

Fotografia e performance no ambiente museal – arquivo e exposição

Adrienne de Oliveira Firmo

Minicurrículo:

Pesquisadora do Grupo Museu/Patrimônio da FAU-USP. Doutoranda pela FAU-USP, bolsista CAPES, com pesquisa sobre exposições de arte brasileira. Mestre em História da Arte pelo MAC-USP, com a dissertação sobre a institucionalização de performances. Graduada em Filosofia pela FFLCH-USP. Atua como curadora e pesquisadora em história da arte, arte contemporânea e curadoria. E-mail: adriennefirmo@hotmail.com

Resumo:

O presente estudo investiga as relações entre fotografia e performance na constituição de arquivos museais a partir da aquisição de obras de cunho performático pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo/MAM-SP e do Museu de Arte de Ribeirão Preto Pedro Manuel-Gismondi/Marp, e da observação da mostra *Arte como registro, registro como arte: performances na Pinacoteca de São Paulo*.

Abstract:

The present study analyzes the relationship between photography and performance in the formation of museological files from the acquisition of performance by the Museu de Arte Moderna de São Paulo MAM-SP and the Museu de Arte de Ribeirão Preto Pedro Manuel-Gismondi/Marp, and observation show *Arte como registro, registro como arte: performances na Pinacoteca de São Paulo*.

Fotografia e performance no ambiente museal – arquivo e exposição

“Me gustas cuando callas porque estás como ausente./ Distante y dolorosa como si hubieras muerto./ Una palabra entonces, una sonrisa bastan./ Y estoy alegre, alegre de que no sea cierto.”

Pablo Neruda

Performance e fotografia: introdução

Ana Mendieta, por meio de uma produção artística conjuntiva, tornou indiscerníveis as fronteiras racionalmente traçadas entre ser humano e natureza, presença e ausência, bem como entre as categorias artísticas de que se utilizou. Sua obra, tecnicamente, fundiu, acima de tudo, performance e fotografia, num misto em que, mais que o estar, um certo não estar pode ser sentido e experimentado. A imagem retida daquilo que não pode manter-se sendo – o ato performático – expõe esse faltante – a coisa mesma, o corpo –, eternamente remetido, rastreado e sublimado na fotografia, mecanismo que fez dela caminho a se percorrer na busca daquele opaco já inassimilável. Objeto-amalgama em que presença e ausência, dentro e fora, tornam-se indistintos, como uma banda de Moebius. O um e o outro. O ambos em um. A performance silenciosa do indício.

As relações entre performance e fotografia¹ vêm sendo travadas e discutidas desde o surgimento das artes ditas do corpo e efêmeras. Muito íntimas e, por vezes, confundidas uma na outra, têm traçado uma trajetória em comum ou, no mínimo, compartilhada, seja quanto ao vir a ser, esse dar-se à existência como obra artística; seja ao pertencimento a uma história da arte; à inclusão em museus ou no mercado de arte.

Durante a maior parte dessa história partilhada, a fotografia ligada à performance, por tratar-se de documento comprobatório para a posteridade ou de parte integrante e fundamental do evento artístico, foi objeto de investigações as mais variadas. Constituiu-se em objeto de estudo do ponto de vista da documentação, do registro, da extensão (prolongamento da performance), da recepção, da comercialização; foi tratada, então, como veículo de informação sobre o ato performático ou como parte fundamental da própria ação. Como resquício, sobra, memória ou materialidade de um gesto incapturável.

Enquanto misto indiscernível de fotografia e ato performático, a obra de Mendieta pode ser presumida como emblemática, muito pelo abraçamento da metafísica do indizível relacionada às questões do feminino, mas pode ser identificado em quase a totalidade dos projetos de arte performativa, desde os

experimentos dadá, como os de Marcel Duchamp, passando pelos trabalhos de Yves Klein, Andy Warhol, Lygia Clark ou Cindy Sherman.

Figura 1
Ana Mendieta
Sem título (Série Silhuetas), 1978
Autoria não identificada
Museu Solomon R. Guggenheim
Fonte: <https://artblart.com/tag/ana-mendieta-alma-silueta-en-fuego/>

Como registro, documentação e divulgação a fotografia tem servido a toda modalidade artística desde muito cedo em sua história, é largamente utilizada como meio de identificação de obras, documento comprobatório, com fins de difusão, estudo, entre outros. O registro fotográfico, dada sua facilidade de publicação nos meios impressos chegou mesmo a ter influência sobre as escolhas de patronato artístico, sendo notável o caso de Assis Chateaubriand, que, pela lógica de sua rede de comunicações, via como necessário “desencadear eventos que, ao mesmo tempo, envaidecessem os ricos e excitassem o orgulho, o ufanismo e o respeito à cultura ‘superior’ entre as classes médias urbanas que constituíam o básico do público leitor de seus jornais e revistas”, o que o levou à conclusão de que a criação de um museu de arte com acervo que contasse com pintores cujos nomes o leitor mediano pudesse reconhecer era investimento estratégico, uma vez que, mais que qualquer outra modalidade artística, pintura e arquitetura podiam ser divulgadas na mídia impressa e reportagens sobre exposições surtiam efeito promocional não ignorável. Assim, por meio da fundação do Museu de Arte de São Paulo, em 1947, foi instituído o apoio a cursos ligados à modernização de todo o parque editorial: de fotografia, publicidade, desenho industrial, artes gráficas, assim, formando, ainda, mão de obra para a imprensa jornalística (DURAND, 1989, p. 124).

Quanto à importância dos registros fotográficos para as artes performáticas destaca-se sua função arquivística e memorial. Independentemente da perpetuação do gesto pela transfiguração em obras híbridas, o gérmen performativo, o mais das vezes, exige a efemeridade da ação, inscrita em forma documental, sobretudo, por meio de fotografias, a fim de garantir-lhe historicização e autenticidade.

Desde inícios dos anos 2000, no Brasil, as artes da performance vêm alcançando crescente proeminência no meio artístico e museal, especialmente após o ingresso dessa modalidade como peças independentes nas coleções de museus, sendo os pioneiros o Museu de Arte Moderna de São Paulo/MAM-SP, ao, no ano 2000, adquirir as obras *Quadris de homem = carne / mulher = carne* (1995) e *Bala de homem = carne / mulher = carne* (1997), da artista Laura Lima, e o Museu de Arte de Ribeirão Preto Pedro Manuel-Gismondi/Marp, que, em 2007, adquire *Corpo comestível* (2004), de Rosa Esteves.² Além dos museus, entidades e associações voltadas a seus estudos e comercialização têm sido criados, como o Centro de Experimentação e Informação de Arte/CEIA, de Belo Horizonte, MG; ou o Setor Performance Belas Artes –

SP-Arte, mantido em parceria entre a Faculdade de Belas Artes de São Paulo e a Feira Internacional de Arte SP-Arte; e a Galeria Vermelho, que regularmente, desde 2005, realiza a mostra de performances Verbo, os três últimos situados na capital paulista. Da mesma forma cresceram os números de exposições voltadas ao gênero, podendo ser citado o sucesso da mostra *Terra comunal*, da artista sérvia Marina Abramovic, realizada no Sesc Pompeia, também em São Paulo, no ano de 2015, durante a qual foram realizados workshops e palestras com a artista, exibidas fotografias, vídeos e instalados objetos relacionados aos trabalhos performáticos.

Escrever a história: registro, arquivo e exposição

Dentre as iniciativas expositivas, chama a atenção *Arte como registro, registro como arte: performances na Pinacoteca de São Paulo*, do ano de 2011, que procurou firmemente reconstituir a história do museu com relação às performances e recuperar um material que é por natureza fragmentário. No período de meados 1970 e 1980, a Pinacoteca do Estado de São Paulo foi uma das instituições museais dedicadas a acompanhar a arte mais atual do período, tendo sido de fundamental importância para as artes da performance, então, ainda pouco conhecidas e valorizadas pelo público de arte. Conforme o texto curatorial, a mostra procurou “entender como o Museu se posicionava frente às *performances* naquela época, e de que maneira a Pinacoteca integrava uma rede artístico-cultural mais ampla, de instituições dispostas a apresentar trabalhos que ultrapassem as técnicas tradicionais”³. A exposição era acompanhada de uma plataforma virtual de acesso à informação e abertura para discussão, que dispunha de documentos, fotos, vídeos e depoimentos, permitindo a percepção da ação ampla dos pesquisadores envolvidos na reconstrução do histórico da incursão de performances na Pinacoteca, e o enfrentamento das dificuldades relativas ao material disponível, como registros de época, os mais variados, como cartazes, fotos e vídeos, bem como à documentação.

Mediante tal ação, deu-se, então, a recuperação não só de parcela da documentação referente a eventos ocorridos na Pinacoteca entre os anos 1970 e 1980, além de proporcionar a compreensão dos trabalhos então realizados pela revalorização de seus significados para a cultura nacional contemporânea, conforme salienta Théo Wernek, em entrevista ao Portal UIA, a respeito da mostra: “Nós não existíamos [...] não havia registro, agora foi recuperado e sempre haverá”⁴. Demonstrando, assim, que iniciativas do museu podem proporcionar, mesmo *a posteriori*, reconhecimento e enraizamento de uma modalidade artística e seus autores a partir da ressignificação e extroversão de registros e arquivos.

Ao se tratar de performance e fotografia, é evidente a pergunta sobre o que se guarda da performance, se a este questionamento o museu responde tratando os registros como fonte de inteligibilidade dos trabalhos artísticos, de um período e da atuação da instituição, sua extroversão poderá

demonstrar capacidade de reformulação de estratégias de preservação e de legitimação tanto artística como de sua própria história. Dessa forma, a exposição na Pinacoteca funcionou não só como dado histórico, mas como reconstrução e preenchimento dos vazios encontrados pela pesquisa. O museu passou, então, de lugar de registros estáticos para o daquele que escreve e reescreve a história, alimentando o passado com novos dados e interpretações. Segundo Ana Paula Nascimento, curadora da mostra, que à época integrava o núcleo de curadoria e pesquisa do próprio museu, a partir da investigação dos arquivos e registros foi possível notar que a história das performances na Pinacoteca era incompleta, mas pôde ser preenchida por meio da pesquisa e da ação do museu, apontando para que este deve ser não só um espaço expositivo, mas lugar de experimentação para o artista e, é possível acrescentar, para os seus próprios quadros de funcionários.⁵

Os esforços realizados por parte da Pinacoteca demonstram uma atitude que, não seria errado dizer, raramente se verifica por parte das instituições, uma tentativa de completar as ausências e vazios dos arquivos do museu, uma vez que foi além da pesquisa em seus próprios documentos, recorrendo a outras instituições na busca de material, bem como aos artistas, que forneceram e/ou doaram material e peças de seus depósitos particulares. Tal atitude do museu e a disponibilidade cooperativa dos artistas e de outras instituições permitiram a reconstrução de uma história que poderia manter-se na escuridão dos arquivos de cada um dos colaboradores. A própria parceria entre museus e artistas na viabilização da mostra surge, neste caso, como resgate da prática de meados de 1970 e 80, conforme sugere Fábio Magalhães (diretor da instituição de outubro de 1979 a 1982), em seu depoimento aos pesquisadores⁶, ao afirmar que a Pinacoteca, procurava, então, retirar seu caráter anacrônico e trabalhar a contemporaneidade, mas devido à falta de recursos financeiros era necessário à instituição ter o apoio do artista, que muitas vezes trazia seus próprios equipamentos e materiais para a realização das performances.

A realização destas entrevistas com artistas e diretores tem significativa importância quanto à manutenção da memória artística nacional e ressignificação de um período e das práticas do museu quanto ao relato de sua própria história, muitas vezes não escrita ou relegada a segundo plano se comparada aos eventos de caráter meramente expositivos. No caso das relações entre performance e fotografia são, ainda, acrescidos os valores não só documentais e narrativos, mas também experienciais proporcionados pela preservação da ação fugidia.

Figura 2

Exposição *Arte como registro, registro como arte: Performances na Pinacoteca de São Paulo*, 2011

Foto: Cris Krisnac - Arquivo Cedoc / Pinacoteca de São Paulo

Fonte: <http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/default.aspx?c=exposicoes&idexp=1113&mn=537&friendly=Exposicao-Arte-como-registro-registro-como-arte>

Deriva no museu: fotografia e arte conceitual

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 por ser englobada pelo universo institucional, o museu, em seu ensejo de acompanhar, compreender e preservar o universo artístico, mesmo que de maneira friccionada e tensa. A inquietude gerada por tais aquisições 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 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 foucaultiana⁷ 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 a reclassificação da fotografia como arte e sua consequente 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.

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. 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). 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 consequências 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 o 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 dos museus 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.

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, com foco na produção brasileira dos anos 1980 e 1990 e atenção a suas obras mais radicais.⁸

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 dezesseis anos, adquiriu três performances – modalidade artística das mais representativas da condição da arte atual – da artista Laura Lima⁹, 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 2000, 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 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 pudessem entrar em contato mais próximo com a proposição da artista? (CHIARELLI, 2010)

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.

Figura 3

Laura Lima

Quadris de homem = carne / mulher = carne, 1995

Autoria não identificada

Museu de Arte Moderna de São Paulo

Fonte: <http://mam.org.br/acervo/2000-442-lima-laura/>

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 saía 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 completa tem que ser consumida, e o meu desejo é que este objeto - *Corpo comestível* de chocolate - não seja conservado como tal. Ele deve 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 público 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?

Esta proposta é dirigida não só ao corpo diretivo do museu, mas aos funcionários, a Associação de Amigos do MARP, artistas e ao público em geral. Não guardar o corpo de chocolate como fragmento deste todo, mas pensar o que deve ser 'conservado'.¹⁰

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.

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 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.¹¹ 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 estivesse 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.¹²

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 pela história da arte, como pintura ou escultura, há tempos já tornados anacrônicos nos anos 1960, além de ressaltar que, em período de recrudescimento 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 às suas condições fundamentais por mais radicais que se mostrassem, levando ainda em conta o papel do museu como arquivo, local de memória e de 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, serão compartilhadas por outros nos anos 2000.

Quanto às performances, há registros da realização de trabalhos dessa natureza no MAC desde os anos 1970, sendo um período de inúmeras exposições 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.¹³

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

Maria Cristina Machado Freire salienta, quanto à arte conceitual – e pode-se estender sua afirmação a diversas modalidades de trabalhos, como instalações e performances –, a existência de relação entre documento e obra (FREIRE, 1999: 17), sendo que as ideias e motivações de época latentes nos documentos podem permanecer no interior do museu (FREIRE, 1999: 24). Com propriedade, afirma ainda 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), levando o museu a 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.

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 Debord como a deriva¹⁴, 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.¹⁵

A fotografia no início de sua história gerou discussões acerca de seu estatuto de arte, tendo sido considerada documento ou item de biblioteca. Com as performances, acontece algo diferente: desde que o museu demonstrou interesse por esta modalidade artística, reconheceu sua condição de arte – ainda que sua existência efêmera explicita uma recusa em ser capturada pelo museu, ela passou a contar em suas coleções, sempre como obra artística¹⁶.

O fato de a fotografia, em seu percurso histórico no interior do museu, ter variadas conceituações e classificações, fazendo-a a passar pelos mais diversos departamentos das instituições antes de ser considerada peça da coleção, e o de a performance, por sua vez, ter sido recebida como trabalho artístico desde seu ingresso, dizem respeito a seus estatutos enquanto arte. Por meio das mudanças e revisões no universo museal, a fotografia galgou a esta condição, enquanto que a performance pôde, enfim, ter seu ingresso garantido.

Contudo, se a recepção do trabalho performativo na coleção deu-se de maneira pouco conflituosa a partir do momento de sua aceitação, não se pode dizer o mesmo a respeito da documentação e itens relacionados às performances. Vídeos, fotografias e demais registros, bem como elementos de cena utilizados na apresentação, por serem parte de um todo não homogêneo e de ingresso recente no ambiente museal, não possuem conceituação e classificação adequados quando vistos caso a caso nas instituições, portanto, não encontram definição e tratamento preciso por parte do museu.

Ao mesmo tempo em que procura responder de maneira adequada à arte mais radical, o museu não se permite ou não conquista maiores avanços 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 irrepitível 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.¹⁷

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 performance por meio do próprio museu. Conforme desejo da artista toda a documentação gerada pela obra pode ser a ela incorporada em futuras exposições, 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 ambiguidade 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?

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.

Figura 4
Rosa Esteves
Corpo comestível, 2004
Foto: Rosa Esteves
Imagem cedida pela artista

Magali Melleu Sehn, em doutorado defendido, em 2010, na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo¹⁸, expõe, do ponto de vista da conservação e da restauração, as mesmas dificuldades até aqui observadas. Os embaraços que surgem no momento da remontagem, em geral, indicam conflitos gerados em etapas anteriores, a saber, quanto aos métodos 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 SEHN, 2010: 26-7).

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.

A partir das abordagens observadas, é possível concluir que as novidades técnicas e conceituais introduzidas pela arte efêmera, nos casos aqui tratados, 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 se mostram 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.

Assim, o museu dedicado à arte mais atual parece correr riscos de ver-se, ele também, alocado em um “não-lugar”, 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 comprometer-se certos com a arte e seu destino como bem público de uma coletividade. Parecendo ser seu dever premente 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.

Conclusão

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 espetacularização¹⁹ – 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 –, então, é necessária a reflexão sobre qual o estatuto do objeto de arte na atualidade, sobretudo daqueles conduzidos a condições especiais de guarda, como, também, sobre as concepções de tempo e espaço da arte contemporânea, e, ainda, sobre 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, é preciso se perguntar como justificar e proporcionar a presença no museu em relação à 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.

A ascensão da performance em si mesma como objeto de museu e no mercado de arte parece promover uma rachadura no misto performance-fotografia – ainda que não as tenha partido em duas, uma vez que cada uma das modalidades observadas (fotografia, performance ou fotoperformance) encontra abrigo no circuito artístico, um breve olhar sobre exposições, ofertas em galerias, surgimento de novos artistas e feiras de arte o provam. Contudo, conceitualmente abre-se um intervalo, estica-se a banda de

Moebius numa fita, de maneira que o dentro e o fora se expõem como dois lados da mesma moeda, favorecendo a interpretação da fotografia como espaço de registro, ao passo que a performance, assentida como adequada às condições de acervo e circulação mercadológica, passa pela liberalização de sua recepção, aproximando-se do teatro, da dança e da indústria fonográfica, uma vez que pode ser remontada, ultrapassando a exigência do imediatismo e da presença irrepetível, fetichizadores ou mistificadores da fotografia como testemunho último e perpétuo da cena. A pergunta é se a fotografia da performance poderá manter com ela o silêncio amoroso do indício de vida que anuncia, o percurso sinuoso de uma à outra, ou se se tornará notícia de um evento retumbante de uma arte que do desconforto de sua presença e sentimento de sua ausência passa à estrela institucional.

Referências Bibliográficas

BAUMAN, Zigmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zaar, 2001/2000.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois* (trad. Rodnei Nascimento). São Paulo: Cosac & Naify, 2006/1995.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória* (2ª ed.). São Paulo: Martins Fontes, 1999/1939.

CHIARELLI, Tadeu. [Entrevista]. 2010. Entrevista concedida a autora, publicada em sua dissertação de mestrado *Performance: desafios à formação de acervo museal*. 127 f. Dissertação (Mestrado). Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2010.

CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu* (trad. Fernando Santos). São Paulo: Martins Fontes, 2005/1993.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo* (trad. Railton Sousa Guedes / Coletivo Periferia. EBooksLibris, 2003/1967.

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

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990/1950.

HUYSSSEN, Andreas. "Escapando da amnésia – o museu como cultura de massa". In: *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997/1995, pp. 222-55.

LIMA, Laura. [Entrevista]. 2010. Entrevista concedida a autora, publicada em sua dissertação de mestrado *Performance: desafios à formação de acervo museal*. 127 f. Dissertação (Mestrado). Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2010.

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.

VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna* (trad. Eduardo Brandão). São Paulo: Martins Fontes, 1996/1985.

¹ As reflexões ora apresentadas voltam-se para as relações entre performance e fotografia, reconhece-se o vídeo como meio, suporte ou documento que pode também ser vinculado à arte performática, contudo, por levantar questões não contempladas pelas análises aqui elaboradas, como a passagem temporal e o movimento, deixa-se seu estudo para ocasião mais oportuna.

² O histórico dessas aquisições será analisado adiante.

³ Texto institucional da curadoria, assinada por Ana Paula Nascimento e Gabriel Moore Forell Bevilacqua.

⁴ Depoimento dado pelo artista por ocasião da exposição que, à época, encontrava-se disponível no blog da mostra.

⁵ Depoimento dado pela curadora em entrevista que, à época, encontrava-se disponível no blog da mostra.

⁶ Depoimento exibido em vídeo durante a mostra, posteriormente acrescido aos arquivos do museu.

⁷ Análise do museu e história da arte como instituição de confinamento e sua estrutura discursiva a partir do modelo analítico-arqueológico de Michael Foucault.

⁸ Conforme entrevista do então curador-chefe do MAM-SP, Tadeu Chiarelli, à autora, publicada anexa em sua dissertação de mestrado *Performance: desafios à formação de acervo museal*, defendida no MAC-USP, em 2010.

⁹ Será utilizada a designação performance para os trabalhos de Laura Lima, por ser esta a utilizada pelo próprio museu 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, publicada anexa à dissertação de mestrado da autora, *Performance: desafios à formação de acervo museal*, defendida no MAC-USP, em 2010.

¹⁰ 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.

¹¹ Sobre as JACs ver Daria Gorete Darentchuk. *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.

¹² Regulamento VI JAC-72. Arquivo do MAC/USP, pasta 0101/02. SP, s/d. *Apud* Melleu Sehn: 2010.p. 41.

¹³ Silvana Karpinski; Natália Frizzo de Almeida. *Exposições realizadas pelo MAC-USP 1963-2008*. Relatório de exposições. Arquivo MAC-USP.

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

¹⁵ Sobre a circulação de obras no interior do museu ver o estudo de Freire (1999) e a referência de Douglas Crimp aos livros de artista presentes na Biblioteca do MoMA-NY (CRIMP, 2005: 59-75)

¹⁶ É preciso esclarecer que a questão, neste parágrafo, trata da presença de performances como peça de coleções de museus; a existência de seus registros e acessórios de cena nos arquivos museais será abordada no parágrafo seguinte.

¹⁷ Documento de empréstimo para retrospectiva da artista no Museu da Pampulha, em Belo Horizonte, em 2002. Pasta Laura Lima. Documentação MAM-SP.

¹⁸ 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.

¹⁹ 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).