

ABSTRACT: *The text analyses the conflicts in the relationship between contemporary art and museological practices that have been increasing since the 1960's. The supremacy of the idea over the object as well as the use of precarious material suggest an urgent reconsideration of the status of the work of art as well as of the museological practices nowadays.*

KEY WORDS: *Contemporary art; art museums; curatorship; conceptual art.*

RESUMO: O texto¹ analisa os conflitos da relação entre a arte contemporânea e o museu que vem acentuando-se desde os anos 60. A supremacia da idéia sobre o objeto, bem como a utilização de materiais precários, sugerem uma urgente reconsideração do estatuto da obra de arte e do sentido das práticas museológicas na atualidade.

PALAVRAS-CHAVE: Arte contemporânea; museu de arte; curadoria; arte conceitual.

CRISTINA FREIRE

Do perene ao transitório na arte contempo- rânea: impasses



"Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo como ele de fato foi. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo..."

(Walter Benjamin)

Há pelo menos meio século (ou com Duchamp, há quase um século) são testemunhadas profundas modificações no que se convencionou chamar *obra de arte*. Tais mutações implicam alterações não apenas na aparência da obra de arte, mas sobretudo em suas estruturas essenciais, isto é, nas premissas conceituais que a definem e se formulam historicamente através de instituições sociais. Por instituição podemos entender aqui a linguagem, que possibilita o discurso crítico e todo um sistema que engendra a constituição, legitimação e circulação de valores artísticos. É somente dentro deste circuito ou sistema de arte que a obra existe como tal e as figuras do artista, do curador e do público são definidas. É bom que se diga que estes papéis têm também passado por profundas alterações. Gostaria de me deter um pouco, inicialmente, na figura do curador. Muito se fala, atualmente, sobre curadorias e curadores. Parece elucidativo, então, esboçar o lugar social e histórico desta atividade.

A figura do curador tem origem no século XVIII, mais exatamente com a abertura dos museus públicos. Lembremos que o Museu do Louvre foi inaugurado em 1789 e posteriormente, no século XIX, a Escola do Louvre era o único local de formação para curadores. Uma importante distinção dever ser feita aqui. Qual seja: a diferença entre curador de coleções e curador de exposições. Surge aí a clara dicotomia entre uma função institucional (curador de museu) e uma posição eventual (curador de exposições). Esta diferenciação, embora, muitas vezes não muito bem compreendida, reflete uma significativa mutação que vem ocorrendo nas últimas décadas. Alguns sinais são bem evidentes e podemos citar entre alguns exemplos o aumento do número de exposições temporárias e a crescente onda de museus sem acervos.

Nesta medida, o pesquisador de um acervo é sobretudo um curador no sentido clássico deste termo, isto é, aquele que zela, estuda e trata de uma coleção específica e este zelo inclui também, é certo, os cuidados relativos à sua exibição. É a especificidade da coleção (por técnicas ou períodos) que orienta a linha de especialização do curador. Para este curador/pesquisador, talvez um tanto abnegado frente aos modelos que se impõem atualmente, o que está em primeiro plano são as obras e não a autoria da exposição como obra única.



No caso do pesquisador/curador, especialmente aquele ligado à Universidade, espera-se uma atitude reflexiva e livre frente às pressões do mercado. Como observa o crítico Lawrence Alloway:² “o mercado, apesar de não ser incompatível com a arte, não deve se tornar sua fonte primordial. Os curadores, ao invés de manter forte independência intelectual que equivale aqui à responsabilidade cultural, deixam, muitas vezes, que importantes decisões escapem de suas mãos para outros. A tirania do artista-marchand-colecionador tem tido monopólio na arte e isto limita sua relação com a sociedade”.

Este curador/pesquisador, por meio de seu ofício, deve interrogar sempre, através das obras, as estruturas da criação e os meandros relativos à institucionalização da arte. Incluem-se aí questões de ordem técnica especializada como os métodos de documentação, catalogação, conservação e restauro. Sobretudo, é o pensamento crítico que deverá sustentar as normas de interpretação ao refletir sobre aspectos fundamentais para a arte como, por exemplo, as particularidades do sistema de distribuição das obras, tão importante para a produção da segunda metade do século XX. Neste sistema de legitimação e circulação de valores, o museu ocupa lugar privilegiado.

Toda investigação com acervos deve partir das obras, mas também dos

referenciais teóricos disponíveis para analisá-las. Muitas vezes, durante uma pesquisa,³ são justamente estes recursos teóricos e metodológicos que devem ser revistos. Isto porque, ao se trabalhar com um acervo específico, qualquer que seja ele, é fundamental adotar uma perspectiva crítica que interroga as premissas de sua própria constituição. Ou seja, entendemos ser tarefa do museu fornecer através das seleções que realiza padrões socialmente compartilhados de visualidade. Pois, no limite, a coleção releva o “visível possível” de um determinado tempo histórico, formulado por eleições e rejeições de obras. Assim, através das lacunas e, sobretudo, pela análise crítica destas faltas, podemos tentar compreender como se organiza a visualidade no museu e, por rebatimento, como se estrutura a narrativa oficial que se tornará hegemônica para a história da arte. Entendemos que, no contexto do museu, qualquer eleição (escolha ou exclusão) não é casual nem tampouco inócua, uma vez que tem conseqüências definitivas para os registros de nossa memória cultural.

Acredito que os museus universitários devem, portanto, fomentar uma pesquisa crítica. Isto significa criar instrumentos metodológicos capazes de refletir em profundidade sobre os processos subjacentes à institucionalização o que, não raro, se confronta com a cômoda atitude de uma adequação



passiva às suas exigências. Isto porque, na Universidade, ao menos em tese, estaríamos independente das injunções do mercado e a análise crítica das conjunturas políticas, sociais e econômicas, por exemplo, deveria ser parte inerente da tarefa que nos cabe.

Também a nível da análise da produção contemporânea, o quadro não é menos complexo. O conflito entre a produção artística contemporânea e o museu não é recente e podemos tentar compreendê-lo através das polarizações que sugerem. Por um

lado, os museus de arte têm fundamentado suas práticas em categorias como perenidade, originalidade, unicidade, autenticidade e, por fim, na crença absoluta da autonomia do objeto

de arte. Por outro lado, a arte contemporânea, de modo geral, opera na contramão destes princípios, a partir de premissas opostas. Ao invés da permanência, a transitoriedade; a unicidade, isto é, a *aura*, como observou Walter Benjamin, se esvai frente à reprodutibilidade técnica; contra a *autonomia* a *contextualização* e, por fim, a autoria se esfacela frente às poéticas da apropriação. Tais contradições abalam as estruturas museais há pelo menos meio século ou, com Marcel Duchamp, há quase um século.

Os museus de arte têm fundamentado suas práticas em categorias como perenidade, originalidade, unicidade, autenticidade e, por fim, na crença absoluta da autonomia do objeto de arte.

É revelador o crescente interesse despertado pelo tema das obras não convencionais e sua relação conflituosa com os museus. Várias exposições, diversos simpósios e algumas publicações abordaram o tema na última década.⁴ Isto sugere uma preocupação das instituições, ou pelo menos de alguns profissionais mais diretamente tocados pelo problema, de vencer este intervalo entre a noção de obra de arte com que as instituições operam e o que os artistas vêm fazendo há várias décadas.

No entanto, tais valores e representações ganham contornos universalizantes no Museum of Modern Art de Nova York, que se tornou paradigma para instituições congêneres do mundo ocidental e manteve,

nos últimos quarenta anos, amplos poderes para definir e defender certos valores como: individualismo, modernidade, originalidade e linearidade histórica. Nesta forma de interpretação, de como olhar para o século XX, a noção de progresso recorrentemente surge com um atributo, um feito de indivíduos isolados ou de um grupo de artistas. Nessa perspectiva, dentro do espaço ritual dos museus, a história da arte move para frente, cronológica e ordenadamente e se apresenta, espacialmente, como uma linha de percurso único.



Enfim, exhibir, dar a ver, esboçar juízos, tornar a arte de nosso século inteligível dessa forma proposta pelo MoMa não nos parece, em absoluto, um modelo distante. Essa forma de construir um acervo, organizar as exposições, moldando um certo padrão para museus de arte moderna e contemporânea tem, como não poderia deixar de ser, reflexos no Brasil. Basta observar que tais projetos de museus fundamentam uma certa visualidade que se estrutura na idéia da autonomia da obra, e por extensão na separação absoluta entre arte e vida. A obra de arte é vista e interpretada primordialmente na materialidade de seus atributos formais. Meios e técnicas como pinturas, esculturas, desenhos, gravuras e (só mais tarde fotografias e vídeos) dividem as coleções dos museus. Exposições são, não raro, organizadas através da linearidade das cronologias. Claro que tudo se faz com ausências e exclusões de artistas, movimentos e obras. O que sabemos, por exemplo, das performances, ações e situações realizadas no Brasil, a partir dos acervos brasileiros? Mais ainda, como podemos situar a arte brasileira dentro de um contexto mais amplo, internacional? Não seria a arte brasileira também excluída desta narrativa? O artista Rasheed Araeens, editor da revista inglesa *Third text*, já alertava no final dos anos 1970:

“O uso do termo *Internacional* não implica a participação de todos ou

as fecundações recíprocas das diferentes culturas do mundo, mas meramente a evolução dos estilos da arte hegemônica e sua imposição sobre o resto do mundo... É no contexto global das dominações que devemos compreender o papel atual da arte internacional (...)”⁵

Por outro lado, dentro de um panorama mais amplo, é certo que o ataque às instituições nos anos 60 trazia a reboque uma nova forma de fazer e de ver arte. Os objetos artísticos deveriam ser desinvestidos da aura de eternidade, do sentido de unicidade da durabilidade e, muitas vezes, de qualquer possibilidade de venda, de ser consumido tal qual mercadoria. É nesse momento que as performances (instabilidade no tempo) e as instalações (instabilidade no espaço) tornam-se poéticas significativas. Perante esta produção, os espaços de exposição deveriam também ser reinventados, além dos limites do previamente estabelecido.

Não mais se supõe que o público relacione-se com as obras à distância, mas manipule-as, toque-as misturando as dimensões do sujeito e do objeto da criação.

Não parece, desde então, possível encontrar o sentido da obra dentro dela mesmo, como queria o crítico norte-americano Clement Greenberg. O campo artístico expande-se. A crítica formalista, centrada nos princípios da hegemonia da pintura e do papel autônomo da arte não se sustentava mais



ante a Arte Pop, a Minimal Art, diante das proposições conceituais e das poéticas de artistas como Joseph Beuys, John Cage ou ainda Helio Oiticica, Lygia Clark e Artur Barrio, para falar apenas de alguns.

A reconsideração do vocabulário clássico que define a produção artística dentro de categorias já repertoriadas, como pintura, escultura, desenho e gravura vem se tornando, cada dia, mais urgente. Novos termos surgiram para definir outras poéticas: happenings, ambientes, performances, instalações, videoarte. Os termos tradicionais sofrem, necessariamente ampliações em seu sentido original. Em seu livro *Passages in modern sculpture*,⁶ Rosalind Krauss, por exemplo, observa as alterações de sentido do termo “escultura” no último século. Tal termo não designa mais, como outrora, o trabalho artesanal do artista mas, preponderantemente, a elaboração material de uma idéia.

As instituições são convulsionadas pelas movimentações políticas e sociais do período. Do corpo representado para contemplação, vive-se a experiência de um corpo encarnado, vivo, político, erótico e sexual. Torna-se paradigma de toda uma geração o livro *Eros e civilização*, de Herbert Marcuse, publicado em 1955, e que só em 1968 teve várias reimpressões no Brasil.

O termo “Arte de Guerrilha” foi cunhado por Frederico de Moraes em

1969 para comentar trabalhos de Artur Barrio, Cildo Meirelles, Antônio Manuel, entre outros. O corpo e as ações dos artistas passam a ser este *locus* privilegiado onde o social, o político e o subjetivo se configuram em seus múltiplos sentidos e direções. Como desdobramento o conceito convencionalizado de obra de arte e os locais institucionais de exposição tornam-se insustentáveis.

A consciência do corpo também é experimentada pelo espectador. São propostas experiências múltiplas, sobretudo cinestésicas, onde a memória involuntária oriunda do corpo irrompe através do movimento. O olho vê porém o objeto é *reconhecido* pelo corpo. Entramos aqui na discussão que permeia todo o debate da arte moderna e contemporânea e traça as distinções entre autonomia e contextualização da obra de arte. A escultura minimalista, não por acaso, é uma referência importante neste debate.⁷ A partir daí, dois conceitos se distinguem neste campo, e destas distinções podemos compreender os desdobramentos de poéticas que se afirmam posteriormente como as instalações. Os conceitos de **espaço** e **lugar** funcionam, neste caso, como dispositivos metodológicos importantes para a análise e interpretação da produção contemporânea. O *espaço* nesta chave interpretativa é autônomo, abstrato, universal e esvaziado de qualquer sentido transcendente. O *lugar*, ao contrário, é identitário, carre-



gado de memórias individuais e coletivas. Assim, em suma, a escultura moderna ocupa o espaço neutro da galeria, a obra contemporânea cria lugares, densos de sentidos. Ao extrapolar a visão retiniana dirige-se para uma experiência múltipla, que envolve todos os sentidos.

Assim, os lugares dão a dimensão da experiência, que se funda nos traços de memória individual e coletiva. Richard Serra é um dos principais expoentes da escultura minimalista norte-americana e a polêmica na qual sua obra *Tilted Arc* (1981-1984) foi envolvida é um caso exemplar⁸ para entendermos a noção de *lugar* na arte contemporânea. A dimensão pública desta obra sugere sua inserção na rede de valores compartilhados do imaginário social e vivenciados cotidianamente no espaço da cidade. Também com Richard Serra podemos compreender as elaborações da memória individual na constituição de uma obra que se funda na noção de *lugar*. Em suas imensas e monumentais esculturas realizadas em ferro fundido, a escala e o peso remetem a uma relação onde o corpo é resuscitado em sua dimensão humana, isto é, o peso das peças impõe-se sobre a nossa instável fragilidade. É a memória que fornece os subsídios necessários ao artista na elaboração deste aspecto de sua obra. Particularmente pungentes são suas lembranças de infância, sobretudo algumas experiências vividas

junto ao cais do porto, local de trabalho de seu pai. A visão do lançamento de um navio ao mar e sua misteriosa capacidade de flutuar, apesar de seu peso, deixaram marcas profundas. Sobre estas lembranças escreve o artista: "Todo o material primário que necessitava estava contido nesta reserva de memória que se tornou para mim um sonho recorrente. O peso é um valor para mim... Tenho mais a dizer sobre o peso do que sobre a leveza... O balanço do peso, a diminuição do peso, a adição ou subtração do peso, a concentração do peso, os efeitos psicológicos do peso, a desorientação do peso, o desequilíbrio do peso (...) tudo que na vida escolhemos pela sua leveza, logo manifesta seu peso. Nós enfrentamos o medo do insuportável peso: peso da repressão, peso das constrições, o peso do governo, o peso da tolerância, o peso da resolução, o peso da responsabilidade, o peso da destruição, o peso do suicídio, o peso da história que dissolve o peso e estraçalha os sentidos, numa construção calculada de palpável leveza".⁹

O peso nas esculturas monumentais de Richard Serra, são o avesso dos anti-monumentos de outro artista norte-americano: Robert Smithson.

A partir da segunda metade dos anos 60 Smithson dedica-se a um projeto que chamou de *site/non-site*. Em 1967, publica uma série de fotos de um lugarejo banal próximo a New Jersey. As imagens destes lugares, justamente



por sua banalidade, ganham uma dimensão subjetiva através das fotografias de Smithson. Esta intangibilidade do conteúdo subjetivo torna-se elemento primário de sua operação artística ao revelar estes lugares deteriorados pela industrialização. Sobre *Monuments of the Passaic* (1967) escreve Smithson: “os novos monumentos não são construídos para as eras, mas contra as eras. Ao invés de fazer nos lembrar do passado, como os antigos monumentos, esses monumentos nos fazem esquecer o futuro”.

O pequeno lugarejo de Passaic em Nova Jersey, lugar onde nasceu Smithson, aparece recorrentemente em sua obra. Sobre ele escreveu o artista: “não importa quão longe você vá, sempre se é jogado de volta ao seu ponto de origem”. As memórias individuais fundem-se, aqui também, com o acervo coletivo através da idéia do monumento. No entanto, ao contrário de Richard Serra, o monumento tem para Smithson uma dimensão absolutamente subjetiva. É considerado aqui como uma negativa, uma ausência ou lacuna, em uma palavra: uma presença-ausente. Estas operações representadas aqui pelas fotografias de monumentos transitórios e pessoais de Robert Smithson, então excêntricas ou marginais, tornam-se hoje, mais de três décadas depois, um ponto privilegiado para se refletir sobre o sentido da arte em suas operações e vetores de sentidos.

AUSÊNCIAS

A narrativa aceita e compartilhada de história da arte, sobre a qual o museu assenta sua lógica, seu padrão de visualidade, é também feito de ausências, de lacunas. Num movimento de reparação a exclusões, vimos observando, já há algumas décadas, uma historiografia que se volta para a história dos vencidos e, como derivado disto, na História da Arte, as minorias (mulheres, negros e homossexuais) e a arte de países de fora do eixo hegemônico centralizado na Europa e nos Estados Unidos tornam-se tópicos de interesse.

No nível das matrizes interpretativas foi necessário que abordagens diversas como as da antropologia, psicanálise e sociologia, assim como as teorias da informação, semiótica e linguagem fossem, definitivamente, incorporadas ao estudo da arte alargando, necessariamente, seu campo.

Prova disso é que as publicações (revistas e periódicos) incorporam este revisionismo crítico. Em 1976, juntamente com outros críticos, Rosalind Krauss, inicialmente discípula de Greenberg, funda a revista *October*. Esta revista, uma reação ao formalismo mais *hard-core*, procurava alinhar arte/teoria/crítica e política, tendo como pontos editoriais privilegiados o questionamento das instituições artísticas, incluindo aí uma crítica ao discurso



hegemônico (leia-se formalismo). A ênfase dada à obra de arte realizada em meios de reprodução mecânica, fotografia e vídeo, foi significativa nos primeiros anos da revista. Não por acaso é justamente no seu primeiro número que Rosalind Krauss publica o artigo *Vídeo: estética do narcisismo*,¹⁰ onde observa a proximidade operatória entre o vídeo e a psicologia. É notório o instrumental teórico privilegiado. Fala-se em *self*, *libido*, *ego*, etc.

Sobre a questão do vídeo, escreve Krauss em 1976, justamente na época do surgimento dos primeiros trabalhos de videoarte: “O meio real do vídeo é uma situação psicológica e os termos sugerem a retirada da atenção de objetos externos (o outro) e sua investida no *self*. E não se trata de uma condição psicológica qualquer. Trata-se da condição daquele que abandonou o investimento dos objetos com libido e transformou o objeto-libido em ego-libido e esta é a condição do narcisismo”. Krauss toma por base, para seus comentários, os trabalhos de artistas norte-americanos, particularmente Vito Aconcci e Richard Serra. Se tomarmos como referência a produção brasileira, especialmente os vídeos pioneiros realizados entre 1974-1977, observamos que, de fato, outros referenciais são ne-

As performances ou suas fotografias e filmes, no museu, indicam claramente uma mudança nos cânones tradicionais.

cessários para sua interpretação, mas nesse caso vêm das ciências sociais. Corpo, no caso dos pioneiros artistas do vídeo brasileiro, muito freqüentemente, significa também o *corpo social*. Este corpo é marcado, costurado, deglutido e rejeitado. Sem o recurso da edição que não era tecnicamente viável naquele momento, os artistas valem-se da filmagem direta, sem cortes, onde as falhas são significativamente incorporadas à narrativa, o que aproxima os trabalhos, sem edição, destes vídeos pioneiros, das técnicas psicanalíticas de sondagem do inconsciente, como a associação livre, por exemplo.

O registro de performances foi um uso significativo dos primeiros anos da videoarte. Como obras do instante ou do desenrolar de um processo, as performances podem permanecer no tempo pela documentação fotográfica, pelos vídeos e filmes que perenizam o gesto fugaz. As performances ou suas fotografias e filmes, no museu, indicam claramente uma mudança nos cânones tradicionais. Aí a obra confunde-se com seu registro, sua documentação. O que fica destas ações ou performances são seus registros: filmes e fotos (realizadas pelo próprio artista ou não).

Rosalind Krauss utiliza a noção de *index*¹¹ para compreender a produção



artística dos anos 70, em especial a fotografia de orientação conceitualista. Como registro de algo transitório, demarca uma presença na ausência ou o invisível no visível. Na fotografia, o primeiro a sugerir essa presença na ausência foi Man Ray (1890-1976). Os fotogramas ou rayogramas eram realizados sem a câmera fotográfica, somente pela imposição de qualquer objeto sobre papel sensibilizado. É ali, segundo Rosalind Krauss, que a linguagem da arte cede e retorna à imposição das coisas, desta vez marcando sua ausência. Esta forma de representação da ausência será fundamental para a arte nos anos 70, sobretudo para aquelas poéticas nas quais a fotografia será um registro, um documento de algo que se passou, intangível no tempo ou no espaço.

Como presença ausente não são passíveis de serem equalizadas através de uniformidades de técnicas ou estilos.

Vejamos o caso da fotografia dentro de coleções permanentes. A divisão por técnicas possibilita, como é o caso do MoMa, a existência de um departamento de fotografia no museu. No entanto, as fotografias de performances estão ali como documentos de uma poética transitória e não têm, nesse sentido, uma existência autônoma. Isto é, a fotografia não se confunde com a performance mas, sem aquela, esta deixa de existir no tempo. Vale observar que o artista, muitas vezes, não é o autor da fotografia.

Essa relação entre o projeto e o objeto, num primeiro momento, ou entre a obra e o seu registro é central para as poéticas contemporâneas.

Os projetos são realizáveis ou utópicos e tomam a forma de diagramas, mapas ou lista de instruções realizados em off-set, xerox, etc. Identificam o conteúdo da arte na idéia e, como projetos, a fruição que sugerem é absolutamente intelectual.

Foi o norte-americano Sol Lewitt um dos primeiros artistas a utilizar o termo arte conceitual. Publicou *Parágrafos sobre arte conceitual*, em 1967, onde se lê: “Na arte conceitual a idéia ou conceito é o aspecto mais importante do trabalho. Quando o artista usa uma forma conceitual de arte, significa que todas as decisões serão feitas antes e a execução é um negócio mecânico. A idéia torna-se o motor que realiza arte”. Lewitt, partindo destas premissas, programaticamente, supõe a repetição de seus trabalhos. São, não raro, desenhos e pinturas a serem realizados diretamente nas paredes, seguindo suas rigorosas instruções. São como partituras musicais e, como na música, a execução fica a cargo de terceiros, podendo ser apresentados em vários locais simultaneamente. O que se empresta ou vende no caso de Lewitt são estas instruções. Sem elas o trabalho não existe.

Para Joseph Kosuth, figura central neste debate, a arte como idéia tem



outros desdobramentos em sua obra. O artista trata de providenciar certificados de autenticidade para objetos que, eventualmente, seu trabalho envolva como uma cadeira, um relógio ou definições tiradas diretamente de dicionários na forma de textos ampliados e reproduzidos em xerox. Este certificado torna-se a prova de autoria e justifica assim a atribuição de seu valor. Valor aqui se traduz em dólares, bem entendido.

No pós-fácio de seu livro *The dematerialization of the art object*¹² (1973), Lucy Lippard já observa que a intenção de se manter afastada da comercialização geral não se confirmou na arte conceitual, e tal categoria de obra foi logo assimilada ao mercado. Apesar da assimilação pelo mercado, no domínio das práticas cotidianas do museu, a incorporação de obras de caráter conceitual às coleções se dá entre dúvidas e questionamentos.

A transitoriedade no tempo e a descontinuidade no espaço, freqüentes nos projetos contemporâneos, são também características das instalações que se popularizam nos anos 60 e 70. O contexto da galeria ou do museu é parte fundamental nesta poética que não simplesmente ocupa o espaço, mas o reconstrói, criticamente, a partir de um arranjo próprio de elementos.

Nos anos 80 as interrogações relativas à remontagem de instalações são bastante significativas e recorrentes

entre colecionadores, curadores e artistas.

As instalações, ao serem incorporadas às coleções permanentes, sugerem uma reflexão mais cuidadosa sobre seus princípios. Aplicar a lógica do objeto autônomo a uma instalação é causa de graves erros por parte das instituições. Ou seja: não se deve considerar elementos isolados de uma instalação como equivalentes à totalidade nem atribuir-lhes autonomia. Assim, feiticizar uma parte isolada de uma instalação é trair o princípio fundamental de uma poética onde se aplica de maneira exemplar o princípio norteador da Gestalt: “o todo é mais do que a soma das partes”.

Também para as instalações, os projetos e as instruções de montagem são fundamentais pois tornam possível a reconstrução dos trabalhos em outra oportunidade. Avaliar cuidadosamente a intenção do artista é muito importante neste momento. Para isso valem as *narrativas autorizadas*, tal como define Jean-Marc Poinot,¹³ que incluem depoimentos, planos de montagem, catálogos, descrições, legendas e *statements*. A consulta direta aos artistas, privilégio da arte contemporânea, é capaz também, muitas vezes, de esclarecer esta intenção original que será elemento norteador na hora de se deslocar, remontar e restaurar seus trabalhos. O poder, em última análise, que os artistas detêm sobre o sentido



originário de sua obra, não deve ser desprezado.

Vale observar aqui algumas distinções com relação a reproduções de obras e remontagens de instalações. Eventualmente, visando a preservação de trabalhos a serem emprestados, de uma instituição a outra, são autorizadas cópias. Os projetos realizados em neon por Bruce Nauman são ilustrativos desta questão. Frequentemente considera-se mais simples e econômico que estes sejam simplesmente reproduzidos nos diferentes pontos do planeta onde, eventualmente, o trabalho do artista é solicitado. A reprodução temporária (e não o transporte pelos métodos tradicionais) é avaliada como mais adequada. No entanto, Nauman solicita que as cópias sejam devidamente destruídas e documentadas em sua destruição após o período do empréstimo.

Os projetos de instalações, em eventuais remontagens, sugerem linhas divergentes de operação. Por um lado, a reconstrução pode procurar ser fiel a um projeto e parte do princípio da originalidade. A intenção, neste caso, é reconstruir o trabalho tal como ele foi apresentado originariamente.

A instalação *Desvio para o Vermelho*, de Cildo Meireles, é exemplar. Nos diferentes espaços em que foi apresentada, como no MAM do Rio de Janeiro em 1967, em versão ampliada no MAC-USP em 1984, na Bienal de São Paulo em 1998, no New Museum

of Contemporary Art de Nova York em 1999 e ainda no MAM-SP em 2000, foram incluídos todos os objetos componentes da instalação pretendendo-se manter sempre a maior fidelidade possível ao projeto original.

No entanto, é certo que apesar de um projeto inicial orientar os trabalhos de reconstrução da instalação, em cada contexto, em cada momento, as possibilidades de sua recepção são variáveis. Seria o mesmo vermelho aos olhos de quem viu esta instalação no Rio de Janeiro em 1967 ou em Nova York em 1999?

Em outro extremo, para outros artistas, não seria possível simplesmente remontar uma instalação. A reconstrução de um projeto em outro tempo e lugar trairia suas intenções originais. Trata-se, antes de recriá-lo, de redimensionar o trabalho em outras bases, traduzindo a idéia original para o *zeitgeist* (espírito do tempo) e para o *genius loci* (gênio do lugar) que se apresentam em cada exposição.

A recriação toma, então, como princípio operante, não a originalidade ou a fidelidade ao único, mas as variáveis da dinâmica do espaço/tempo que a engendra. São trabalhos, não raro efêmeros, que permanecem através de seus registros. Artur Barrio, por exemplo, vem realizando desde meados dos anos 60 o que chama de *Situações* ou *Experiências*. Considerar estes projetos de instalações e ações irreproduzíveis



do ponto de vista do projeto original significa, para o artista, entender o projeto da instalação não como o ponto de chegada, um ideal a ser alcançado em cada possível remontagem, mas um ponto de partida para possíveis recriações.

Por fim, ao se considerar proposições contemporâneas, seria importante ampliar mais uma vez o leque dos sentidos possíveis de atividades correlatas ao patrimônio como, por exemplo, *conservar e restaurar*.

Conservar, especialmente no contexto próprio à arte contemporânea, sugere dar inteligibilidade aos trabalhos. Isto é, trata-se sobretudo de atribuir aos projetos significado e valor ao inseri-los numa rede simbólica mais ampla. Esta rede simbólica compreende o contexto político e social de realização das obras, as condições de sua legitimação ou exclusão institucional, assim como o repertório das intenções do artista.

Desse modo, restaurar pode significar recuperar a função política do

museu, ao reinventar suas práticas para que ele possa representar o lugar privilegiado e estratégico onde se formula, cotidianamente, a visualidade de nosso tempo.

Trata-se de um terreno incerto, onde não apenas as obras são transitórias, mas sobretudo nossas certezas. Lembro aqui, para concluir, as palavras de Richard Serra ao refletir sobre o motor de sua obra: “É justamente esta distinção entre o peso pré-fabricado da história e a experiência direta que desperta em mim a necessidade de fazer coisas que não foram feitas antes. Eu sempre tento enfrentar as contradições da memória e manter o caminho livre, apoiando-me na minha própria experiência, mesmo quando encontro situações que estão além de minhas forças. Procuro inventar métodos sobre os quais não sei nada e utilizar o conteúdo de minha experiência, tornando-a então conhecida para mim, para então desafiar a autoridade dessa experiência desafiando assim a mim mesmo”.



NOTAS

¹ Aula inaugural – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. UFRGS, 8 de maio de 2001.

² ALLOWAY, Lawrence. *The Great curatorial Dim-Out*. Artforum, May, 1975.

³ Nos últimos anos venho me dedicando ao estudo da coleção de arte conceitual do Museu de Arte Contemporânea da USP. A pesquisa iniciada em 1996 teve o apoio da Fapesp em todas as suas etapas. O livro *Poéticas do processo. Arte conceitual no museu* (1999) e a exposição *Arte conceitual e conceitualismos. Anos 70 no acervo do MAC-USP* são alguns de seus resultados.

⁴ Exposições como *Out of action. From performance to the object 1949-1979*, organizada pelo MOCA de Los Angeles, 1998; *Deep storage. Collecting, storing and archiving in art*. PS1 Contemporary Center, 1998, além de simpósios como *Modern art: Who cares*, organizado em Amsterdam em 1997 e *Mortality/imortality the legacy of the 20th century art*, organizado pelo Getty Institute of Conservation em 1998.

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

⁵ ARAEEN, Rasheed. *The state of British art*. Studio International 193 n. 987 (1978), p.103.

⁶ KRAUSS, Rosalind. *Passages in modern sculpture*. Cambridge : MIT Press, 1989.

⁷ Fala-se muito de *site-specific*, mas vale lembrar que este termo foi utilizado para qualificar, nos EUA, o trabalho de escultura de artistas como Richard Serra, Walter de Maria e Robert Smithson. O uso indiscriminado do termo pode tornar este um conceito problemático, uma vez que sugere que a obra pertence ao lugar e não o contrário. Por outro lado, outros artistas preferem termos que apontam para um universo de questões diferentes. Por exemplo, *In situ* é um termo utilizado pelos arqueólogos para nomear os itens conservados e estudados no lugar da descoberta e foi utilizado pelo artista Daniel Buren na conceituação de sua obra. Sobre esta questão ver: Poinot, Jean-Marc. *Quando l'oeuvre a lieux. L'art exposé et ses récits autorisés*. Genève. Institut d'art Contemporain, Villeurbanne, 1999.

⁸ Ver: Serra, Richard. *Tilted Arc destruído*. *Revista Novos Estudos Cebrap* n.26, março, 1990.

⁹ SERRA, Richard. *Writings, Interviews*. Chicago/London, The University of Chicago Press, 1994.

¹⁰ KRAUSS, Rosalind. *The aesthetics of narcissism*. October 1, Spring, 1976.

¹¹ KRAUSS, Rosalind. *Notes on the Index. Seventies Art in America*. October, n.4, 1977.



¹² LIPPARD, Lucy. *The dematerialization of the art object from 1962 to 1972* (...) New York : Praeger, 1973.

¹³ POINSOT, Jean-Marc. *Op. cit.*, p.247.

CRISTINA FREIRE: Pesquisadora e curadora no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo; mestre em administração de museus e galerias de arte pela *City University* de Londres e mestre e doutora em psicologia social pela Universidade de São Paulo; professora convidada no programa de pós-graduação em psicologia social e artes do Instituto de Psicologia da USP; foi curadora, entre outras, das exposições: *A cidade dos artistas* (1997) e *Arte Conceitual e Conceitualismos. Anos 70 no acervo da MAC-USP* (2000); publicou diversos artigos em revistas especializadas nacionais e internacionais; é autora dos livros: *Além dos mapas. Os monumentos no imaginário urbano contemporâneo* (Editora Annablume/SESC, São Paulo, 1997) e *Poéticas do processo. Arte conceitual no Museu* (Editora Iluminuras, São Paulo, 1999).