocado em um "não-lugar" – como bem firmou Maria Cristina Machado Freire acerca das obras de arte conceitual em seus setores –, de transformar-se em corredores de passagem da busca por diversão ou tornar-se anacrônica gaveta de guardados diante da arte mais heterogênea, caso não tome para si a responsabilidade de olhar para a própria história e reinterpretar-se a si mesmo. Ainda ir além de apenas abrigar a heterogeneidade artística, comprometer-se com a arte e seu destino como bem

público de uma coletividade, fornecendo-lhe um fundo estável em que sua pluralidade possa mover-se e pôr-se a fruir. Sendo parte de seus deveres tornar-se ágora de debates em que os interesses da arte e da memória coletiva encontrem meios de se conciliarem, num momento em que a aceitação da contingência e da efemeridade não significa o desejo do fim da arte ou dos museus.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao se observar as discussões sobre aquisições de obras mais heterogêneas por museus de arte, verifica-se que não estavam nelas explicitas as obras de efemeridade mais radical, a saber, performances. Assim a presente pesquisa veio colaborar com o incremento das discussões sobre aquisições de obras efêmeras por museus de arte, além de explicitar questões relativas à arte da performance, mais especificamente, e arte contemporânea, mais amplamente.

Optou-se por um cercamento delimitado do tema ao se estabelecerem diálogos e convergências entre autores com os quais a pesquisadora pudesse traçar pensamentos paralelos e encontrar afinidades, não adentrando, dessa forma, por discursos divergentes ou mais contrastantes. Assim, foram eleitos autores de extração filosófica, como Hans Belting e Gianni Vattimo, cujas análises da contemporaneidade serviram às observações sobre arte contemporânea e suas características mais próximas da arte da performance, a partir de conceitos desenvolvidos pelo segundo, como os de niilismo e hermenêutica, subjacentes à um mundo no o discurso sobre verdades e absolutos não encontra guarida, características estas que definem a sociedade contemporânea em muitos de seus aspectos.

Estabeleceu correspondências com os pensamentos de Douglas Crimp e Maria Cristina Machado Freire, quanto aos percursos de obras no interior dos museus, sem esquecer, aqui, os diferentes contextos em que os estudos e conclusões em que cada um está inserido, o que não pareceu prejudicar a união de ambos nas análises formuladas na dissertação, uma vez que enfrentou as problematizações apresentadas por estes autores ao introduzir as

especificidades apresentadas pela arte da performance e seu ingresso nos acervos de museus, procurando estabelecer um lugar para o estudo desta no âmbito das análises acerca de aquisições em museus, demonstrando sua relevância ao dar prosseguimento às pesquisas por eles realizadas.

Analisou, ainda, o papel do museu quanto à preservação da memória do grupo a que pertence e da sociedade em que está inserido, bem como suas responsabilidades enquanto agente promotor de cultura, no caso dos museus de arte, de cultura artística, a partir dos conceitos de memória de Maurice Halbwachs.

Quanto aos estudos sobre performance, demonstrou suas relações com as chamadas artes do tempo, a saber, dança e teatro, e seu lugar na arte contemporânea, e quais os aspectos desta que explicita, a partir da observação da arte como produto de determinada época e sociedade e da articulação entre análises da contemporaneidade e aspectos da arte atual.

Conclui-se, ainda, esta pesquisa com a constatação da complexidade que os estudos sobre as artes performáticas e suas relações museais de preservação e memória implicam, sublinhando, que tantos outros podem ser realizados, sem, contudo, se chegar ao esgotamento das discussões constantemente renováveis dados seus objetos, ou seja, as relações entre os museus e as obras mais radicais que ingressam em seus acervos.

Desta forma, mostra-se desejável a realização de outras abordagens de seus temas, como, quanto à arte atual, estudos que aprofundem as interpretações de conceitos caracterizadores de aspectos da arte contemporânea e suas correspondências com valores e práticas da sociedade atual, como os realizados pela leitura do momento contemporâneo de Gianni Vattimo.

Quanto aos estudos sobre museus, demonstrou a necessidade de se intensificar, por novas análises, quais seriam os procedimentos em curso para a melhor adequação das práticas museais às artes mais avançadas e demandas sociais de cultura, acompanhando-se, por exemplo, a pesquisa de Magali Meleu Sehn, recentemente defendida em doutorado, *Arte contemporânea: estratégias de preservação e (re)exibição de instalações de arte*.

No que se refere à arte da performance, sinaliza para estudos mais específicos sobre suas possibilidades classificatórias, quais seus limites quanto às condições de aquisição e preservação, bem como de centros de memória da performance como o Centro de Experimentação e Informação da Arte/CEIA, radicado em Minas Gerais, ou o Marina Abramovic Foundation for Preservation of Performance Art, criado em Hudson, Nova York, pela artista iuguslava.

Outro tema que a pesquisa suscita, ainda que não contemplado por ela, mas que é de relevância aos estudos acerca de museus, arte e memória, é o da – até o momento não verificada – inclusão de performances em que ocorre a identificação na mesma pessoa do artista idealizador e realizador do trabalho. Poderiam ser analisadas quais as razões dessas escolhas, o que implicam e revelam sobre as obras até aqui musealizadas e posições do museu, finalizando, então, com a pergunta sobre como obras ainda mais radicais e refratárias à musealização como performances desse tipo ou mesmo happenings podem ou não ser incluídas em acervos, senão em forma de documentos. Mass não sem lembrar de indagar pelo seu inverso, ou, quais os motivos e razões para se musealizar?

Encerra-se o trabalho na esperança de ter colaborado na atualização dos estudos sobre museus e arte, bem como no registro da importância das transformações que a performance proporciona por meio de sua inserção cada vez mais incisiva não apenas no circuito artístico, mas, principalmente, no universo sócio-cultural contemporâneo, provocando incômodos e reflexões, ainda que não carregue mais a agressividade disseminada em seus primórdios.

BILIOGRAFIA

ARTE CONTEMPORÂNEA

BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte contemporânea brasileira. Rio de Janeiro*: Rios Ambiciosos, 2001.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

CANONGIA, Ligia. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

DANTO, Artur C. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

_____. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus/Edusp, 2006.

FARIAS, Agnaldo. *Arte brasileira hoje*. Col. Folha Explica. São Paulo: Publifolha, 2002.

FERREIRA, Glória; COTRIN, Cecília (org). *Escritos de artistas – anos 60/70* (2ª ed.). Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

PERFORMANCE

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GUASCH, Anna Maria. *El arte último del Siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid, Alianza, 2008, p.117.

MELIN, Regina. *Performance nas artes visuais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MIP – Manifestação Internacional da Performance. Belo Horizonte: CEIA – Centro de Experimentação e Informação da Arte, agosto 2003.

ROLA, Marco Paulo (org.). *Ciclo Internacional de Palestras: O Visível e o Invisível na Arte Atual*. Belo Horizonte: CEIA, 2003.

MUSEUS E ACERVOS

CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

FRANÇA LOURENÇO. Maria Cecília. *Museus acolhem moderno*. São Paulo: Edusp, 1999.

HUYSSEN, Andreas. "Escapando da amnésia - o museu como cultura de massa", in *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997, pp. 222-55.

TEÓRICO-FILOSÓFICOS

ANDERSON, Perry. *As origens da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

AUGÉ, Marc. *Não Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 2007.

BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BAUMAN, Zigmut. O mal-estar da pós-modernidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BENJAMIN, Walter. "A modernidade", *in A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Biblioteca Tempo Universitário, 1975, pp. 7-36.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória* (2ª ed.). São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

COMTE-SPONVILLE, André. *O ser-tempo: algumas reflexões sobre o tempo da consciência*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CALABRESE, Omar. *A idade neo-barroca*. São Paulo: Martins Fontes: 1988.

DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. São Paulo: Editora 34, 1999.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

FREITAG, Bárbara. *A teoria crítica: ontem e hoje*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

GIANNI, Vattimo. *O fim da modernidade – niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

HABERMAS, Jürgen. "A consciência de tempo da modernidade e sua necessidade de autocertificação", in *O discurso filosófico da modernidade – 12 lições*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, pp. 3-33.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

HELLER, Agnes. "Valor e história", in *O cotidiano e a história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

JAMESON, Frederic. *Pós-Modernidade: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997.

LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. Lisboa: Relógio d'Água, 1989.

_____. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____; CHARLES, Sebástian. *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Barcarolla, 2004.

LYOTARD, François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

PANOFSKY, Erwin. *Estudos de iconologia*. Lisboa: Estampa, 1982.
SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. Coleção Os Pensadores, 1ª ed.. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

SUBIRATS, Eduardo. "Prólogo", "Os maus dias passarão", "Dialética da vanguarda", *in Da vanguarda ao pós-moderno*. São Paulo: Nobel, 1986, respectivamente pp. 1-5, pp. 11-22, 47-64.

VENTURI, Robert ; SCOTT BROWN, Denise; IZENOUR, Steven *Aprendendo com Las Vegas*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

TESES

COSTA, Helouise. *Da fotografia como arte à arte como fotografia – reflexões sobre curadoria e museu*. Tese (Livre Docência/) – Teoria e Crítica de Arte – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2009.

MELLEU SEHN, Magali. *Arte contemporânea: estratégias de preservação e (re)exibição de instalações de arte*. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2010.

ARTIGOS E PERIÓDICOS

ARRUDA, Tereza, “Corpos Cravados”, *in* folder para exposição na Gravura Brasileira, em São Paulo-SP, 2001.

BRUNO. Cristina. “Museus hoje para o amanhã”, in *Cadernos de Sociomuseologia*, 10, ULHT, 1997, pp. 33-40.

Da reportagem local. “Lar e espaço de trabalho se misturam”, *in Folha de São Paulo*, 20/09/1998, Caderno Imóveis.

Da reportagem local (AF). “Performance se ampliou, diz Lagnado”, *in Folha de São Paulo*, 24/09/2005, Caderno Acontece [entrevista com Lisette Lagnado].

D’HORTA, Vera. “Impressões do mar”, *in* folder da exposição *Ectypus Fractal* , realizada no Sesc Galeria, em São Paulo-SP, set/1995.

_____. “Desenhos, relevos e incisões”, texto para a exposição *A mesma ou a outra* , realizada na Sala Sérgio Porto, Rio de Janeiro-RJ e na *Galeria Casa do Brasil* em Madrid/-Espanha, 2000.

FIORAVANTE, Celso. “Instauração ganha corpo e espaço em eventos na cidade”, *in Folha de São Paulo*, 08/12/1997, Caderno Ilustrada.

GARCIA, Wilton. “Devorar o quase corpo”, *in* folder da apresentação de *Corpo comestível*, no Hood College, Frederick, Mayland-USA, abr/2007.

HABERMAS, Jürgen. “Modernidade versus pós-modernidade”, *in Arte em Revista*, ano V, n° 7, 1983 (trad. da versão inglesa, publicada pela *New German Critique*, nº 22, University of Wlisconsin. Milwaukes, Winter, 1981, por Anne-Marle Summer e Pedro Moraes / rev. de Iná Camargo Costa e Otília B. P. Arantes.)

_____. “Arquitetura moderna e pós-moderna”, *in Novos Estudos Cebrap*, nº 18, set/1987, pp. 115-24.

_____. “A performance dos outros”, *in Folha de São Paulo*, 13/09/2009, Caderno Ilustrada.

MARTÍ, Silas. “Teste de resistência”, *in Folha de São Paulo*, 20/07/2008, Caderno Ilustrada.

MONACHESI, Juliana. “Fim do milênio”, *in Folha de São Paulo*, 15/12/2000, Caderno Ilustrada.

_____. “Laura Lima costura relações sociais com ‘obra para vestir’”, *in Folha de São Paulo*, 17/05/2003, Caderno Acontece.

NORA, Pierre. “Entre memória e história: a problemática dos lugares”, *in Projeto História*, nº 10, dez/1993, pp. 7-28.

OUMAR KONARÉ, Alpha. “O museu está em um mundo que se move, que muda”, *in Revista Museo*, 2º sem. 1989, pp. 28-30.

PEDROSA, Mário. “Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica”, *in Correio da manhã*, 26/06/1966.

RUSSIO GUARNIERI, Waldisa. “Conceito de cultura e sua inter-relação com o patrimônio cultural e a preservação”, *in Cadernos Museológicos*, 3, Rio de Janeiro: IBPC, 1990.

_____. “Museu, museologia, museólogos e formação”, *in Revista Museo*, 2º sem. 1989, pp. 7-11.

VARINE-BOHAN, Hugues de. “Entrevista”, *in Os museus no mundo*. Rio de Janeiro: Salvat Editora do Brasil, 1979, pp. 8-21/70-81.

VOLKERT, James W. “Monologue to dialogue”, *in Museum News*, mar-abr. 1991, pp. 46-8.

VÁRIOS AUTORES. *Lapiz – Revista Internacional de Arte*, 134-5, Madri, Vecap, jul-set. 1997.

VÁRIOS AUTORES. “Modernismo, pós-modernismo ou anti-modernismo?”, *in Arte em Revista*, nº 7, ago/1983, pp. 85-96.

WEINTRAUB, Fábio. “Corpos comestíves”, *in* folder da apresentação de *Corpo comestível*, no Sesc de Ribeirão Preto-SP, mar/2004.

WEBLIOGRAFIA

BASBAUM, Ricardo. “Perspectivas para o museu no século XXI”, in http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br, 2005 (último acesso à página da Internet a 05/03/2008).

DE LIMA, Raymundo. “Para entender o pós-modernismo”, *in Revista Espaço Acadêmico*, n° 35, abril, 2004 – http://espaçoacademico.com.br/035/35eraylima.htm (último acesso à página da Internet a 26/09/2007).

FIDELIS, Gaudêncio. “Arte contemporânea e instituições: a problemática envolvida na circulação do objeto artístico”, in *Revista Fundação Iberê Camargo* - http://www.iberecamargo.org.br/content/revista_nova/artigo_integra.asp?id=27 (publicação eletrônica, versão elaborada a partir de palestra a 29/06/2004, na Galeria de Marte, Porto Alegre), 21/12/2004 (último acesso à página da Internet a 17/09/2009).

.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. EBooksLibris, 2003 (último acesso a EBooksLibris a 19/06/2010).

LARA FILHO, Durval de. "O museu no século XXI ou o museu do Século XXI?", *in* http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.painel/artigos, 2005 (último acesso à página da Internet a 05/03/2008).

SANT'ANNA, Margarida. "O corpo consagrado na obra de Rosa Esteves", *in* www.artecomestivel.fot.br/textos.htm (último acesso à página da Internet a 30/07/2009).

http://bodytracks.org (último acesso à página da Internet a 18/07/2010).

http://www.revistamuseu.com.br/legislacao/museologia/eticaicom.htm (último acesso à página da Internet a 15/05/2009).

http://www.icom.org.br/codigoeticaICOM2006.pdf. (último acesso à página da Internet a 10/06/2010).

STILLMAN, Nick; GOLDBERG, Roselee. Entrevista de Nick Stillman com Roselee Goldberg, *in* www.nyfa.org/level3.asp (último acesso à página da Internet a 18/07/2010).

CATÁLOGOS

Brasileiro que nem eu. Que nem quem?. São Paulo: Museu de Arte da Fundação Armando Álvares Penteado, 1998.

LIPPINCOTT, Kristen *et alli*. *The Story of Time*. Londres: Merrell Holverton/National Maritime Museum, 1999.

DICIONÁRIOS

CUNHA, Antonio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982 [verbete: contemporâneo].

FERRATER MORA, José. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1994 [verbete: tempo pp. 671-85].

PETERS, F. E. *Termos filosóficos gregos: um léxico histórico* (trad. Beatriz Rodrigues Barbosa). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983, pp. 18-9 e 44-7 [verbetes: *aión* e *chrónos*].

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Capítulo I

Fig 1. Yayoi Kusama, *Sala de espelhos – Infinity*, Galeria Castellane, Nova York, 1965

Fonte da imagem: http://bodytracks.org – 18/07/2010

Fig. 2. Exposição *Story of time*, Queen's House, do National Maritime Museum, 1999

Fonte da imagem: http://www.le.ac.uk – 31/03/2008.

Fig. 3. Francisco Goya - *Cronos* (Saturno), c. 1822

Fonte da imagem: http://www.artchive.com 31/03/2008

Fig. 4. Leontocephalus, deus com cabeça de leão, envolto pela cobra/Aion

Fonte da imagem: http://www.psychovision.ch – 31/03/2008.

Fig. 5. Gravuras de Theodore de Bry

Fonte de imagem catálogo *Brasileiro que nem eu. Que nem quem?*, Museu de Arte da Fundação Armando Álvares Penteado, 1998

Fig. 6. Terceira sala da exposição *Brasileiro que nem eu. Que nem quem*?

Fonte de imagem catálogo *Brasileiro que nem eu. Que nem quem?*, Museu de Arte da Fundação Armando Álvares Penteado, 1998

Capítulo III

Fig. 7. Jonh Cage, Merce Cunningham e Robert Rauschenberg, c. 1960

Fonte da imagem: http://www.artnet.com – 10/03/2010

Fig. 8. Rrose Sélavy (Marcel Duchamp) – foto: Man Ray, 1920

Fonte da imagem: http://www.aiwaz.net – 10/03/2010

Fig. 9. *Intonarumori* - Luigi Russolo, Filippo Marinetti, Ugo Piatti, 1913
Fonte da imagem: http://emfinstitute.emf.org – 10/03/2010

Fig. 10. Flávio de Carvalho, *Ascensão Definitiva de Cristo*, 1932 -Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo
Fonte da imagem: http://www.itaucultural.org.br – 10/03/2010

Fig. 11. Piero Manzoni, *Merda d'artista*, 1961
Fonte da imagem: http://www.museomadre.it – 10/03/2010

Fig. 12. Jackson Pollock
Fonte da imagem: http://googlediscovery.com – 10/03/2010

13. John Cage
Fonte da imagem: http://digitalmediadesign2009.com – 10/03/2010

Fig. 14. Apresentação de espetáculo Nô da Escola Hosho, São Paulo, 2008
Fonte da imagem: http://www.japao100.com.br – 10/03/2010

Fig. 15. Antonin Artaud – Foto Man Ray, 1928
Fonte da imagem: http://hilobrow.com – 10/03/2010

Fig. 16. Ryzsard Cieslak em *O príncipe constante*, 1967
Fonte da imagem: http://www.caleidoscopio.art.br – 10/03/2010

Fig. 17. Rudolf Laban, estudo de dança, s.d.
Fonte da imagem: bourgeononline.com – 10/03/2010

Fig. 18. Merce Cunningham e John Cage, 1965 – Foto Jack Mitchell
Fonte da imagem: http://www.artscatter.com – 10

Capítulo IV

Fig. 19. Yoko Ono e John Lennon, *Bed-in*, Amsterdã, 1969
Fonte da imagem: http://bodytracks.org – 18/07/2010

Fig. 20. Laura Lima, *Bala de homem = carne / mulher = carne*, 1997
Fonte da imagem: Museu de Arte Moderna de São Paulo

Fig. 21. Gina Pane, *L'escalade non anesthésiée*, 1971
Fonte da imagem: http://bodytracks.org – 18/07/2010

Fig. 22. Laura Lima, *Quadris de homem = carne / mulher = carne*, 1995
Fonte da imagem: Museu de Arte Moderna de São Paulo

Fig. 23. Laura Lima, *Quadris de homem = carne / mulher = carne*, 1995
Fonte da imagem: http://www.undo.net – 10/03/2010

Fig. 24. Laura Lima, *Palhaço com buzina reta - monte de irônicos*, 2007
Fonte da imagem: Museu de Arte Moderna de São Paulo

Fig. 25. Lygia Clark, *O eu e o tu: série roupa/ corpo / roupa* (1967)
Fonte da imagem: http://bodytracks.org Fonte da imagem: Arquivo pessoal Rosa Esteves

Fig. 26. Mosquito do Samba trajando *Parangolé*, de Hélio Oiticica
Fonte da imagem: http://www.pparalelo.art.br – 10/03/2010

Fig. 27. *Parangolés* de Hélio Oiticica, na mostra *Neotropicalia - When Lives Become Form* – Museu de Arte Contemporânea de Tóquio, Japão, 2008
Fonte da imagem: http://www.apodi.info – 10/03/2010

Fig. 28. Yves Klein, *Antropometrias*, 1958-60
Fonte da imagem: http://mol-tagge.blogspot.com – 10/03/2010

Fig. 29. Rosa Esteves, *Deusas*, 2000
Fonte da imagem: Arquivo pessoal Rosa Esteves

Fig. 30. Rosa Esteves, *Pupas*, 2003
Fonte da imagem: Arquivo pessoal Rosa Esteves

Fig. 31 e 32. Rosa Esteves, *Corpo comestível*, 2005
Fonte da imagem: Arquivo pessoal Rosa Esteves

Fig. 33. Jantar-performance de Lynn Hershman Leeson
Fonte da imagem: http://bodytracks.org – 18/07/2010

Fig. 34. Meret Oppenheim, *Festa*,1959
Fonte da imagem: http://bodytracks.org – 18/07/2010

Fig. 35-37. Performance *Corpo comestível*, de Rosa Esteves, pela equipe do Museu de Arte de Ribeirão Preto Pedro Manuel-Gismondi, 2007
Fonte da imagem: Museu de Arte de Ribeirão Preto Pedro Manuel-Gismondi

ANEXO

Entrevistas[51]:

Laura Lima

Rosa Esteves

Tadeu Chiarelli

[51] As entrevistas foram realizadas por e-mail, em 2008, com o curador responsável pelo acervo do MAM-SP à época das primeiras aquisições de obras performáticas pelo museu, Tadeu Chiarelli, e, em 2010, finalizadas as das artistas Laura Lima e Rosa Esteves. Quanto ao responsável mais direto pela coleção do Marp, seu coordenador Nilton Campos, apesar de inúmeras tentativas, não foi possível a entrevista.

LAURA LIMA

Você poderia, em primeiro lugar, falar um pouco sobre seu trabalho? Sobretudo sobre as performances.

Trabalho com coisas vivas de modo geral. Plantas, pessoas, animais, pensamento.

Não uso a palavra performance para definir meu trabalho, mesmo que saiba que a obra tangencia historicamente a performance. Minhas obras são mais escultóricas, se tiver que encontrar uma palavra no glossário usual, mesmo assim, há também um desconforto conceitual em relação a isso. As tarefas que dou para os participantes realizarem moldam tudo que ali está. Geralmente gosto de trabalhar com pessoas não especializadas, quero dizer, que não tenham envolvimento padrão com a linguagem de arte, como bailarinos, atores etc... .não significa que eles estejam proibidos de participar.... As pessoas que participam de minhas obras são chamadas de "pessoas=carne" e a obra, que possui inúmeras idéias, algumas já realizadas e outras não, "Homem=carne/Mulher=carne"- HcMc. Minha obra, de forma geral, tem um glossário intrínseco. Já usei o termo Instâncias para esclarecer que elas se dão em diferentes aspectos, diferentes filosofias.... o que quero dizer que HcMc é diferente, filosoficamente falando, dos Costumes, por exemplo.

HcMc vê o humano e coisas vivas em sua carnalidade, no sentido de "matéria de moldagem".

As tarefas dadas a estas pessoas determinam a imagem em sua completude juntamente com os aparatos que ali coexistem, sem hierarquias.

Não ensaio. Porque não é teatro e performance. As coisas acontecem ali quando já estão expostas. Muitas vezes vi meu trabalho pela primeira vez quando expus, quero dizer, coetaneamente ao público, era inaugural pra mim, também.

Antes tenho uma conversa com os participantes. Falo sobre as tarefas que considero simples de realizarem, mesmo que pareçam hercúleas – digo, simples, em sua essência, como por exemplo, puxar um prédio, ou cortar

marias-moles com machado. Muitas vezes os gestos repetem-se, aquilo que ali está molda-se de diversas maneiras e etapas. As questões são dadas anteriormente pela fala, pela conversa, esta é a primeira etapa.

Ao ser realizada a obra com este ser vivente, não tenho intenção de saturar o corpo de cansaço, exauri-lo. Gosto que os participantes se sintam bem para realizar suas tarefas, em sua energia vital.... não estou empregando nenhuma falência física e falando disso. A tarefa básica e primordial é o que importa e não existe hierarquia na imagem, o corpo não é melhor que o aparato que usa.

Dadas todas estas construções anteriores, a imagem está pronta para ser ela mesma. Construir obras com seres viventes é fascinante e insondável, comunga-se com o risco.

Sobre a aquisição de suas obras, pelo MAM-SP, gostaria de perguntar como se deu o interesse do museu por ela?

Antes disso, quando meu trabalho foi visto pela primeira vez, tive propostas de expor as fotos e documentações sobre a obra. Nunca fiz isso, não tinha interesse e não reconhecia a obra nesta situação, tampouco vídeos sobre elas. O que não faço de jeito nenhum. Esta história de fazer a obra na abertura e colocar o vídeo depois é coisa que não faço de maneira nenhuma. Um vídeo sobre minha obra não é a obra, via de regra.

Até que as pessoas perceberam/entenderam que se tratava de uma coisa desta natureza e tive a proposta de compra da obra pelo MAM-SP. Foi sensacional. Eu não podia esperar. Sabia que a compra das duas obras era uma coisa histórica, mas nem tinha a dimensão de que seria a primeira artista com obras com estas características em um museu. Fiz várias anotações, construindo o *modus operandi* delas, foi inclusive uma ótima oportunidade de organizá-las em muitos detalhes para o acervo do museu. Nas anotações para o acervo, estava dito, por exemplo, que não se poderia exibir de forma nenhuma somente os aparatos, para se ter a obra, era preciso realizá-la tal e qual sua natureza vivente exigia.

As obras adquiridas foram *Homem=carne/Mulher=carne - Quadris* e *Homem=carne/Mulher=carne - Bala*.

Sendo as instituições museológicas vistas como o local de promoção e legitimação artística por excelência, enquanto artista, como você vê o interesse do museu por obras de natureza transitória?

Museus e igrejas são assim, ou se adaptam ou desaparecem. O MAM-SP estava com uma equipe ótima antenada e não havia como escapar daquilo com que eles estavam lidando. Depois da primeira compra da *Bala* e dos *Quadris*, eles continuaram comprando meus trabalhos, mas acho que não compraram de nenhum outro artista com obras semelhantes ou de performance. Na época em que aconteceu, fizeram um estardalhaço nos jornais, referendando o gesto do museu adaptando-se a novas linguagens. A mudança do glossário continua morosa no entanto, mesmo 10 anos depois. Já aconteceu de utilizarem a palavra performance para falarem destes trabalhos em exposições recentes, infelizmente. O que me espantou, imagino que exista alguma falha informativa dentro da instituição, o que espera-se que não aconteça de forma alguma.

O Brasil e seus museus se adaptaram mais lentamente a aquisições de obras como as minhas, museus em outros países colocaram em seus acervos legados de live art e performance ao longo do século passado. Não quero que se entenda que estou colocando que somos atrasados, de forma alguma, estamos nos adaptando às linguagens que possuem novidades estruturais. O Museu enxerga claramente que obras como as minhas podem ser refeitas no futuro independentemente de minha presença. Nunca utilizei meu corpo para construí-las e sua natureza é, de certa forma, semelhante a realização e montagem de uma instalação, basta seguir o *modus operandi*.

A noção de carnalidade, sem que se atrele a identidade e presença do corpo do autor, é hoje trabalhada em aspectos diversos em alguns artistas de outros países. Em 2001, participei de um encontro e exposição em Berlim e lá estavam inúmeros artistas que hoje trabalham desta forma e posso dizer que eu era a primeira a trabalhar assim e a afirmar que aquilo não era performance (o que gerou certo espanto e curiosidade naquele encontro). E o MAM-SP havia comprado minhas obras alguns meses antes. Além da discussão da nomenclatura da obra, falei também sobre a aquisição do HcMc. Há

recentemente uma onda de novas nomenclaturas para construções como as minhas, como vem utilizando o Tino Sehgal, por exemplo (que estava em Berlim na mesma exposição que citei acima) e que entrou recentemente para a coleção do Guggenheim. O Guggenheim se adaptou a seu tempo e lugar ao Tino. E o MAM-SP, anos antes, ao HcMc. Leva tempo, mas os museus devem se adaptar sob pena de questionarem a si mesmos.

Você diria que o fato de suas performances não serem executadas por você mesma teve influência nas aquisições do MAM-SP?

Pode ser. Havia um frescor naquelas obras, um não lugar. Eu estava deixando minhas idéas o mais claras possível e, talvez, certa precisão também tenha influenciado. O corpo do outro como matéria, sua carnalidade, o corpo de qualquer um. O corpo do outro é sempre atemporal e isso estava sendo dito em HcMc.

Que papel acredita que o museu procura desempenhar com relação a esse gênero de trabalho artístico, tão diverso, por sua impermanência, dos geralmente abrigados em acervos museológicos, que sempre visaram à perenidade dos objetos sob sua guarda?

Não há mistérios de montagem nestas obras e sua perenidade é intrínseca. Muitas instalações, feitas de materiais que não podem ser guardados, devem dar trabalho parecido para serem montadas. O que se discute é a estranheza da matéria que no caso aqui são as pessoas. As pessoas são matéria praticamente indomável e daí reside muito o fascínio que estas obras causam nas pessoas e podem ser o desafio para o museu, mesmo que a elas sejam dadas tarefas, não é possível supor exatamente, como supomos de um mármore estanque, como ela vai ser realizada, no entanto, para a obra, esta impertinência do ser vivo se adéqua à tarefa, não estou testando jogos de poder e assim o museu procede ao conseguir os participantes e dar-lhes suas condições.

Atualmente, estou preparando uma sequência de vídeos que gravam a minha fala para que sejam garantidos os detalhes destas conversas de como a obra deve ser realizada. Estes vídeos serão acrescidos aos documentos de *modus*

operandi das obras, o museu ganha em qualidade de museologia e acervo e a obra em sua realização, que pode se fragilizar por uma produção mal operada. É uma forma zelosa de manter a essência da obra. Com tantas camadas de pessoas nas instituições, a qualidade da obra corre certo risco, se não forem tomadas algumas medidas. Não é como algumas obras que precisam apenas de desempacotamento. Mesmo com o *modus operandi* que criei, já encontrei falhas na operação de construção da obra.

O museu, a nomenclatura da arte, suas estruturas práticas, estão todos a serviço da arte de forma geral, colecionar, guardar, cuidar, são as funções desse lugar que não deve ignorar o que está à volta ou seu objeto de pesquisa.

Você acha que essas aquisições se reduzem à necessidade de o museu dar conta das expressões artísticas contemporâneas ou que elas vão além dessa necessidade?

O museu, qualitativamente falando, procura manter uma identidade própria e deve estar para além de aquisições apenas com intuito de catalogação. Cada museu constrói sua história, linguagem e identidade. Más administrações são percebidas cedo ou tarde, como a falta de programação, por exemplo, que é a mais evidente.

Você acredita que os museus devam passar por transformações de maneira a desempenharem atuações mais compatíveis com o universo artístico contemporâneo? Você poderia apontar alguma?

Muitos museus já fazem este tipo de coisa. Há museus que sequer possuem um lugar, uma sede, são museus conceituais. Suas programações se adaptam ao temporário e à ausência de coleção ou suas coleções tendem a publicações virtuais ou impressas. Ao mesmo tempo, este museu pode não ter sede alguma e ter um galpão para guardar uma coleção. As mudanças radicais promovidas desde o início do século passado já começam a surtir efeitos na imagem conservadora dos museus, tardam, mas acontecem de forma ou outra.

Em caso afirmativo, você observa alguma relação entre essa necessidade de transformação e as aquisições de suas obras pelo MAM-SP?

Minhas obras foram adquiridas pelo MAM-SP no ano de 2000, cinco anos depois de terem começado a ser exibidas em diversos lugares, até serem percebidas pelo MAM-SP. Não acho que o MAM-SP tardou para colecionar alguns HcMc, no entanto as instituições brasileiras que possuem coleção ainda se fiam no pensamento do objeto. O MAM-SP estava dando conta daquilo que ali estava. Assim como o Guggenheim inevitavelmente se deparou com Tino, alguns anos depois. E muitos outros museus americanos e europeus, de modo geral, se adaptaram a live art e performance muitos anos antes. Sei que operei um momento histórico com esta venda, ainda hoje, este assunto vem à tona em ocasiões diversas. O museu brasileiro entende cada vez mais que a arte de seu país é muito experimental, e este já é em si um termo clássico.

Em sua opinião, qual seria a relação entre esse novo gênero de aquisições e a missão ou os ideais do museu na atualidade?

Estamos em tempos estranhos, a noção de virtualidade é um desafio muito grande. Museus também podem se tornar virtuais.

Finalmente, quais aspectos simbólicos você verifica como sendo os operados nessa aquisição?

Operar distâncias curtas entre o aquém e o além, com a noção de que não se pode, uma década depois, achar que está no *cutting edge*, já existem novas propostas, outros artistas. Museu é tempo passado, mas deve ser tempo corrente.

ROSA ESTEVES

Você poderia, em primeiro lugar, falar um pouco sobre seu trabalho? Sobretudo sobre as performances.

Para mim a performance é mais um trabalho de ação, mesmo aquelas que são solitárias, como entregar as *Nutritivas* no rio, ou as fotografias que realizei nos anos 1980 sobre a colocação de cerâmicas no mar. São trabalhos em que a criação de situações em determinados ambientes, sobretudo ao ar livre, em espaço publico, são intervenções em que a recepção não importa, mas a ação naquele instante, como nos trabalhos de Richard Long, em que o artista deixa rastros de pedras em sua caminhada pelo deserto. Ou de Ana Mendieta e seu envolvimento com a natureza.

Nas *Deusas*, o trabalho de performance também aparece, meu corpo pintado forma a gravura, então não consigo imaginar meu trabalho sem a ação de meu corpo. E, nos casos das apresentações, a maneira como são recebidas pelas pessoas é o melhor. Em geral quando converso sobre o trabalho com elas não ha censuras sobre o que estão pensando acerca do trabalho, pode acontecer um dialogo direto e enriquecedor. Em um de meus trabalhos, em que espalhava gravuras com elementos marinhos encapsulados em resina, tive ajuda de garotos que se voluntariaram para me auxiliar, quando perguntado sobre o que achavam que era aquilo, afirmaram que eram xerox de peixe. Ganhei o dia.

Sobre a aquisição de suas obras, pelo Marp, gostaria de perguntar como se deu o interesse do museu por ela?

Antes de oferecer o trabalho como doação ao MARP, enviei exemplares dos múltiplos de chocolate a diversos artistas e curadores, com explicações acerca dos significados e intenções da obra, e orientações sobre a ação de comer, solicitando participação de cada um com envio de fotos para que integrassem um futuro trabalho. As pessoas eram livres para escolher participar ou não, enviando fotos ou outros materiais, como relatos. Mas recebi poucas respostas.

Depois, encaminhei para o Marp. Então, pude expor algumas questões que para mim, enquanto museologa, eram importantes, como a preservação e seus significados. Enquanto artista passei a realizar obras de caráter efêmero, como as *Nutrivas*, a perfomance *Corpo comestível* e seus desdobramentos, ou uma ainda em andamento, que envolve pesquisa teórica e histórica, para a realização de um trabalho sobre memória, que tem como origem a história

pessoal de uma tia-bisavó. Neste momento, então, me dou conta do quanto as atuações como museologa e como atista têm se aproximado, tornando-se, mesmo, indistintas em minha criação.

Quanto à recepção da obra pelo museu, ela passou pelo conselho, que discutiu exaustivamente a respeito de aceita-la ou não. Lembrando que a parte performática cabia ao museu, ou seu conselho, que seria a degustação por eles de partes de meu corpo modeladas com chocolate. Naquele instante alguns membros do conselho não compreendiam a obra como trabalho artístico que estava sendo doado e que em seguida deixaria de existir. Uma vez que a idéia não era preservar o resto da ação, como os papeis ou a sujeira gerada, mas sim o próprio ato de o museu aceitar a provocação para a materialização de uma discussão que está no âmago da função do museu. Foi gerado um impasse, que foi solucionado na escolha de levar o problema para o Grupo de Estudos Marp, que ajudou na decisão de aceita-la.

Então, foi realizada a performance pelo grupo, que comeu o chocolate e discutiu sobre preservação no museu. A ação foi fotografada e os registros hoje fazem parte da documentação. Aliás, uma das propostas do trabalho é que todo o material gerado a partir dele possa ser a ele incorporado para futuras reelaborações e exibições. A idéia não é preservar a obra ou a memória dela, como as fotos de eventos, mas, sim, que a documentação possa gerar outros trabalhos. Claro que tal material tem seu valor de registro e história da obra, mas não é esta sua função principal neste caso.

Que papel acredita que o museu procura desempenhar com relação a esse gênero de trabalho artístico, tão diverso, por sua impermanência, dos geralmente abrigados em acervos museológicos, que sempre visaram à perenidade dos objetos sob sua guarda?

É um desafio. O museu ainda é pensado em setores, ele ainda tem como sua função principal preservar. Com relação à arte produzida hoje ele ainda atua de maneira antiquada. É preciso perguntas as razoes por que preservar. E necessária maior abertura para a ação, para a realização dos artistas. Também ficamos muito presos às instituições museais, por outro lado, existem outros

tipos de espaços mais preocupados com o publico, com oferecer mais acesso à arte e à cultura que os próprios museus. Talvez fosse possível uma discussão entre museus e outras instituições de exibição para encontrar caminhos que aproximassem mais o publico do museu, em que se tirassem maiores lições de cidadania.

Você acha que aquisições de obras tão impermanentes por museus se reduzem à necessidade de o museu dar conta das expressões artísticas contemporâneas ou que elas vão além dessa necessidade?

Acredito que o museu deve ter um compromisso maior com tudo que lhe diz respeito, que não pode se deixar pautar pelo que está nas galerias ou por discursos vindos ora desta ou daquela universidade, deve estar alem disso, ter um olhar mais amplo para artistas, vertentes, dar espaços para novos trabalhos, fomentar a arte.

Você observa alguma relação entre a necessidade de transformação pelos museus a fim desempenharem atuações mais compatíveis com o universo artístico contemporâneo e a aquisição de sua obra pelo Marp?

Se pensarmos no Marp, foi feito um grande trabalho de transformação em suas estruturas, em seu acervo. É uma instituição que conta com pouquíssima verba, é um museu interiorano que apesar das dificuldades consegue manter um grupo de estudos, um boletim informativo digital semanal, além de adquirir novos trabalhos para o acervo, por meio de um bom programa de doações e um salão importante. Também está constantemente encontrando parcerias com museus da capital, como a Pinacoteca do Estado de São Paulo. A comunidade freqüenta o museu, participa ativamente, é um publico que não se contenta mais com pinturas na parede, deseja trabalhos atualizados. Então, neste sentido, acho que *Corpo comestível* e toda a situação em torno de sua aquisição tiveram um papel junto ao museu, sim.

TADEU CHIARELLI

Como se deu o interesse do MAM-SP em adquirir as performances de Laura Lima?

Quando aceitei o convite para chefiar o setor de curadoria do Museu de Arte Moderna de São Paulo, de imediato, fiz um balanço da coleção existente e me deparei com algo que já imaginava: o grosso da coleção era composto por obras brasileiras produzidas após a segunda grande guerra. Ou seja, apesar das lacunas, tanto no setor contemporâneo, quanto no moderno, o MAM-SP era fundamentalmente um museu de arte contemporânea.

Foi neste sentido, então, que minha equipe e eu decidimos incrementar justamente o acervo de obras contemporâneas brasileiras, para que aquela instituição se constituísse numa referência para a arte brasileira do pós-guerra com ênfase nas décadas de 1980 e 1990.

Foi neste sentido que começamos a ficar bastante atentos às produções mais radicais do período e foi dentro desse contexto que as obras de Laura Lima ingressaram no acervo. Não pelo fato de ela ser efêmera ou por trafegar nas bordas do teatro e da performance. Mas porque esses aspectos eram características constitutivas da proposta da artista em sua poética voltada para questões muito próprias das grandes questões que sempre afligiram o homem ocidental, sobretudo a partir do século XVIII (sua identidade, seu estar no mundo, etc.).

Se a obra não se estabelecia de forma tradicional como um objeto a ser venerado e preservado nos moldes que conhecíamos, isso era porque a artista colocava todos aqueles problemas de uma maneira que transgredia as normas. Se o museu se pretendia uma instituição de arte contemporânea, devia, então, enfrentar as questões colocadas pela própria obra. Ou seja: como preservar uma obra que "se acaba"? Como trazer para si a responsabilidade de fazer permanecer no tempo uma contribuição tão importante, garantindo que as novas gerações possam entrar em contato mais próximo com a proposição da artista?

A solução foi entrar em contato com a artista e articular as condições mínimas de preservação de sua concepção e a possibilidade de execução da forma mais próxima de sua idéia-matriz.

Parece-me que no caso das propostas de Laura Lima isso foi bastante factível, porque, justamente, elas se encontram nas bordas ou nos limites entre a performance (como a entendemos nas artes visuais) e o teatro. Como é sabido, ela não se vale do próprio corpo e sim de atores, etc. Essas características a aproximam de uma obra teatral, no sentido em que pode ser "encenada", não necessariamente com os mesmos atores.

É claro que seria necessário um estudo sobre essa fronteira sobre a qual me refiro. Está aí um bom tema para uma dissertação de mestrado ou uma tese!

Mas, o importante é que fique claro que o MAM-SP, pelo menos naquela época, de maneira nenhuma optava por adquirir obras que se adaptassem às instalações, modalidades ou regras pré-estabelecidas para a recepção, armazenamento, estudo e divulgação dos trabalhos. Pelo contrário, acreditávamos que era o museu quem deveria se adaptar ou adaptar essas funções às características das propostas artísticas que desejávamos que pertencessem à instituição.

O senhor poderia falar um pouco sobre o histórico dessas aquisições?

Já faz muito tempo que elas ocorreram, e acredito que no setor de documentação do MAM-SP encontram-se muitos subsídios para o estudo. Embora tenha sido eu quem "bateu o martelo final" para a aquisição das peças da artista, não tratei diretamente com ela, na ocasião.

Mas uma coisa é certa: decidi trazer aqueles trabalhos para o museu por entender que eles eram significativos enquanto obras totalmente conectadas com sua época e, ao mesmo tempo, capazes de reorganizar questões muito caras à nossa sociedade. Ou seja, eram arte, antes de serem "arte efêmera" ou "arte performática" ou o que seja.

O fato de as performances não serem executadas pela própria artista influenciou na aquisição dessas obras?

Acredito, como pontuei acima, que a categoria "limítrofe" que concebi para definir os trabalhos de Laura Lima ajudaram bastante na aquisição. Eu, particularmente, gosto e me interesso muito por produções que transcorram nos limites das modalidades já instituídas. Se trabalhasse em um museu com acervo internacional, me interessaria ter obras de Cindy Sherman, porque elas ficam no limite entre a fotografia e a escultura, e de Sophie Calle – afinal, não são os trabalhos de Calle exemplares de "artes visuais", de "literatura", de "poesia"?

Qual o papel das performances no programa de aquisições do museu?

A questão nunca foi – e penso que este é o grande diferencial do meu trabalho como curador-chefe do MAM-SP – a modalidade artística ou os conceitos tradicionais de "modalidade artística". Nunca me interessou a pintura de Paulo Pasta por ela ser um exemplo de "pintura", mas pelo fato de a poética deste artista só poder se manifestar por meio da pintura. Nunca me interessou se o trabalho de Rosangela Rennó é fotografia ou escultura, ou instalação ou seja lá que rótulo queiram dar a ela. O que me interessa é como o artista diz o que tem a dizer a partir de uma determinada ferramenta. Neste sentido, o papel das performances nunca foram protagonistas na minha gestão, porque nenhuma modalidade instituída o foi. Não sei se esta resposta é satisfatória, mas é muito verdadeira.

A que demanda artístico-cultural o MAM-SP procurou responder com a aquisição dessas obras?

Justamente esta: alguns artistas, naquele momento, estavam se manifestando por meio de estratégias as mais diversas, nelas incluídas não apenas as "novas" modalidades, mas também aquelas tradicionais. Cabia ao museu mostrar ao seu público que, independente de se manifestarem por esta ou aquela "técnica", os artistas escolhidos para figurarem no acervo do MAM-SP estavam ali porque respondiam a questões próprias do Brasil e do mundo naquele momento, respondiam a questões circunstanciais e, ao mesmo tempo, a questões mais gerais que abalam o homem ocidental desde os séculos XVIII, XIX.

Como pode ser analisado o ingresso, na coleção do museu, de trabalhos artísticos tão diversos, dada sua impermanência, dos geralmente abrigados em acervos museológicos?

Eu creio que um museu de arte contemporânea não tem que se colocar esta questão. Ou seja, não deve dizer: não, eu não vou colecionar performances ou instalações porque não tenho condições de preservar essas obras. Acredito que o museu de arte contemporânea deva assumir esse desafio, deve, juntamente com o artista e com os especialistas, criar condições para que se adéque à arte. Sei de museus que não colecionam artistas que se manifestam por meio de fotografias acopladas a outros materiais porque esses trabalhos não podem ser guardados em mapotecas! Acho isso o fim da picada! O museu que crie outros tipos de possibilidade de armazenamento!

O ingresso das performances no acervo levou a transformações significativas quanto ao papel ou missão do museu? Em caso afirmativo, quais seriam essas transformações?

Penso que um museu de arte contemporânea – e foi sempre assim que vi e vejo o MAM-SP, como afirmei acima – deve adaptar-se à arte contemporânea, aos propósitos dos artistas no sentido de criar condições para que o público em geral – presente e futuro – possa entrar em contato com manifestações que de fato sejam entendidas como interpretações do momento histórico em que foram constituídas e, ao mesmo tempo, transcender esse momento (isso aprendi com Giulio Carlo Argan, Walter Zanini e Annateresa Fabris). Se a arte se transforma, o museu se transforma e ponto final.

O museu passaria por alguma mudança em seu modo de narrar a história da arte a partir do ingresso de obras efêmeras em seu acervo?

Creio que esta é uma opção de cada museu. Eu particularmente acredito que o museu deve se adaptar aos condicionantes da arte que coleciona. Ele sempre fará uma narrativa arbitrária, mas, na medida do possível, deve estar atento à fila que anda para que não fique no fim da linha.

Seria legítimo pensar que o museu, ao abrigar obras que não podem ser revisitadas, criaria maior espaço para os aspectos criativos ou poéticos em suas narrativas acerca da arte que aqueles permitidos pela memória legitimada por um objeto permanente?

Não necessariamente. Não é apenas o que o museu coleciona que vai determinar as suas outras ações. Se um curador conservador encontrar uma coleção inquieta ele pode neutralizá-la pela condução que resolva dar a ela e às outras atividades do museu.

Existem e quais seriam as relações entre as aquisições de obras de natureza efêmera por museus de arte e as transformações ocorridas em diversos tipos de museus, que passaram a atender novas exigências sócio-culturais, como a valorização do patrimônio imaterial?

Eu não saberia responder a esta questão, porque ela tem uma abrangência que vai muito além dos meus limites. Poderia, no entanto, responder a partir de minha experiência no MAM-SP. Ali, naquele momento, o museu tentou acompanhar o que acontecia na arte brasileira contemporânea. Se um artista como Claudio Mubarac – entendido culturalmente como um gravador, mas que, na verdade, se comporta como um artista – me apresenta uma gravura que também é um objeto, quem sou eu para impedir que sua obra entre no acervo? Vou criar condições para que ela possa entrar e modificar dentro do próprio acervo já existente as concepções estratificadas sobre gravura e objeto. O mesmo eu poderia dizer sobre os trabalho de Marco Buti, de Ana Maria Tavares, de Fajardo, Rennó, Marepe, Laura Lima, Nuno Ramos e muitos, muitos outros.

Poderiam ser encontradas relações entre as constatações acerca do fim da história da arte e dos museus? Como as expressas por autores como Arthur Danto e Hans Belting e as aquisições das performances de Laura Lima pelo MAM-SP?

Retirando o aspecto por demais preconceituoso desses autores em referência à produção artística fora do eixo USA-Europa ocidental, acredito que ambos

tragam questões muito interessantes para se pensar a arte hoje (questões antes também levantadas por críticos hoje menos cotados, no plano internacional, como Mario Pedrosa e Argan). Algo aconteceu, de fato, depois da segunda grande-guerra e Danto e Belting nos ajudam a administrar, por assim dizer, essas mudanças. E é claro que se essas mudanças ocorreram no plano daquilo que um dia chamamos arte, os museus de arte contemporânea, se quiserem continuar tendo alguma significação devem se repensar enquanto repensam o conceito de arte.

Acho que o museu de arte contemporânea não pode se desvincular de seu objeto e se esse objeto se desmaterializa, se torna volátil, virtual ou tudo isso ao mesmo tempo, ele necessita rever-se para poder interpretar este fenômeno.

Segundo alguns analistas da atualidade, vivemos a supervalorização do presente e das expectativas individuais em detrimento do futuro e da coletividade, como pode ser vista a questão do patrimônio e da função do museu diante desse quadro?

O museu – assim como a arte – deve trabalhar como um pólo de resistência. Creio que é importante sim – e sobretudo em um país como o nosso – que se pense, que se projete o futuro e o patrimônio artístico-cultural que queremos e precisamos legar às gerações futuras. Pode parecer antiquado o que estou afirmando, mas, sinto muito, acredito piamente nisto. Sou fundamentalmente um professor – minha atividade curatorial deriva dessa atividade primeira – e, como professor, eu devo ter fé no futuro, caso contrário eu deveria mudar de profissão.

Haveria alguma relação entre a patrimonialização de obras efêmeras e a valorização do instante presente?

Eu acredito que não necessariamente, porque determinadas obras, embora tenham o caráter de presença como um fato importante, vão muito além do aqui e do agora.

Culturalmente falando, quais aspectos simbólicos seriam operados na aquisição das performances de Laura Lima pelo MAM-SP?

Não sei se você está valorizando em demasia a aquisição das "performances" de Laura Lima pelo MAM-SP, não que elas não sejam importantes, mas não são importantes pelo fato de serem "performances", elas são importantes porque trazem questões que transcendem a sua materialidade e é isso que – modernamente! – se acredita ser dever de uma obra de arte. É claro que, simbolicamente, o fato de o museu adquirir os trabalhos da artista sinaliza para o público a necessidade de rever seus valores instituídos, mostrar a transcendência das "verdades eternas", pelo menos, ou a começar, pela arte.

Haveria algum ponto não observado pelas perguntas que, ainda, poderia ser destacado?

Como forma de colaborar com o estudo, gostaria de registrar que durante minha gestão como curador-chefe do MAM de São Paulo, a instituição agregou a seu acervo muitas obras com "problemas de conservação", e não apenas os trabalhos de Laura Lima. Lembro-me aqui de uma instalação de Nelson Leirner, de uma série de vasos de Nuno Ramos, de certos adesivos de Regina Silveira, de uma fantástica peça de Marepe e, com certeza, de uma série de outras obras da quais posso, agora, estar me esquecendo e que, também, trouxeram muitos problemas em termos de conservação, armazenagem para o MAM-SP. Desafios que a estupenda equipe que eu coordenava naquele período soube encarar e resolver. Coloco-me à sua inteira disposição para continuar discutindo esses problemas, levantando novas questões e tentando resolver outras. Termino essas minhas "respostas" (que têm muito de indagações, reconheço).