UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO
BRUNO CESAR RODRIGUES

Arte contemporânea, museu e arquivo: desafios da ciência da informação

São Paulo
2017

BRUNO CESAR RODRIGUES

ARTE CONTEMPORÂNEA, MUSEU E ARQUIVO:
DESAFIOS DA CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes
da Universidade de São Paulo, para obtenção do
título de Doutor em Ciência da Informação.

Área de concentração: Cultura e Informação
Linha de pesquisa: Apropriação Social da Informação

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Giulia Crippa

São Paulo

2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Rodrigues, Bruno Cesar
Arte contemporânea, museu e arquivo: desafios da ciência da informação
/ Bruno Cesar Rodrigues -- São Paulo : B. C. Rodrigues, 2017.
260 p. : il.

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Ciência da
Informação - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Orientadora: Giulia Crippa
Bibliografia

1. Documento 2. Registro 3. Arte Contemporânea 4. Documentação 5
Ciência da Informação 6. Arquivo 7. Museu de Arte Contemporânea I.
Crippa, Giulia II. Título

CDD 21.ed. – 020

BRUNO CESAR RODRIGUES

Título: Arte contemporânea, museu e arquivo: desafios da ciência da informação

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes
da Universidade de São Paulo, para obtenção do
título de Doutor em Ciência da Informação.

Banca examinadora:

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Aprovada em: __/__/____

À Melissa, minha pequena sobrinha.

AGRADECIMENTOS

À FAPESP, pelo financiamento da pesquisa.

À Prof^a. Dr^a. Giulia Crippa, pela orientação, pela amizade e respeito.

Aos membros da banca de qualificação, Dr^a. Isis Baldini Elias, Prof. Dr. Marco Antônio de Almeida.

Às Professoras Doutoras Marília Xavier Cury; Maria Cristina Machado Freire; Ana Gonçalves Magalhães e Elza Maria Ajzenberg, que ministraram as disciplinas cursadas e muito contribuíram com reflexões a serem consideradas na pesquisa.

Às instituições contatadas, em especial ao Instituto de Arte Contemporânea de São Paulo, ao Instituto Figueiredo Ferraz de Ribeirão Preto, ao Museu Calouste Gulbenkian de Lisboa, ao Museu Coleção Berardo de Lisboa, ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, ao Museu de Arte de Ribeirão Preto, ao Museu de Arte Moderna de São Paulo, ao Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado de Lisboa, ao Museu Serralves do Porto, ao Paço das Artes de São Paulo, à Pinacoteca do Estado de São Paulo e à Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo.

Aos funcionários das instituições participantes que responderem ao questionário enviado: Leonor Nazaré; Carlos Alexandre; Marilúcia Bottallo; Nilton Campos; Fernanda D'Agostino e Priscila Arantes.

Aos artistas Grasielle Sousa, Lucio Agra, Maurício Ianês e Paula Garcia, que se prontificaram a responder o questionário enviado.

À Prof.^a Dr.^a Marcia Pazin, por tirar algumas de minhas dúvidas arquivísticas.

À Ana Luiza de Oliveira Mattos, coordenadora do Arquivo Wanda Svevo, da Fundação Bienal de São Paulo, por responder algumas perguntas sobre o banco de dados.

Ao Fernando Piola Alves, documentalista de acervo do MAC-USP por atender minha solicitação de informações a respeito da obra *Pele*, de Anna Barros.

Ao meu amigo Willian E. R. de Souza, por discutir comigo algumas questões acerca de patrimônio.

E a todos aqueles que, direta ou indiretamente, contribuíram para o desenvolvimento e conclusão desta pesquisa.

[...] aquilo que cada um de nós vê depende da história individual de cada um e do modo como cada subjetividade foi construída.

Douglas Crimp (2005)

RODRIGUES, Bruno Cesar. **Arte contemporânea, museu e arquivo: desafios da ciência da informação**. São Paulo, 2017. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

Resumo: Esta pesquisa trata sobre os museus e refletimos acerca de alguns processos museológicos, mas tendo como base a Ciência da Informação e a Documentação. Desse modo, analisamos a partir do nosso ponto de vista as implicações existentes entre os conceitos de documento e informação, que muitas vezes são distintos ou mesmo contraditórios, e a arte contemporânea que é efêmera ou se desmaterializa. Há uma perda do vínculo da obra de arte contemporânea com o suporte tradicional que causa efeitos diretos em sua classificação, o que, por sua vez, afeta os sistemas de guarda das instituições. Passa a ser comum que algumas das obras sejam perecíveis e até mesmo tenham um ciclo de vida demarcado. Outras se mantêm “vivas” nas instituições que as guardaram, seja por possuírem um formato tradicional de pintura ou escultura, seja porque seus formatos são similares a estes, seja por serem objetos possíveis de serem armazenados e reapresentados posteriormente, seja porque perduram por meio de sua documentação. Assim, tentamos entender como os museus fazem para guardar, organizar e preservar a memória de obras de arte efêmeras. Constatamos que eles acabam não se encaixando muito bem na definição tradicional e que caminham para outras situações, outras tipologias, pois há uma produção artística voltada ao arquivo e não ao museu. Assim como as obras de arte efêmeras e sua condição documental afeta os debates artísticos, também incitam museus e arquivos a repensarem seus *modus operandis*. Concluimos, então, que, para resolver as problemáticas discutidas nesta pesquisa, é preciso concentrar o foco em uma solução que venha da junção dos saberes sobrepostos da Museologia e da Arquivologia, e essa é a proposta da CI.

Palavras-chave: Documento. Registro. Arte Contemporânea. Documentação. Ciência da Informação. Arquivo. Museu de Arte Contemporânea. Fotografia. Vídeo. Performance.

RODRIGUES, Bruno Cesar. **Contemporary art, museum and archive: challenges of information science**. São Paulo, 2017. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

Abstract: This research treat about museums and we reflect on some museological processes, but based on Information Science and Documentation. Therefore, we analyze from our point of view the existing implications between the concepts of document and information, which are often distinct or even contradictory, and the contemporary art, that is ephemeral or dematerializes. There is a bond loss of the contemporary work of art with the traditional support that causes direct effects in its classification, which affects the custody systems of the institutions. It has become usual for some of the works to be perishable and even have a demarcated life cycle. Others remain "alive" in institutions that have preserved them, either because they have a traditional format of painting or sculpture, because their formats are similar to them, because they are objects which are possible to be stored and later re-presented, or because they persist through documentation. Thus, we try to understand how museums do to guard, organize, and preserve the memory of ephemeral works of art. We realized that they end up not fitting very well in the traditional definition and that they move towards other situations and other typologies, because there is an artistic production focused on the archives and not on the museum. Just as ephemeral works of art and their documentary condition affect artistic debates, they also incite museums and archives to rethink their *modus operandis*. We conclude that, in order to solve the problems addressed in this research, it is necessary to focus on a solution that comes from the junction of the superimposed knowledge of Museology and Archivology, and this is the proposal of CI.

Key-words: Document. Record. Contemporary art. Documentation. Information Science. Archive. Museum of Contemporary Art. Photography. Video. Performance.

LISTA DE FIGURAS

Capa e contracapa – Arquivo Paulo Bruscky¹

Figura 1 – <i>Marca Registrada</i> (Frames do vídeo) – Letícia Parente – 1975-----	59
Figura 2 – <i>Roda de Bicicleta</i> – Marcel Duchamp – 1912 -----	74
Figura 3 – <i>Fridericianum</i> – 1955 – Foto de Carl Ebeth -----	118
Figura 4 – <i>Livro_Acervo</i> – Paço da Artes – 2010-----	139
Figura 5 – <i>White Painting [three panel]</i> – Robert Rauschenberg – 1951-----	148
Figura 6 – <i>Pele</i> – Anna Barros – 1990 – 2011 -----	150
Figura 7 – <i>Cut Piece</i> – Yoko Ono – 1965)-----	199

¹ Arte produzida a partir de imagens do livro FREIRE, Cristina. **Paulo Bruscky**: arte, arquivo e utopia. São Paulo, S/Ed., 2006.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 DOCUMENTAÇÃO E DOCUMENTO: ABORDAGENS TEÓRICAS E DISCUSSÕES	24
1.1 QUAL A RELAÇÃO ENTRE CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO E DOCUMENTAÇÃO?	25
1.2 ABSTRAÇÕES QUANTO A DOCUMENTO: ALGUMAS PERSPECTIVAS GERAIS	38
1.2.1 <i>Fotografia enquanto documento</i>	48
1.2.2 <i>Vídeo: entre registro e linguagem artística</i>	54
1.2.3 <i>Apontamentos acerca do conceito de coleção e sua relação com o objeto/documento</i>	60
2 BREVES APONTAMENTOS QUANTO À ARTE CONTEMPORÂNEA.....	67
2.1 A FOTOGRAFIA, O VÍDEO E A PERFORMANCE NA ARTE CONTEMPORÂNEA.....	79
3 MUSEU E ARTE CONTEMPORÂNEA	94
3.1 CONCEITUANDO PATRIMÔNIO: DO MATERIAL AO INTANGÍVEL	101
3.2 MUSEU, EXPOSIÇÕES E ESPETÁCULO	105
3.2.1 <i>A arquitetura e o museu: um espetáculo à parte</i>	109
3.2.2 <i>O cubo branco e a hipotética neutralidade</i>	111
3.2.3 <i>Marcel Broodthaers e o Museu das Águias</i>	114
3.2.4 <i>Documenta de Kassel entre as grandes exposições</i>	117
3.2.5 <i>Encenação pela história da arte</i>	119
3.2.6 <i>Centre George Pompidou e curadoria</i>	122
3.3 ARQUIVO NA ARTE CONTEMPORÂNEA	123
4 DOCUMENTAÇÃO DA OBRA DE ARTE CONTEMPORÂNEA NAS INSTITUIÇÕES DE ARTE: PROBLEMAS E CONTRADIÇÕES.....	135
4.1 PRESERVAÇÃO: UMA PROBLEMÁTICA?	146
5 DOCUMENTAÇÃO DA OBRA DE ARTE CONTEMPORÂNEA NAS INSTITUIÇÕES DE ARTE: ESTUDOS DE CASO.....	156
5.1 AS FALAS DAS INSTITUIÇÕES DE ARTE COMENTADAS	161
5.1.1 <i>Museu Calouste Gulbenkian</i>	161
5.1.2 <i>Instituto Figueiredo Ferraz – IFF</i>	165
5.1.3 <i>Instituto de Arte Contemporânea – IAC</i>	166
5.1.4 <i>Museu de Arte de Ribeirão Preto</i>	168
5.1.5 <i>Pinacoteca do Estado de São Paulo</i>	171
5.1.6 <i>Paço das Artes</i>	174
5.2 AS FALAS DE ARTISTAS SOBRE ARTE E DOCUMENTO/REGISTRO COMENTADAS	175
5.2.1 <i>Grasiele Sousa</i>	176
5.2.2 <i>Lúcio Agra</i>	178
5.2.3 <i>Maurício Ianês</i>	180
5.2.4 <i>Paula Garcia</i>	182
5.3 RESULTADOS: DISCUSSÕES À GUIA DE CONCLUSÃO	185
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	204
REFERÊNCIAS	210

ANEXOS	227
ANEXO 1	227
ANEXO 2	228
ANEXO 3	229
<i>Anexo 3.1</i>	229
ANEXO 4	233
ANEXO 5	235
<i>Anexo 5.1</i>	235
<i>Anexo 5.2</i>	236
<i>Anexo 5.3</i>	239
Anexo 5.3.1	242
<i>Anexo 5.4</i>	242
<i>Anexo 5.5</i>	244
ANEXO 6	247
ANEXO 7	250
<i>Anexo 7.1</i>	250
<i>Anexo 7.2</i>	254
<i>Anexo 7.3</i>	257
<i>Anexo 7.4</i>	260

INTRODUÇÃO

Qual o papel dos registros fotográficos, em filmes ou em vídeos de uma obra de arte feita para durar o tempo de sua exibição? Que *status* eles possuem: meramente documental, ou também estético? Quais as implicações da inserção deles em acervos de instituições de arte? Será que o lugar da arte contemporânea é o museu? Estas são algumas das questões que balizam esta pesquisa. Não temos a pretensão de discuti-las do ponto de vista museológico, uma vez que não pertencemos a esta área, mas, na medida do possível, compreendê-las e apontar possibilidades com base nos conhecimentos que possuímos do campo da Ciência da Informação (CI) de modo a contribuir com os debates existentes acerca da temática que se apresenta. Por outro lado, não nos restringiremos apenas aos conhecimentos provenientes desse domínio do saber, haja vista que estas questões englobam uma esfera muito mais abrangente.

Consoante aos questionamentos acima, acreditamos que os espaços de guarda de obras de arte contemporânea, comumente os museus, mas também outros tipos de instituições, como as galerias e os centros culturais, por exemplo, sentem dificuldades para estabelecer o local simbólico de guarda da documentação produzida a partir das obras efêmeras e que se desmaterializam. Do mesmo modo, “A natureza processual do meio digital propõe numerosos desafios ao tradicional mundo da arte, desde a apresentação até a coleção e preservação”, afirma Christiane Paul (2009, p. 345). Isso porque, continua a autora, os padrões dos fazeres museológicos, que são a apresentação, o colecionismo e a preservação, estão mais voltados aos objetos físicos e foram estabelecidos para fazer com que estes durem um período mais longo no tempo e dificilmente são aplicáveis às novas mídias, pois estes produtos artísticos têm suas características mais voltadas ao processo e à desmaterialização, assim como podemos observar em algumas obras conceituais, como as performances, por exemplo.

Observamos por meio de relatos encontrados na literatura que a guarda de algumas obras que fogem aos padrões outrora mais usuais é feita a partir da natureza do objeto² e nem sempre pela identidade do artista, como indica Renato Rodrigues da Silva (2009). Por exemplo, Douglas Crimp (2005) mencionou que, ao realizar uma pesquisa na Biblioteca Pública de Nova York, a obra “*Twentysix Gasoline Station*”, de Edward Ruscha, concebida no formato de livro, encontrava-se na seção de automóveis e autoestradas. Para o autor era evidente o erro na classificação empregada à obra, pois ela deveria estar na seção de artes.

² Incluímos nessa categoria também o documento bidimensional, como folhas de papel e fotografias.

Silva (2009) diz também ter procurado pelo livro em outros lugares e notou que, na Universidade do Texas, algumas das obras do mesmo artista estavam alocadas na seção de geografia. Outro fato mencionado por este autor é que o livro de Ruscha não foi aceito pela Biblioteca do Congresso, sob a alegação de não possuir conteúdo literário, quando foi remetido pelo artista.

Silva (2009, p. 151) indica que Ruscha desenvolveu sua própria estratégia para escapar da dificuldade de significação produzida pelo expressionismo abstrato na década de 1960, no contexto artístico americano: devido ao vazio da abstração, optou por trabalhar com fotografia por ser um meio de representação com uma penetração popular expressiva e que mantinha uma validade inabalável mesmo depois do modernismo. “A tangibilidade da imagem fotográfica, todavia, levou-o a outros problemas, pois a irrelevância e a indiferença dos objetos representados poderiam muito bem solapar sua experiência”. Essa questão, o artista resolveu com uma série de livros, comenta Silva (2009). Ou seja, a partir de suas fotografias, que representavam cenas urbanas, embora os locais registrados se encontrassem vazios, sem a representação das pessoas, mas sim de vestígios de que lá estiveram, Edward Ruscha editava livros e constituía, assim, suas obras.

Os livros de Ruscha podem ser encarados como projetos de documentação fotográfica da cidade de Los Angeles por alguns, mas o autor afirma que o artista não se limitava a isso.

Na verdade, ele não estava interessado na produção tanto quanto no consumo [...]. A sensibilidade do artista estava organizada de uma forma que, caso contemplasse uma fogueira, ele olharia não somente para a ação das chamas, mas também para as suas inflexões circunstanciais – tal como podemos constatar no livro *Various small fires and milk* (1964). (SILVA, 2009, p. 155, grifos do autor).

Para Silva (2009), os livros de Ruscha mesclam a prática documental com a literatura e vão de encontro aos conceitos de unicidade e aura propostos por Walter Benjamin (1994) em “*A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*”, pois ele numerou algumas das primeiras edições de “*Twenty Six Gasoline Station*”, mas descontinuou e até mesmo lançou novas edições de livros antigos. Essa mescla, entretanto, não apenas torna os livros do artista fascinantes, mas os deixam presos entre estes discursos não muito fáceis de serem conciliados, argumenta Silva (2009). “Talvez eles sejam fascinantes porque, sendo livros, pareçam arte e, tendo o conteúdo de objetos de arte, estejam organizados como livros” (SILVA, 2009, p. 157). A intencionalidade do artista nestas produções era exatamente a de formar uma unidade e não um conjunto fotográfico, o que exige o manuseio do objeto. Por

essa razão, Ruscha não gostou quando o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) editou o livro “*Every Building on the Sunset Strip*” (1966) e nem mesmo de ver seu livro projetado como diapositivos, conforme apresenta Silva (2009).

Vemos o caso deste artista e suas obras em formato de livro como um bom exemplo porque muitas questões são provocadas a partir desse caso, pois ao mesmo tempo em que é uma obra de arte é também um livro, cuja ideia de arte comumente está relacionada ao seu conteúdo ou ao processo de encadernação realizado. Ao encaminhá-lo para um museu, ele pode ser rejeitado e indicado para uma biblioteca, que também pode recusá-lo. Então, como se expõe um livro num museu? Ainda mais que é de sua natureza ser manuseado e, muitas vezes, com intuito de preservação, a instituição vai restringir o contato com a obra e, com isso, ela acaba perdendo seu sentido de ser por estar incompleta sem esta interação com o público. O museu quer projetar *slides*, como vimos, mas o artista diz não, pois é um livro; a biblioteca não o aceita por não possui conteúdo textual aparente. Então como documentar esse material? O que é a documentação e a obra? Como definir e como funciona essa obra de arte contemporânea?

Um artista que pode iluminar as reflexões acerca de arte, fotografia e documento é Marcel Duchamp e seus *ready-mades*, principalmente o famoso caso de *Fountain*. Trata-se de um urinol de louça, assinado com o pseudônimo R. Mutt (Richard Mutt), que foi enviado à Associação de Artistas Independentes de Nova Iorque para fins de exposição, em 1917. A exibição de fato não aconteceu porque a obra foi negada e a original desapareceu, mas ela veio a ser conhecida por meio da foto de Alfred Stieglitz, publicada juntamente com o texto de Louise Norton no mesmo ano pela revista *The Blind Man* (NORTON, 1917). Os *ready-mades* em si são provocações ao sistema de arte, como veremos nesta pesquisa, mas este caso chama a atenção pelo fato da fotografia, um dispositivo de reprodução, e a revista, uma publicação seriada, estabelecerem uma relação intermediária entre o museu, o objeto e o arquivo.

Outro exemplo que também suscita muitos questionamentos é a obra “*Uma e três cadeiras*” (1965), de Joseph Kosuth. Ela consiste em um objeto (a cadeira real), sua representação imagética (fotografia da cadeira) em tamanho real e sua representação textual (reprodução do verbete retirado de dicionário que define o objeto e reproduzido no mesmo tamanho). Após sua exibição no MoMA, a obra foi adquirida pelo museu e cada uma das partes foi enviada para um setor diferente. Freire (1999, p. 45) relata que “[...] a cadeira foi encaminhada ao Departamento de Design; a foto ao Departamento de Fotografia e a fotocópia

da definição de cadeira à Biblioteca”. Na opinião da autora a obra foi destruída pela separação de suas partes. O que podemos dizer sobre isso é que o museu representa uma lógica bem estruturada e definida de uma instituição, em certa medida, tradicional. Ele possui seus departamentos com suas funções preestabelecidas e, com certeza, também uma reserva técnica, mas cujas regras não abarcam esses tipos materiais que fogem à definição que possuem sobre a arte. Assim, escolhem a separação de cada parte daquela obra para um setor diferente conforme a natureza do material. Ou seja, são objetos que têm relação com a arte no contexto dessa obra; são produtos escolhidos pelo artista, mas não possuem o *status* artístico a ponto de merecerem seguir para a reserva técnica, então são conduzidos para a área que, na decisão institucional, tenha maior afinidade com a tipologia material.

Até o momento apresentamos exemplos de problemas de classificação e de guarda de obra de arte contemporânea que denotam a dificuldade das instituições em lidar com certos tipos de obras. O exposto indica algo que afeta diretamente a prática de preservação, que é outro desafio enfrentado por estas entidades devido à infinidade de materiais utilizados e de suas naturezas distintas. Definir os limites entre o que vem a ser o documento e a obra, assim como estabelecer meios de documentação para salvaguardá-la, também representa provocativos às instituições. Retomando o texto de Paul (2009, p. 345, grifos da autora) para apresentar outro exemplo,

A nova artemídia, em suas múltiplas manifestações tornou-se parte importante da prática artística contemporânea que o mundo da arte não pode se permitir ignorar, mas acomodar essa forma de arte dentro das instituições e do ‘sistema de arte’ levanta numerosas questões conceituais, filosóficas e práticas. A nova artemídia parece requerer um espaço de informações ‘vivo’, distribuído, que esteja aberto à interferência artística – um espaço para troca, criação colaborativa e apresentação que seja transparente e flexível. Este último certamente não descreve a estrutura de um típico museu de hoje, e a fim de fazer acordo com a arte das novas mídias, as instituições precisam desenvolver abordagens alternativas para apresentação, coleção, documentação e preservação.

As transformações ocorridas no campo artístico têm induzido as instituições a repensarem seus fazeres, bem como suas políticas de aquisição, guarda e preservação dos materiais artísticos, uma vez que não lidam mais única e exclusivamente com materiais tradicionais. Como demonstrado acima, a partir dos exemplos, as obras de arte que se produzem desde meados do século XX desafiam museus e galerias e promovem uma conversão nos setores das entidades com o intuito de atenderem às necessidades mais variadas de preservação daquilo que faz parte da obra como um processo. Sentimos algumas mutações,

ou conversões, de modo a provocarem a aproximação dos conceitos de arquivo e de museu, bem como de biblioteca.

Enxergamos nas artes efêmeras uma das principais responsáveis por estas mudanças. Por isso acreditamos que seja importante delimitar seu conceito, mesmo que de forma sucinta. Assim, por arte efêmera entendemos ser aquela expressão artística que não tem pretensão de ser permanente no tempo-espaço³, isto é, a obra cujo tempo de duração definido pelo artista restringe-se ao de sua exibição. Ela é oposta à concepção de obra tradicional, como a pintura e a escultura, por exemplo, cuja existência se dá a partir de um objeto, entendido por alguns como acabado; ela é um tipo de obra que rompe com a ideia de arte que perdura no tempo e no espaço enquanto uma matéria física. A arte efêmera, mesmo que reapresentada em outro momento, em outro local, nunca é exatamente a mesma, e na maior parte das vezes essa reapresentação se dará unicamente por meio da documentação que é feita dela a partir de fotografia e/ou vídeo, assim como por outras tipologias documentais. A obra em si é caracterizada como um processo no qual o público passa a ter um papel ativo dentro da proposta artística. Neste caso, a obra não é apresentada para uma contemplação passiva, mas para que as pessoas interajam com elas. Vivenciar a obra, o acontecimento, é um objetivo da arte efêmera.

Em contrapartida, não são todas as expressões artísticas indicadas como efêmeras que não possuem materialidade. Há aquelas em que existe a necessidade material para que sejam apresentadas. As novas artemídias são exemplos disso, como expõe Paul (2009), dado que, mesmo sendo a imaterialidade e a desmaterialização – aspectos que lhes são importantes – os desafios que elas evocam quanto à sua preservação, existe a materialidade representada por elementos que garantem seus funcionamentos, como as paredes e as estruturas que são construídas pelas instituições para esconderem os computadores durante uma exposição, além de funcionários que são contratados para fazerem manutenções constantes nos hardwares utilizados. Então, é uma obra imaterial que se utiliza dos componentes materiais que não podem ser desconsiderados na preservação, principalmente no que diz respeito ao hardware

³ Em tempo-espaço (ou espaço-tempo) “tempo” significa o tempo transcorrido, seja do passado para o presente, seja do presente para o futuro, seja do passado que seguirá para o futuro. O espaço é a ocupação física que o material ocupou, ocupa ou ocupará. Ou seja, uma obra efêmera, em algum momento, teve uma materialidade, mesmo que por meio de seus componentes (objetos, corpo etc.) ao ser apresentada e, para se reapresentar outras vezes, necessitará novamente destes elementos. Assim, tempo-espaço remete ao tempo em que a obra ocorre(u/rá) e o espaço que ocupa(ou/rá). Essa ocupação de tempo-espaço também se dá por meio de seus registros, com os quais inscrevem os atos no tempo (material que perdurará e permitirá a reapresentação da obra) e no espaço (local onde os registros estarão guardados para fins de preservação).

utilizado para seu funcionamento. Então, quando se fala em preservação dessas obras, continua a autora, a preocupação está ligada ao fato de as tecnologias evoluírem rapidamente e, por isso, alterarem a experiência dos públicos quando obras feitas para uma máquina com configurações menos avançadas é apresentada noutra mais atual. Às vezes as perdas na qualidade das imagens, a exibição da arte em uma máquina mais lenta e com tela com menos resolução são essenciais para o sentido pretendido pelo artista.

A outra via dos questionamentos que apresentamos segue na linha do documento *versus* obra de arte, pela qual podemos utilizar Hudnilson Urbano Jr., artista brasileiro considerado um dos pioneiros no uso da xerox na composição de suas obras, além de se destacar também em outras linguagens como o grafite, a performance e a colagem, por exemplo (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL), como um caso a partir do qual podemos fazer uma reflexão. O emprego do corpo em suas obras era bastante evidente, principalmente nas ações em que executava com uma fotocopadora, sobre a qual ele se deitava nu, simulava o ato sexual com a máquina enquanto fazia cópias de partes de seu corpo e, ao mesmo tempo, deixava-se fotografar. Uma de suas obras é a performance “*Exercício de me ver II*”, de (1982). Neste conjunto multimídia, ou de múltiplas linguagens, percebemos a performance que ocorreu no momento de sua execução, a xerox e a fotografia.

Com esse artista em evidência, temos então o entrelaçamento entre a obra de arte efêmera, que se limitava no espaço-tempo de sua realização, e a documentação realizada pela xerox e pela fotografia simultaneamente. Por outro lado, estes documentos tornaram-se autônomos e romperam com os limites entre documento e obra de arte. O artista catalogava suas fotocópias, colagens e cadernos, o que permitiu a esse rico conjunto documental sobreviver ao longo do tempo (MARTÍ, 2016), e da união entre tal ação com a de documentação de suas obras encontramos no artista um arquivista, mas não no conceito tradicional ou da classificação da profissão como conhecemos – profissional constituído por um conjunto de práticas documentais –, pois que, para nós, o documento é obra ao mesmo tempo em que a obra é o documento. Cristina Freire (2006b) apresenta-nos outra figura bastante singular: Paulo Bruscky, mas no sentido de acumulação documental do processo artístico – e precisamos dizer que a obra se constitui por meio deste processo, então, como acredita Arantes (2015), não podemos dissociar o documento da obra à qual se refere, sendo que um define o outro. “Sem dúvida, o mais pungente testemunho do espírito contemporâneo da obra de Paulo Bruscky é seu arquivo. Constituído como parte de sua obra, funde-se e confunde-se com ela (FREIRE, 2006b, p. 24).

A partir do que se apresenta temos a percepção de que, devido às diferentes formas de obras de arte contemporânea e seus registros, os profissionais do campo da CI têm dificuldade para definir o lugar destes materiais dentro de uma instituição de arte. Uma vez que as práticas costumam ter suas regras não tão flexíveis e muito bem definidas, quando encontramos obras em formato de livros, ficamos na dúvida se devemos aceitá-las numa biblioteca. Ao mesmo tempo, sendo um museu, o estranhamento de receber algo neste formato pode gerar dúvidas por fugir aos conceitos tradicionais de obra de arte. O arquivo, então, passa a ser o mais próximo desse aceite, mas pode surgir o questionamento quanto à sua tridimensionalidade e a alegação de que esse objeto pertence exclusivamente às instituições citadas. Dessa forma, esta tese tem por objetivo refletir as convergências entre os museus e os arquivos no tocante à organização e preservação do documento/da informação de obra arte contemporânea efêmera/desmaterializada, tendo no formato fotográfico e/ou filmográfico/videográfico que se produz no processo artístico um pequeno recorte de possibilidades, que vai desde a concepção da ideia pelo artista até a exposição da obra e sua aquisição pela instituição de arte. Os objetivos mais específicos foram: verificar na literatura o modo como os assuntos pertinentes vêm sendo discutidos; observar junto a algumas entidades qual o tratamento dado à documentação de obras desse tipo que, eventualmente, possuísem e que compusessem o acervo; entender qual a compreensão e mesmo a participação dos artistas a respeito dessa temática.

Partimos de duas hipóteses: a primeira de que não há uma metodologia que defina como as instituições devem tratar os materiais relacionados às artes efêmeras/desmaterializadas e, portanto, cada uma estabelece seus próprios meios de definição do que representam (documento ou obra de arte?) e, a partir daí, determinam a melhor forma de guardar e preservá-los; a segunda é de que a teoria e os manuais práticos de tratamento documental ainda não estão preparados para tratar os registros de arte contemporânea em sua completude, o que pode afetar, inclusive, os processos de preservação. Entendemos que, com isso, a relação entre artistas, curadores, historiadores da arte, profissionais da informação e de conservação, bem como outros profissionais, é imprescindível para a guarda e preservação dos materiais artísticos – assim como sua recuperação –, sejam eles caracterizados como obras de arte ou documentos.

A metodologia consiste, primeiramente, em um estudo de cunho qualitativo fundamentado pela pesquisa exploratória, focada na literatura que trata das temáticas sugeridas. Também utilizamos a observação simples (GIL, 1999), num primeiro momento,

para não afetar a rotina das instituições pesquisadas. O contato com as instituições foi por meio de correio eletrônico, apresentando a pesquisa e verificando a disponibilidade e interesse em participar da pesquisa. Devido às primeiras negativas, contatamos outras entidades. Ao todo, enviamos mensagens a vinte e quatro (24) – anexo 1 – instituições de arte, das quais seis (6) aceitaram participar, sendo elas: Pinacoteca do Estado de São Paulo, Paço das Artes, Instituto de Arte Contemporânea (São Paulo), Museu de Arte de Ribeirão Preto, Instituto Figueiredo Ferraz (Ribeirão Preto), Museu Calouste Gulbenkian (Lisboa). A estas, enviamos questionários – anexos 1 e 4. Pretendíamos, para um segundo momento da pesquisa, uma observação participativa (GIL, 1999), na qual não apenas conversaríamos com as equipes das instituições, mas, também, passaríamos a integrá-las como voluntários. No entanto, não foi possível realizar a pesquisa dessa forma. No capítulo cinco indicamos mais detalhadamente esse processo. Para termos um ponto de vista diferenciado, também conversamos com artistas via correio eletrônico, enviando um questionário – anexo 6 – aos interessados em participar. Os artistas que responderam foram: Lucio Agra, Gisele de Sousa, Maurício Ianês e Paula Garcia.

Para tentar representar o percurso de forma estruturada, dividimos a pesquisa em cinco capítulos, sendo o primeiro aquele que busca indicar de que lugar parte nosso discurso. Isto é, da CI e da Documentação, trazendo elementos conciliatórios para serem tratados os materiais tanto documentais quanto museológicos. Como temos um problema de identificação da obra e do documento no âmbito da arte contemporânea, como vimos acima, sentimos a necessidade de compreender em que momento o documento e o monumento trocam de lugar ou se confundem. Considerando que temos obras de arte contemporânea que são ou se tornam imateriais e que há diferentes concepções do que é documento, então se torna necessária a busca pelos modos de enfrentarmos essa questão de documentar com vistas a organizar, preservar e recuperar. Assim, procuramos demarcar um paralelo entre a Documentação e a CI a partir dos estudos e aplicações propostos por Paul Otlet e Henri La Fontaine. Relacionando o capítulo aos questionamentos que apresentamos no início, bem como aos objetivos da pesquisa, apresentamos também algumas considerações acerca da fotografia e do vídeo enquanto documento, ou parte constituinte da obra de arte contemporânea. Para tentar diferenciar as funções dos registros em fotografia ou em vídeo, podemos dizer que ambos enquanto registro/reprodução automática das coisas, dos fatos, está mais para documento, ou melhor, documentação, do que para arte. A arte, de certo modo, requer outros sentidos diferentes deste reproduzir automaticamente com meros fins de registrar os fatos. Não seria

diferente com a fotografia e o vídeo de uma obra de arte; ou seja, a função é a documental. Por outro lado, é possível que, na qualidade de artista, o sujeito por trás da câmera venha requerer o produto final enquanto sua obra. Nesse sentido, seria arte pela intencionalidade do autor, do artista. Isso denota que o registro fotográfico ou filmográfico não serve unicamente para relembrar a intervenção artística, ou como prova da realização de uma obra, mas que pode adquirir autonomia e caracterizar-se enquanto obra de arte.

O segundo capítulo tem a pretensão de apresentar algumas noções com relação à arte contemporânea a partir de seu histórico para tentar situar sobre qual assunto aplicamos as definições de documento apresentadas no capítulo anterior. Ou seja, não basta apenas dizer o que é o documento, temos que identificar qual o documento, de que lugar ele vem, ou onde ele está. Discutir essa área torna-se importante justamente porque, em comparação à arte moderna e, em partes, contrapondo o próprio conceito de arte, uma vez que ele condiz muito mais com as obras tradicionais, a arte contemporânea apresenta um modo totalmente diferente de se produzir obras que tornam difusos os limites outrora bem definidos entre obra e documento. Além disso, provoca uma convergência, se não conceitual, ao menos no ato de acumulação documental, do museu com o arquivo. Se pensarmos obras de arte contemporânea efêmeras como os patrimônios imateriais, percebemos a necessidade de se produzir rastros documentais para que se possa preservar sua memória, sua história, pois o conceito de arte não se fixa mais em um objeto apresentado, como nos casos das pinturas e esculturas, mas vai além, considerando, inclusive, a percepção dos públicos como parte constituinte das obras. Assim, documentar as obras passa a ser a tônica empregada devido à desmaterialização, ainda mais nos casos em que são utilizados materiais perecíveis. Desse modo, a percepção a respeito daquilo que os museus colecionam é deslocada do objeto enquanto obra de arte para o documento que registrou a ação como obra de arte, e isso nos faz pensar sobre os questionamentos possíveis acerca do local simbólico desses materiais dentro da instituição museológica ou mesmo o que, por que e como conservá-los e preservá-lo. Isso nos remete ao terceiro capítulo.

Sendo o museu uma instituição cujas funções são adquirir, conservar, investigar, comunicar e expor tanto o patrimônio material quanto o imaterial como elementos de memória da humanidade e do meio em que se insere visando à educação, ao estudo e ao deleite, ele se posta como uma instituição importante e de grande visibilidade na sociedade atual. Porém, sua demarcação não pode ser considerada definitiva, pois o imaterial e a desmaterialização geram questionamentos que abalam sua conceituação tradicional e o

próprio conceito de museu é questionado a partir dos documentos que adentram sua coleção no lugar das obras. No caso dos museus de arte contemporânea, com suas obras de arte desmaterializadas, a definição específica se apresenta um tanto quanto difusa em relação aos outros tipos de museus que não tinham o problema do imaterial. Como o museu é também o espaço para se expor, muito do discurso sobre a arte contemporânea tem relação estreita com sua exibição nestas instituições. Assim, a exposição é o momento em que ela estabelece relações de forma estreita com o recolhimento, seleção, organização e guarda dos objetos. Por isso a ênfase dada a ela é importante, pois, em algum momento ela produz documentação e permite a concepção de uma série de ideias para a guarda da obra que foi exposta. Mesmo o como documentar, às vezes, é concebido a partir da obra exposta. Então o destaque que damos à questão da exposição se justifica justamente porque é nela que se produz alguns dos documentos que propiciam tanto a guarda e organização dessas obras que se desmaterializam quanto de sua preservação.

No capítulo quatro apontamos para a discussão que envolve a arte contemporânea nas instituições de arte, seus problemas e contradições, a partir do exemplo do Paço das Artes, que não se considera um museu no sentido estrito do termo, mas uma entidade estimuladora das produções artísticas, a qual dá um grande destaque a seu arquivo e os usos que se fazem dele. Por não ser museu, o Paço das Artes pode ser apresentado como uma nova concepção de instituição que se liga não às noções tradicionais, mas conceituais do termo arquivo da arte contemporâneo; arquivo da contemporaneidade artística. Ou seja, ele é a representação daquilo que podemos falar de museu hoje, pois a imaterialidade da obra e ações como a *Documenta* de Kassel têm ampliado essa noção. O Paço das Artes não possui acervo e desenvolve constantes projetos que envolvem incentivos à criação artística a partir da documentação das exposições existentes em seu arquivo. O objetivo da entidade, a partir dos trabalhos de sua diretora artística e curadora Priscila Arantes, é mostrar o quão vivo está o arquivo de modo a tanto manter obras de arte processuais quanto dar subsídios para novas criações. Como complemento do capítulo, indicamos algumas discussões relacionadas aos problemas de preservação provocados pela multiplicidade material das artes contemporâneas, dado que essa prática foi desenvolvida primeiramente pensando nas artes tradicionais e num conceito de reserva técnica que já não atende tão bem ao que as instituições guardam na atualidade.

No capítulo cinco apresentamos a metodologia que pretendíamos utilizar para consulta das entidades artísticas e os contratempos que ocorreram. Também indicamos as mudanças

que precisamos promover com o intuito de conseguirmos realizar a pesquisa de campo. Indicamos as participações das instituições consultadas por meio de questionário e/ou entrevistas e levantamos alguns questionamentos sobre as não participações daquelas instituições que não responderam ao nosso contato, ou que responderam positivamente, mas não retornaram o questionário enviado. Aproveitamos para também contatarmos alguns artistas e observamos seus pontos de vista acerca da obra que se desmaterializa, da contraposição com documento e das relações que mantêm com as instituições. Finalizamos o capítulo com algumas discussões acerca da aquisição e guarda de obras de arte pelas instituições de arte e as confrontamos com os materiais coletados e a postura adotada pelas entidades.

Por meio dos estudos já realizados, e mesmo das observações aqui expostas, constatamos que as entidades de arte contemporânea têm passado por uma reconfiguração que destoa, em certa medida, daquilo que chamamos de museu pela concepção moderna do termo e, pelo tipo de obra que abrigam, o foco dado tem se voltado muito mais ao arquivo que à reserva técnica. A aquisição não está direcionada a um objeto pronto que se possa chamar de obra de arte, mas, antes, de documentos que viabilizam a montagem da obra; uma instrução que permita a ativação dela; uma ação em registro; ou seja, o que tem adentrado estes espaços são registros documentais e não obras de arte, no sentido físico do termo. Caberia um questionamento quanto à definição da instituição que guarda as obras de arte, mas percebemos que não importa o tipo de entidade que coleciona obras de arte contemporânea efêmeras, mas sua capacidade para salvaguardar a memória artística e cultural da contemporaneidade. Percebemos mediante os contatos com profissionais que atuam nos museus e eventualmente pesquisam sobre eles, bem como na literatura produzida, que há muitos questionamentos e poucas respostas. Alguns desses profissionais queixam-se da não receptividade de alguns artistas ao serem abordados para tentarem, juntos, chegar aos termos que definirão os modos de conservação das obras, seja durante a exposição ou na guarda no acervo, enquanto que os artistas avaliam que os desacordos entre as partes são poucos, quando há, visto que é do interesse de ambos possuírem esse bom relacionamento. Outro aspecto bastante importante é a noção de que não é possível tratar a guarda destas obras de arte sem discutir sua conservação e preservação, uma vez que muitas delas utilizam-se de materiais de naturezas diversas.

Os principais questionamentos dos profissionais estão relacionados a guardar o que, para que e como? Responder estas questões e definir os melhores parâmetros requer uma

participação mais ativa dos próprios artistas junto às instituições para que, em conjunto, possam estabelecer os meios de melhor organizar e preservar as obras. Isto é, o processo de guarda e documentação das obras de arte contemporânea tem de ser feito tanto pela equipe do museu quanto pelo artista num trabalho conjunto. Arantes (2015) vai além, afirmando que os profissionais de informação que exercem suas funções nos arquivos e reservas técnicas dos museus, bem como de suas bibliotecas, precisam possuir formações e/ou conhecimentos multidisciplinares, pois estarem presentes em acervos artísticos e preocuparem-se apenas com os fazeres técnicos é o caminho mais rápido para deturpar o conceito de obra de arte ou mesmo destruí-la.

Não temos o intuito de reduzir o profissional da informação a um mero repetidor das técnicas aprendidas e aplicadas sem reflexão, mas ressaltar a importância de sua participação nas discussões inerentes à preservação de obras de arte contemporânea, pois as técnicas abordadas afetam diretamente seu trabalho e acreditamos que tais profissionais têm muito o que contribuir para os debates. A documentação desse tipo de obra de arte influencia, ou pode vir a influenciar, os processos de classificação e catalogação, a nosso ver, por isso a importância de se estar atento às discussões. Se este profissional trabalha em um museu ou tem interesse pela área de arte contemporânea, ele deve estar atento às nuances destes tipos de obras e questionar, além de participar dos debates. O profissional não deve se fechar em seu espaço (bibliotecas e arquivos, comumente, nem nas reservas técnicas). Ele deve sair e ir ao encontro dos artistas e curadores, historiadores da arte, conservadores e demais técnicos para, junto deles, refletir as estratégias adotadas no processo de documentar obras efêmeras e sua guarda. Enfim, é relevante que ele seja inter, multi e transdisciplinar em seus saberes e fazeres.

1 Documentação e documento: abordagens teóricas e discussões

Ana Gonçalves Magalhães (2013) afirma que as relações entre o museu e a CI ainda estão no estágio inicial; por sua vez, José Alimateia de Aquino Ramos e Carlos Alberto Ávila Araújo (2014) realizam um estudo que busca elencar as possibilidades de diálogo entre a Biblioteconomia, a Arquivologia e a Museologia. Com o estudo eles concluem que

A ideia de promover qualquer proposta de aproximação entre as áreas envolve entendimentos muito diferentes, pois as áreas são muito desiguais em termos de densidade teórica, de constituição histórica e processos de institucionalização. Isto leva os praticantes destas áreas a buscar, num primeiro momento, reforçar sua identidade, demonstrar sua especificidade, destacar aquilo que a diferencia das demais áreas (RAMOS; ARAÚJO, 2014, p. 78).

Para estes autores, o ponto de contato entre estes domínios do saber é a informação como objeto de trabalho, mas que apenas a CI e a Biblioteconomia reconhecem esta dimensão informacional que aproxima os campos, enquanto que a Museologia e, em certa medida, também a Arquivologia ainda não possuem esse entendimento. Para eles há “[...] a necessidade de avanço teórico e epistemológico com a finalidade de superar estas diferenças e buscar a construção conjunta desta aproximação naquilo que de fato seja entendida pelo coletivo dos atores envolvidos no processo como convergente entre as áreas” (RAMOS; ARAÚJO, 2014, p. 78).

A partir do que expomos, ressaltamos que, apesar de apresentarmos considerações acerca dos museus e de alguns processos museológicos, esta pesquisa tem suas bases na CI e na Documentação, como já indicamos anteriormente, e não na Museologia, que, no sentido etimológico do termo, é o estudo que se ocupa dos museus, conforme indicam André Desvallées e Françoise Mairesse (2013), mas que não se restringe apenas a isso, como os próprios autores ressaltam, bem como podemos perceber nas leituras de autores consagrados da área como Peter van Mensch (1994)⁴. Porém, nos propomos ao estudo que se apresenta por percebermos que a arte contemporânea representa desafios para os profissionais arquivistas, bibliotecários, documentalistas e museólogos, uma vez que, até o período classificado como

⁴ No sentido mais abrangente, a museologia está como a ciência que se ocupa de estudar a relação estabelecida nos museus entre o homem e a realidade. Na chamada Nova Museologia houve uma reavaliação do objeto de estudo da museologia e a atuação das instituições museológicas que promoveu um deslocamento do foco, antes na coleção, para as relações do homem com seu patrimônio. Para ver mais sobre o assunto, consultar DESVALLÉES, André. **Vagues**: une anthologie de la nouvelle museologie. Paris: W M. N. E. S., 1992. Vol. 1. e DESVALLÉES, André. **Vagues**: une anthologie de la nouvelle museologie. Paris: W M. N. E. S., 1994. Vol. 2.

modernista, arte se produzia de um modo e depois passou a ser feita de outro – como tentaremos discutir um pouco mais no capítulo dois.

Desse modo, sentimos a necessidade de analisar a partir do nosso ponto de vista as implicações existentes entre os conceitos de documento e informação, que muitas vezes são distintos ou mesmo contraditórios, e a arte contemporânea que é efêmera ou se desmaterializa. Como temos aqui um problema de identificação da obra e do documento, buscamos compreender em que momento o documento e o monumento trocam de lugar, ou se confundem, para que possamos encontrar meios de enfrentar essa questão de documentar com vistas a organizar, preservar e recuperar a obra de arte, uma vez que entendemos não ser exclusivo da Museologia pensar essas questões, mesmo dentro dos museus ou, e talvez principalmente nas, instituições de arte que não carreguem esse nome. Em resumo, desejamos participar e contribuir com os debates existentes acerca dessas temáticas a partir dos campos da CI e da Documentação, sem desconsiderar a Museologia, a Arquivologia e a Biblioteconomia. Nossa justifica parte do fato de que as instituições não são estanques e passam por transformações devido ao material que abrigam, como veremos ao longo da pesquisa, e ao impulso arquivístico inclusive dos artistas.

1.1 Qual a relação entre Ciência da Informação e Documentação?

Como será possível observar a partir dos autores abordados a seguir, historicamente tanto a CI quanto a Documentação possuem relações diretas entre si e com a Biblioteconomia. Com esta pesquisa tentaremos elencar alguns pontos deste histórico apontando alguns dos aspectos pertinentes à Documentação e à CI a partir de Paul Otlet e seu *“Traité de Documentation”*. No que diz respeito à cronologia, o foco maior será dado a partir do século XIX, mas com informações que remontam ao século XIV.

Warden Boyd Rayward (1997) indica que os principais conceitos da CI de que temos conhecimento já estavam implícitos nas atividades do Instituto Internacional de Bibliografia, em 1895. Muitos dos aspectos que dão origem à CI “estavam contidos ou tornaram-se uma extensão da formação discursiva que designamos como ‘documentação’”⁵ (RAYWARD, 1997, p. 290, tradução livre, grifo do autor). Para o autor, uma aventura bibliográfica que teve lugar na Bélgica no final do século XIX tem um papel muito importante na história de origem da CI e tem em Paul Otlet seu principal autor.

⁵ "were contained within or became an extension of the discursive formation that we have designated 'documentation'" (RAYWARD, 1997, p. 290).

Wersig (1993) segue na mesma linha ao apontar que o desenvolvimento da CI tem relação direta com o advento da Documentação, que buscava lidar com algo que era visto como um problema e, depois, concentrou-se em torno dos sistemas de recuperação sob a influência de novas e cada vez mais complexas tecnologias. O que levou ao surgimento da Documentação, ante uma perspectiva simplificada e superficial, indica o mesmo autor, seria a “inundação literária”. Por outro lado, se esta resposta rasa não fosse aceita, o assunto se tornaria mais complexo, de modo que, naquela época, não era possível responder à pergunta: “Por que foi necessário desenvolver a ‘documentação’?”⁶ (WERSIG, 1993, p. 230, tradução livre, grifo do autor). Assim, a explicação um pouco mais aprofundada fazia referência à mudança no papel do conhecimento, isto é, o desenvolvimento que ele teve para cada indivíduo, para cada organização, ou para a sociedade como um todo.

Num sentido mais histórico, Shera e Egan (1961) apontam as origens da Documentação indicando que sua mais antiga manifestação é a Bibliografia e anunciaram que essa, enquanto atividade que envolvia a organização de documentos, já se realizava na Idade Média⁷ na Inglaterra, porém, de forma bastante limitada. Sendo a Bibliografia tão antiga quanto à Biblioteconomia, os autores declaram que eram até mesmo indistinguíveis entre si. Assim sendo,

A documentação tem, portanto, suas raízes na biblioteconomia, e pode-se dizer que teve início quando, em fins do século XV, Johann Trithem compilou seu *Liber de Scriptoribu Ecclesiasticis* e seu *Catalogus Illustrum Vitorium Germaniae*, e meio século mais tarde Konrad Gesner preparava sua *Bibliotheca Universalis*, a primeira tentativa de uma bibliografia universal (SHERA; EGAN, 1961, p. 18-19, grifos dos autores).

Esses autores afirmam que a Biblioteconomia e a Documentação eram bastante semelhantes, haja vista que o surgimento de ambas se dava em consequência das mesmas necessidades, aplicavam processos e instrumentos comuns, seus objetivos eram praticamente idênticos e, em certa medida, deviam seus progressos aos mesmos estudiosos, portanto, o desenvolvimento destas áreas era, em grande parte, inseparável. Da mesma forma eles apontam o crescimento dos arquivos, que apresentavam problemas parecidos, que era a organização de uma grande massa documental com vistas a utilização efetiva. Eles apresentam estas áreas como equivalentes alegando que seus processos eram análogos e que o

⁶ “Why was it necessary to develop ‘documentation’?” (WERSIG, 1993, p. 230).

⁷ Na tradução foi colocado o termo Idade Antiga, mas preferimos trocá-lo.

estudo do desenvolvimento delas em separado indicariam a dinâmica social em que se encontravam. Resumidamente,

[...] no início a documentação, a biblioteconomia e a custódia de arquivos eram a única e mesma coisa. Muito cedo, porém, forças sutis começaram a dividir os que se interessavam por essas três atividades em grupos separados, que acabaram por adotar entre si uma atitude de intolerância. (SHERA; EGAN, 1961, p. 24-15).

Ortega (2004, p. 4, grifo da autora) destaca que “Com a absorção do bibliotecário tradicional pela função ‘educativa’ ou pelo culto da educação universal e a negação do significado do serviço de informação, os documentalistas adotaram as técnicas da Biblioteconomia e as aperfeiçoaram”. As divergências existentes entre estes profissionais acabaram tendo reflexo inclusive na segmentação das associações. “A cisão entre Biblioteconomia e Documentação tornou-se cada vez mais profunda, sem levar necessariamente ao desenvolvimento e sedimentação de uma ou de outra”.

O surgimento das bibliotecas públicas e o desenvolvimento das atividades dos documentalistas se deram concomitantemente. Enquanto disciplina distinta da Biblioteconomia, a Documentação teve seu início no fim do século XIX com os trabalhos conjuntos de Paul Otlet e Henry de La Fontaine, os quais estabeleceram as bases do movimento internacional da Documentação, termo que significava, de forma mais abrangente, o que antes era chamado de Bibliografia (SHERA; EGAN, 1961; ORTEGA, 2004).

Com vistas a melhorar a organização do conjunto documental na produção mundial, Otlet (1934) propôs uma ciência do livro e da Documentação, que consistia em tornar uma linguagem comum no que concerne a descrever, publicar e difundir os dados científicos. A Bibliologia⁸, para o autor, era uma ciência e uma técnica geral do documento que vinha agrupar as várias técnicas cujos interesses confluíam. Ele diz que os conhecimentos relativos aos livros, à informação e à Documentação estavam iguais aos da biologia no passado: havia muitas ciências cujos objetivos eram os seres vivos e a vida, mas não uma que agrupava estes interesses. Assim, essa Bibliologia proposta por ele seria este elemento que agregava os conhecimentos específicos concernentes à produção, conservação, circulação e uso dos escritos e documentos de todos os tipos em uma ciência geral, tal como a biologia frente à anatomia, à fisiologia, à botânica, à zoologia e às outras ciências.

Bradford (1961, p. 68) sintetiza a Documentação como “a arte de coletar, classificar e tornar facilmente acessível os registros de todas as formas de atividade intelectual”.

⁸ Tradução literal do termo “Bibliologie” utilizado por Paul Otlet (1934).

Complementa que é o modo de colocar o pesquisador a par daquilo que já foi realizado em sua área com vistas a fazê-lo pensar o novo e não repetir, simplesmente, aquilo que já fora realizado por seus antecessores. Para o autor, a Documentação surgiu como um remédio que visava resolver os problemas da desordem na produção documental de toda espécie.

Os objetivos do tratado proposto por Otlet (1934) e as condições necessárias para se constituir a Bibliologia enquanto ciência são apresentados pelo autor em sua célebre obra. Ele diz que a Documentação deve se constituir em três partes: 1) corpos sistemáticos de conhecimento como ciência e doutrina; 2) técnica; 3) corpos sistemáticos de organização.

Nas palavras do próprio autor:

Como Ciência: o estudo de todos os aspectos sob os quais seu objeto pode ser examinado, isto é, em si mesmo, em suas partes, em suas espécies, em suas funções, em suas relações, considerado no tempo e no espaço. Como toda ciência da Bibliologia tem, então, por objeto: a) a descrição dos feitos, ou história, e dos feitos no espaço, ou estudo comparado (Grafia, seja Bibliografia); b) a compreensão e a explicação teórica dos feitos até as relações necessárias os mais gerais (Nomia, seja Biblionomia).

Como Técnica: as regras de aplicação dos feitos às necessidades da vida prática e da produção. Estas regras contemplam todo o ciclo de operações as quais dão lugar a produção dos documentos, sua circulação, distribuição, conservação e utilização (Tecnia, seja Biblio-tecnie).

Como Organização: o arranjo racional das forças individuais e do trabalho coletivo em vista de obter os resultados máximos por correlação. Tudo o que por entendimento e por cooperação pode trazer maior amplitude e unidade, em consequência facilitar o trabalho intelectual e o desenvolvimento do pensamento (Economia ou Organização, seja Biblio-economia)⁹ (OTLET, 1934, p. 11, tradução livre).

Com relação ao histórico e à evolução da Bibliologia, Otlet (1934) indica três pontos que prevalecem em todas as ciências, sendo eles: a estática; a dinâmica; e a genética ou evolutiva. À época da escrita de seu *Traité*, o autor considerava como há muito tempo estática o que ele chamava de Ciência da Bibliologia, mas que ela deveria se fazer evolutiva e

⁹ « A) Comme Science: l'étude de tous les aspects sous lesquels son objet peut être examiné, c'est-à-dire en lui-même, en ses parties, dans ses espèces, dans ses fonctions, dans ses relations, envisagé dans l'espace et dans le temps. Comme toute science la Bibliologie a donc pour objet : a) la description des faits dans le temps, ou histoire, et des faits dans l'espace, ou étude comparé (Graphie, soit Bibliographie) ; b) la compréhension et l'explication théorique des faits jusqu'aux relations nécessaires les plus générales (Nomie, soit Biblionomie).

B) Comme Technique : les règles d'application des faits aux besoins de la vie pratique et de la production. Ces règles embrassent tout le cycle des opérations auxquelles donne lieu la production des documents, leur circulation, distribution, conservation et utilisation (Technie, soit Bihlio-technie).

C) Comme Organisation : l'aménagement rationnel des forces individuelles et du travail en collectivité en vue d'obtenir des résultats maximum par corrélation. Tout ce qui par entente et par coopération peut y amener plus d'ampleur et d'unité, par suite faciliter le Travail intellectuel et le développement de la Pensée (Économie ou Organisation, soit Biblio-économie) » (OTLET, 1934, p. 11).

genética. A documentação oferecia três fases de desenvolvimento: 1) a biblioteca como espaços de erudição no que ele considerava o fim dos tempos modernos; 2) a Bibliografia que se desvinculava da biblioteca, surgindo de uma necessidade da ciência que desejava fazer uso dos livros onde quer que estivessem. Constituindo-se como método, ela acaba por ampliar o conceito de documento e afirmava-se como autônoma, assim como a Biblioteconomia; 3) a Documentação.

A Bibliologia, segundo o autor, se constituía fora da universidade, assim como muitas outras ciências. Com a evolução dos meios de comunicação (linguagem oral, escrita, aparelhos mecânicos) ocorreu a renovação do pensamento bibliológico. As fases de evolução dos livros eram correspondentes à evolução do pensamento: 1) pensamento primitivo; 2) expressão literária do pensamento moral, filosófico, científico; 3) ciência constituída; 4) nova etapa: ciência sintetizada, documentada, visualizada, matematizada, sendo condensada e reunida para chegar mais longe.

Conforme a Documentação adquiria *status* profissional com a necessidade de seus serviços cada vez mais evidente, foi observado que as técnicas tradicionais da Biblioteconomia já não cobriam as exigências. Por conseguinte, “Os documentalistas começaram a explorar uma grande variedade de novas técnicas para a organização e utilização de seu material” (SHERA; EGAN, 1961, p. 35). Isto é, os materiais a serem organizados já não eram representados em sua maioria pelo formato tradicional de livro, mas uma gama tipológica documental começou a surgir e a ser cada vez mais requisitada, sendo necessária uma reestruturação na forma de organização desses materiais. Enquanto os livros vinham para retratar fisicamente o pensamento, colocando em palavras a representação do mundo exterior, influenciando a criação de novos conhecimentos, a Bibliografia buscava inventariar e ordenar os livros produzidos. Assim, a definição de livro recaía sobre os objetos impressos ou manuscritos de todos os tipos, compostos ou publicados em volumes. Estavam voltados à conservação, à concentração e à difusão do pensamento e deviam ser considerados como instrumento de pesquisa, de cultura, de ensinamento, de informação e de recreação. Eram, como afirmava Otlet (1934), receptáculos e meios de transporte das ideias. Por outro lado, havia os documentos de diversas espécies que não foram publicados ou não se destinavam à publicação.

O propósito maior do *Traité de Documentation* é conseguir estabelecer meios de controlar o grande fluxo de informação que estava crescendo cada vez mais à época. Assim, este livro de Otlet pretendia relacionar o mundo das bibliotecas e das informações, buscando enumerar os princípios básicos que poderiam ser úteis às instituições de guarda e transmissão

e informações. Portanto, os fins pretendidos com a Documentação eram poder analisar e ordenar todos os documentos produzidos e adquiridos com o intuito de recuperá-los; a geração de documentos secundários, que permitissem tanto essa ordenação quanto recuperação, também fazia parte do escopo desse trabalho de fôlego; poder realizar este processo de modo rápido e dinâmico; estocar e conservar o conhecimento humano.

Rayward (1997) indica que Otlet antecipou e previu os sistemas de hipertextos e hipermídia, bem como sua Classificação Decimal Universal (CDU) era um sistema para gerenciamento de banco de dados de grande complexidade.

A atualidade da obra de Otlet, de certa forma presente nos estudos realizados hoje por pesquisadores de Ciência da Informação figura, por exemplo, na eleição ampla dos profissionais envolvidos nas operações distribuídas que constituem a Documentação, quais sejam, autores, copistas, impressores, editores, livreiros, bibliotecários, documentadores, bibliógrafos, críticos, analistas, compiladores, leitores, pesquisadores e trabalhadores intelectuais; as operações documentárias acompanham o documento desde o instante em que ele surge da pena do autor até o momento em que impressiona o cérebro do leitor (Otlet, 1937, *apud* ORTEGA, 2004, p. 4).

Segundo Shera (1980, *apud* ORTEGA, 2004), na Europa continental o termo Documentação era largamente utilizado e, inclusive, confunde-se com as ideias expressas pela Ciência da Informação. Por outro lado, nos Estados Unidos, com o crescente desenvolvimento da denominada CI, a Documentação foi considerada até mesmo mais antiquada do que a Biblioteconomia. Rayward (1997, p. 299, tradução livre, grifo do autor) afirma que “nosso termo moderno, ‘informação’, substitui efetivamente os fenômenos abstratos e os processos técnicos e profissionais que Otlet discute”.¹⁰

Paul Otlet e Henri La Fontaine foram os fundadores do Instituto Internacional de Bibliografia (IIB), que passou a se chamar Federação Internacional de Documentação (FID), e atualmente denomina-se Federação Internacional de Informação e Documentação, mas mantém a última sigla. O intuito do IIB era criar e desenvolver um Repertório Bibliográfico Universal (RBU), para o qual a CDU foi criada, a partir da Classificação Decimal de Dewey (CDD), com vistas a contemplar as necessidades de tratamento e recuperação da informação especializada (ORTEGA, 2004; RAYWARD, 1997). Desse modo, o trabalho dos fundadores partia da compreensão de que era necessário não apenas catalogar e resumir todo material técnico e científico, mas também classificá-lo por assunto (BRADFORD, 1961).

¹⁰ “our modern term, ‘information’, substitutes effectively for the abstract phenomena and technical and professional processes that Otlet discusses” (RAYWARD, 1997, p. 299).

Por outro lado, afirma Rayward (1997, p. 294, tradução livre), o trabalho era complexo e exigia um composto de operações de trabalhos intensivos que estava constantemente sujeito a erros, fosse na cópia dos conteúdos para as fichas, fosse no arquivamento delas (atividades feitas à mão). A “moderna tecnologia da informação baseada em computação e telecomunicações reduziu muito o impacto desses problemas nos serviços de banco de dados bibliográficos e textuais atuais”.¹¹

Ainda assim, para Otlet, as fichas eram essenciais para a Documentação, pois faziam o registro analítico das unidades de informação, afirma Rayward (1997). O registro de grandes porções de informações poderia ser realizado em folhas separadas. Otlet denominava estes pedaços de informação como princípio monográfico. Como Rayward (1997) salientou, o termo monográfico foi estrategicamente escolhido do grego, que etimologicamente significa unidade de texto em uma única peça. Assim, a ideia era separar aquilo que o livro reunia com o intuito de restringir o que era complexo em pequenos elementos, empregando-os em uma página ou ficha em formato padronizado.

Essa divisão do livro, termo utilizado por Otlet de forma genérica para representar texto escrito, em pequenos pedaços de informação, visava facilitar a extração do conteúdo nesse formato e facilitar a consulta (RAYWARD, 1997). Le Coadic (2004, p. 4) apresenta informação da seguinte forma:

[...] uma medida da organização de sistema: medida da organização de uma mensagem em um caso (Shannon, Weaver), de organização de um ser vivo no outro caso (Von Bertalanffy). E também a medida das moléculas em um recipiente que contém um líquido ou um gás (Boltzman).

Embora tenha conseguido antecipar muitas coisas, “A compreensão das visões de Otlet dependia não apenas da invenção de novos tipos de aparelhos intelectuais envolvendo tecnologia, bases de dados e motores de busca. O que também era necessário era uma organização sistemática do trabalho documental em todos os níveis”¹². (RAYWARD, 1997, p. 296, tradução livre). No caso, a Documentação requeria o surgimento de muitas invenções que ainda não existiam (OTLET, 1934).

Segundo Rayward (1997), para Otlet os documentos escritos eram as fontes da documentação, a qual envolvia tanto a organização destes documentos como fontes de

¹¹ “modern information technology based on computing and telecommunications has very much reduced the impact of these problems in today’s bibliographical and textual database services.” (RAYWARD, 1997, p. 294)

¹² “The realization of Otlet’s visions depended not only on the invention of new kinds of intellectual apparatus involving technology, databases, and search engines. What was also needed was a systematic organization of documentary work at every level.” RAYWARD, 1997, p. 296)

informação quanto à extração das informações que se encontravam neles. “A documentação não é apenas um conjunto de tarefas profissionais complexas baseadas nas ferramentas e técnicas que Otlet e seus colegas conceberam, mas também pode ser considerado o conjunto de racionalizações que fornecem um contexto para sua aplicação”¹³ (RAYWARD, 1997, p. 299, tradução livre). Sinteticamente, Rayward (1997) afirma que aquilo que Otlet entendia por Documentação ou organização de documentação enquanto campo de pesquisa compreende o que se denomina hoje como CI.

A CI tem se debruçado ao longo de sua história sobre a definição unívoca do termo informação, que Rayward (1997, p. 299) acredita substituir efetivamente o fenômeno abstrato e os processos profissionais e técnicos debatidos por Otlet, da determinação do que é Informação Relevante para os usuários, ou até quanto ao que se entende por usuário final. A busca por tais soluções tem configurado a CI como um campo multi, inter e mesmo transdisciplinar segundo alguns autores (SARACEVIC, 1995; PINHEIRO, 2006), o que significa fazer uso dos conhecimentos desenvolvidos em outras ciências para realização de suas atividades. Conforme aponta Saracevic (1995), algumas das áreas que se relacionam com a CI são a ciência da computação, a ciência cognitiva, a Biblioteconomia e a comunicação. Como exemplo dessa apropriação pela CI, poderíamos citar as teorias sobre a transmissão da informação, oriundas da comunicação, e as teorias sobre o armazenamento e a recuperação da informação, originárias da computação.

Um dos objetivos da CI é facilitar o acesso rápido e eficaz às informações para os usuários de Sistemas de Recuperação da Informação (SRI). Para tanto, é importante observar o que tais sujeitos julgam ser informações relevantes. Todavia, as subjetividades que envolvem a definição de informação e o conceito de relevância dificultam a realização plena desse objetivo, então, no passado, a CI buscou eliminá-las. Outro aspecto que prejudica a solução do problema observado por Mooers (1951 *apud* Saracevic, 1995), a Recuperação da Informação (RI), é a dificuldade em definir quem é o usuário do SRI.

Antes de continuarmos, é preciso destacar que não há consenso quanto às origens da CI, fato este que não apontamos claramente nesta tese, embora procuremos demonstrar que seguimos a linha de pensamento de que ela é proveniente da Documentação. Diferentes vertentes apontam para seu surgimento na computação, com Vannevar Bush, a partir do qual Saracevic (1995) data o impulso desenvolvimentista da CI. Bush escreveu seu célebre artigo

¹³ “Documentation is not only a set of complex professional tasks based on the tools and techniques that Otlet and his colleagues devised, it also may be considered to be the set of rationalizations that provide a context for their application” (RAYWARD, 1997, p. 299).

“*As we may think*”, em 1945, no qual ele elencava sucintamente o problema que preocupava as pessoas no pós-guerra, com o chamado *boom* informacional, e apresentava uma possível solução tecnológica para ele. Desse modo, podemos dizer que foi Bush (1945) quem observou a necessidade de se estabelecer melhores formas de recuperação das informações, reduzindo o tempo entre a busca e o resultado naquela época. A partir desta necessidade, intentou-se desenvolver novas técnicas de arquivamento e recuperação da informação, bem como a tentativa de determinar o que seria considerado como informação. Em aspectos gerais, essa é a segunda linha de pensamento que discute o surgimento da CI.

A CI, em sua definição clássica, é (ou busca ser) responsável pela “produção, seleção, organização, interpretação, armazenamento, recuperação, disseminação, transformação e uso da informação” (GRIFFITH, 1980, *apud* CAPURRO, 2003, p. 4). Por meio da literatura observamos que há diversas discussões referentes a cada um destes aspectos, porém, nosso foco maior está na organização armazenada que, de algum modo, afeta a RI.

Observamos que as discussões referentes à RI estão intrinsecamente ligadas à noção de relevância informacional, visto que em um SRI não se indexa qualquer coisa, mas sim aquilo que é ou pode ser importante para o usuário e, em consequência disso, será buscado posteriormente. Esta observação implica outras abordagens, nesse caso, o que vem a ser relevância informacional.

Ao realizar a leitura de um texto, por exemplo, cada leitor pesquisa as informações que podem ser importantes, que respondem às suas necessidades informacionais. Assim, a busca/pesquisa é dada a partir daquilo que lhe é proeminente. O profissional da informação, em sua função de facilitar o acesso às informações relevantes aos usuários, reduzindo seu tempo de pesquisa e gerando resultados mais eficazes, tenta destacar o que sobressai no texto, colocando em evidência tais temas por meio de termos previamente estabelecidos pela área.

Assim, parte-se do pressuposto de que o texto seja inicialmente informativo e “O conceito de informatividade é originalmente utilizado na literatura da Linguística Textual que, na sua versão contemporânea, destaca o fato de que a compreensão de um texto depende do conhecimento de outros textos [...]” (LARA, 2008, p. 2). Neste caso, o que se encontra em destaque é a ideia de intertextualidade. Conforme a mesma autora aponta, o objeto informativo está vinculado

às estruturas informacionais, terminológicas e de linguagem das comunidades discursivas que, mesmo em situações onde não são compartilhados pontos de vista, são determinantes para definir os critérios de relevância que fazem com que algo seja informativo (LARA, 2008, p. 2-3).

Nesse ponto é possível observar alguns problemas enfrentados pelo profissional da informação, no que se refere a determinar o que seja relevantemente informativo ao usuário: cada indivíduo é constituído por características sociais, históricas, políticas e ideológicas distintas. O próprio profissional da informação não consegue desvincular-se de sua formação para tentar determinar o que, de fato, seria realmente importante ao usuário. Sendo assim, o profissional pode não conseguir contemplar plenamente as expectativas dos usuários.

De qualquer modo, é necessário ter em mente que o processo de indexação visa dar destaque ao que vem a (ou possa) ser informação relevante a estes usuários, objetivando o que será armazenado e posteriormente recuperado por ele. Esta relevância deve ser observada por meio de questionamentos: Para quê? Para quem? Quando? Como? É essencial saber quem são os usuários e quais as (possíveis) necessidades deles para que o processo seja eficaz. Todavia, como prever quem são esses usuários e quais suas necessidades considerando suas diferenças? Aqui se adentra outras discussões que não se pretende aprofundar nesta pesquisa, mas sabemos que estudos de usuários tanto são possíveis quanto podem dar retornos positivos para o resultado final do trabalho de armazenamento do que é informativo e devem ser realizados constantemente pelas unidades de informações como os arquivos, as bibliotecas e os museus.

Novas técnicas têm sido desenvolvidas para tentar atender de forma mais efetiva ao problema da relevância informacional para o usuário. Há estudos totalmente voltados a novos sistemas de classificação e indexação, sempre buscando considerar o usuário dos SRIs. Estes estudos não têm se restringido apenas aos bancos e bases de dados acadêmicos, mas também à Internet como um todo. Como exemplo, tem-se a folksonomia: sistema de indexação livre, em que o próprio usuário indexa por meio de marcadores os materiais de acordo com seu ponto de vista (CATARINO; BAPTISTA, 2007). Mesmo que essa indexação intuitiva, feita pelo usuário, possa dar a sensação de que suas necessidades são contempladas, há percepções de problemas neste processo, sendo um deles o “caos” informativo (CATARINO; BAPTISTA, 2007). Isso se dá pelo fato de que os usuários não são técnicos especialmente treinados e não utilizam termos, no sentido das linguagens documentárias, e nem uma normalização do uso das palavras, do senso comum, escolhidas por eles. Estas palavras utilizadas pelos usuários deixam abertos os espaços para a polissemia ou mesmo polifonia (CINTRA et al., 2002), o que não deveria ocorrer com o uso dos termos específicos de cada área e assuntos indexados. Outro aspecto é que cada usuário faz ou pode fazer uso de palavras diferentes para representar o mesmo assunto.

Cada documento apresenta uma “oferta de sentidos” (CAPURRO, 2003; LARA, 2008) e cada leitor faz sua seleção, baseada em sua formação e influência social, histórica, ideológica, política etc. Os profissionais da informação, como intermediários entre as informações e os usuários, não são sujeitos neutros, e fazem a seleção das “ofertas de sentido” com base em seus próprios conhecimentos de mundo. Eles buscam disponibilizar aos usuários informações com graus de polissemia reduzidos. No entanto, essa delimitação de sentidos acaba por preestabelecer rumos, muitas vezes, não desejados pelos usuários, uma vez que nem sempre condizem com aquilo que eles consideram relevante. Entrementes, torna-se indefectível determinar o que vem a ser informação. Esta é apresentada em diversos sentidos, sendo ela uma constituição particular ou coletiva, tangível ou intangível, entre outras perspectivas.

Uma das maiores dificuldades para a própria CI é formar uma definição unívoca de informação. Apesar das tentativas de uma conceituação mais consensual, tem-se percebido que essa definição se apresenta como subjetiva. Isto é, ela depende das capacidades e habilidades de interpretação de cada indivíduo (CAPURRO; HJØRLAND, 2007), o que dificulta o trabalho do profissional da informação, no momento da indexação das informações, visto que sua interpretação pode ser totalmente oposta à do usuário. Algo que é muito comum na área é a concepção de que documento se apresenta como informação em seu sentido físico, tangente, ou conhecimento registrado; por sua vez, a informação em si é vista no sentido intangível e está relacionada ao conhecimento (ainda não registrado) (BUCKLAND, 1991; CAPURRO, 2003).

Um dos estudos mais difundidos na tentativa de definição de informação em CI é o apresentado por Rafael Capurro (2003) em forma de texto: *Epistemologia e Ciência da Informação*. Nele, o autor subdivide o conceito de informação em três paradigmas, a saber: o paradigma físico, o cognitivo e o social. “Em essência esse paradigma [físico] postula que há algo, um objeto físico, que um emissor transmite a um receptor” (CAPURRO, 2003, p. 8). Nesse sentido, ocorre um processo de transferência ou troca de informação em que esta é designada como um objeto concreto que pode ser mensurado e que, não necessariamente, envolve significado semântico.

Buckland (1991) apresenta o conceito de *information-as-thing*¹⁴, no qual o autor estabelece o objeto como informação. Isto é, atribui-se a capacidade informativa a um objeto. Por exemplo, uma pedra possui a capacidade de informar a um geólogo as condições do solo.

¹⁴ Adotamos nesta pesquisa os termos em seu idioma original por acreditar que haja inconsistências na tradução literal amplamente difundida na área.

Buckland (1991) concebe este conceito com base nos estudos dos documentalistas Pollard e Briet, apresentando o documento como uma fonte de informação. Buckland (1991) aponta que objetos devem ser considerados como documentos a partir do momento em que são processados com essa finalidade. Desse modo, essa pedra só possuirá informação se for considerada um objeto, que se configurará como um documento caso o geólogo, ou outro sujeito, atribuir a capacidade informativa a ela.

Compreendemos a partir do exposto acima a incapacidade de um objeto possuir informação por si só. Por outro lado, ele pode ser informativo e caracterizar-se como fonte de informação (documento). Ao mesmo tempo, informação não deve ser considerada isoladamente; junto a ela estão atreladas as noções de documento e mídia, afirma o mesmo autor. Contudo, mesmo que se considere que o sujeito coloca o objeto no patamar de documento/informativo, Capurro (2003) explica que, no paradigma físico, os usuários não são considerados: seu papel ativo é excluído desse paradigma e eles são colocados na posição de receptores passivos daquilo que se pretende informação.

É necessário que o indivíduo receptor se aproprie, processe e (re)construa seu conhecimento com a informação transmitida. A partir daí é que algo será considerado informativo. Para tanto, essa informação comunicada precisa fazer sentido e atender às necessidades do usuário. Essas informações são utilizadas para ligar os pontos soltos do conhecimento desse indivíduo, que até então se encontrava em estado anômalo (BELKIN, 1980 *apud* LE COADIC, 2004). “Essa teoria parte da premissa de que a busca de informação tem sua origem na necessidade (“*need*”) que surge quando existe o mencionado estado cognitivo anômalo, no qual o conhecimento ao alcance do usuário, para resolver o problema, não é suficiente” (CAPURRO, 2003). Sob outro ponto de vista, “informação é o que é informativo para uma determinada pessoa. O que é informativo depende das necessidades interpretativas e habilidades do indivíduo” (CAPURRO; HJØRLAND, 2007, p. 155). Isso significa que as informações são construídas pelas pessoas conforme suas necessidades e com base em suas capacidades, inclusive cognitivas.

Resumidamente, os autores defendem que informação é aquilo que se apresenta como importante para o indivíduo e que seja capaz de responder suas demandas. “Na prática, contudo, informação deve ser definida em relação às necessidades dos grupos-alvo servidos pelos especialistas em informação, não de modo universal ou individualista, mas, em vez disso, de modo coletivo ou particular” (CAPURRO; HJØRLAND, 2007, p. 187). Destacam também a importância de se distinguir entre a informação como objeto físico/coisa e a informação no sentido subjetivo, que é a informação como signo, aquela que requer

interpretação de um agente cognitivo. Para eles, é fácil determinar quantas e quais palavras possuem um documento, bem como descrevê-lo, mas saber para quem este documento é relevante e quais as questões que podem ser resolvidas utilizando-o ainda é um problema difícil de ser resolvido. Assim sendo, o paradigma cognitivo da informação tem relação direta com a interpretação, a comunicação e interação entre o indivíduo e os estoques de informação (conhecimentos registrados e disponibilizados).

Entre o paradigma cognitivo e o paradigma social é possível colocar os outros dois conceitos de Buckland (1991): *Information-as-process* vem a ser o processo de transmitir uma informação que pode ser processada pelo receptor, transformando seu conhecimento. A pedra transmitiu ao geólogo as informações sobre o solo pesquisado; *Information-as-knowledge* seria o conjunto de informações absorvidas e processadas pelo indivíduo. O geólogo processou as informações transmitidas pela pedra e teve seu conhecimento transformado, o que lhe permitiu constituir um novo conhecimento.

É possível observar que há um problema no paradigma cognitivo da informação: ele não considera o indivíduo como elemento do contexto social; apesar disso, o modelo não perde sua validade. Em outras palavras, este paradigma parece apresentar uma visão reducionista na qual o usuário é visto como um ser que vive em uma bolha, apartado do mundo exterior, sem contato social algum (CAPURRO, 2003). A partir disso, e com base em estudos de Hjørland quanto à análise de domínio (*domain analysis*) (NASCIMENTO; MARTELETO, 2004), Capurro (2003) define o paradigma social da informação. “Uma consequência prática desse paradigma [social] é o abandono da busca de uma linguagem ideal para representar o conhecimento ou de um algoritmo ideal para modelar a recuperação da informação a que aspiram o paradigma físico e o cognitivo” (CAPURRO, 2003, p. 12). Para o autor, o paradigma social pode ser definido como uma junção das perspectivas do paradigma cognitivo e um contexto social, o que significa que o indivíduo não determina o que é informação isolado do mundo, mas a partir das relações que consegue estabelecer com outros indivíduos.

A partir do que foi exposto podemos observar as relações diretas entre a CI, Documentação e Biblioteconomia, como suas histórias estão entrelaçadas, principalmente por volta do século XIX e com a presença de Paul Otlet, denominado o pai da Documentação. Também percebemos a importância que se dava à organização das informações, sempre buscando novos e melhores meios para realização dos trabalhos. Por outro lado, vimos que o conceito de informação é flutuante, indo do tangível ao intangível e vice-versa. Também pudemos observar que, apesar das divergências conceituais e teóricas, existem pontos de

concordância entre os autores apresentados e outros que se dedicam a pesquisar em CI o conceito de informação: esta é aceita como aquela que transforma o estado atual de conhecimento de uma pessoa ou coletividade. A definição de documento é menos clara, mas ainda assim é observável que ele está relacionado à materialidade da informação, mais especificamente ao suporte que contém informação. Trataremos um pouco mais sobre o termo documento no item seguinte a partir de uma perspectiva mais ampla e não apenas do ponto de vista da Documentação, da Biblioteconomia e/ou da CI, mas também envolveremos os conceitos arquivísticos e museológicos sobre o tema, bem como os das artes e da história.

1.2 Abstrações quanto a documento: algumas perspectivas gerais

Jacques Le Goff (2003a) afirma que são os documentos e os monumentos que sobreviveram ao longo do tempo os representantes da memória coletiva da sociedade. O monumento evoca o passado já atendendo às suas origens filológicas latinas e corresponde às obras comemorativas arquitetônicas ou às esculturas, bem como os monumentos funerários. O documento, também de origem latina, era utilizado em meio jurídico significando prova, testemunho. Mesmo que seja uma escolha do historiador, o documento veio a ser o fundamento do fato histórico, por isso a função de prova histórica. O autor afirma que “sua objetividade parece opor-se à intencionalidade do monumento. Além do mais, afirma-se essencialmente como um testemunho escrito” (LE GOFF, 2003a, p 527).

O termo monumento é bastante utilizado no século XIX para caracterizar as grandes coleções de documentos. Por outro lado, o vocábulo documento sobrepôs sua importância cada vez mais pelo uso que se fazia no campo jurídico e mesmo histórico. Se fatos não foram registrados em documentos, eles se perderam, afirma Lefebvre (1971, *apud* Le Goff, 2003a). Entretanto, como a noção de documento ainda estava ligada ao texto escrito, percebia-se a necessidade de ampliar sua significação, pois a história não deveria deixar de ser passada adiante mesmo que sem registros escritos. Então, tanto Febvre (1953) quanto Bloch (1949) (*apud* LE GOFF, 2003a) apontaram caminhos voltados à utilização de outros meios como documentos: outros objetos, que não os escritos, produzidos pelo homem, como desenhos, imagens esculpidas, por exemplo, dentre outros, afinal, não haveria história sem documentos. “Mas este alargamento do conteúdo do termo *documento* foi apenas uma etapa para a explosão do documento, que se produziu a partir dos anos 1960 e levou a uma verdadeira *revolução documental*” (LE GOFF, 2003a, p. 531, grifos do autor).

Com essa revolução, passa a ser privilegiado o dado ao fato histórico, ressalta o autor. Essa nova unidade de informação, continua ele, leva a uma história descontínua e até mesmo fragmentada, visando o armazenamento em banco de dados, e o protagonismo passa a ser o *corpus* (a fita magnética em que se armazena a informação) em função das exigências do computador. Mesmo que transformado em dado para se estabelecer nos novos sistemas da história serial, “o documento deve ser submetido a uma crítica mais radical” afirma Le Goff (2003a, p. 533). Esta crítica citada pelo autor está fundamentada na busca pela autenticidade dos documentos já no período medieval. Com isto surgiram diversos estudos do que se denomina como diplomática em arquivística. Le Goff (2003a) cita dos mais notórios nomes da área, como Lorenzo Valla, Mabillon, Papenbroeck e Tessier, mas um estudo um pouco mais aprofundado sobre a disciplina demonstra haver alguns outros autores mais modernos e também importantes nestas discussões.

Daí, Le Goff (2003a) segue para Paul Zumthor (1960), que estabeleceu uma relação entre documento e monumento a partir da distinção de monumento linguístico como edificação, que significaria tanto uma elevação moral quanto à construção de um edifício, e os simples documentos como a necessidade de comunicação corrente. A edificação do documento, tornando-o monumento, estaria ligada à verticalidade promovida pela gramática conferida ao texto escrito. Em resumo, para Le Goff (2003a, 535), Zumthor (1960) descobriu o que tornava o documento em monumento: “a sua utilização pelo poder”.

A autenticidade do documento era uma prova de sua boa-fé, para o que Le Goff (2003a) chama de ilusão positivista, e que esta pode ser reconhecida no nível dos dados por meio dos quais os documentos podem ser substituídos na revolução documental comentada pelo autor. Porém, ele ressalta que esta revolução e a noção de documento são independentes.

O documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder. Só a análise do documento enquanto monumento permite à memória coletiva recuperá-lo e ao historiador usá-lo cientificamente, isto é, com pleno conhecimento de causa” (LE GOFF, 2003a, p. 535-536).

O autor ressalta que a escolha de determinados documentos, em detrimento de outros, feita pelo historiador, e a atribuição de valor que este faz àqueles não é neutra, e sim dependente “[...] da sua própria posição na sociedade da sua época e da sua organização mental”, mas nem por isso o documento é inocente, pois que ele é resultante, consciente ou não, “da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a

ser manipulado, ainda que pelo silêncio” (LE GOFF, 2003a, p. 537-538). O que o autor quer dizer é que, apesar de ser o documento um testemunho, ele não é neutro e deve ser analisado. Afinal, “Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro [...] determinada imagem de si próprias. No limite, não existe um documento-verdade. Todo documento é mentira” (LE GOFF, 2003a, p. 538).

Documentar, no sentido historiográfico (Rabello, 2009), era narrar os feitos políticos e outros acontecimentos por meio dos diplomas, ou seja, eram os documentos escritos as grandes fontes de análise da história. Le Goff (2003) nos apresenta que houve a ampliação da concepção de documento abrangendo outras tipologias, bem como devem ser lidos nas entrelinhas e não tidos como verdades absolutas. Do modo como esses autores apresentam, denotamos a ideia do documento produzido intencionalmente. Como veremos mais adiante, o documento é um objeto sob o qual é registrada a informação, que é uma comunicação, porém, há aqueles que nascem com a função de serem documentos e os outros sobre o qual imputamos *a posteriori* esta ideia documental. É o uso que define, de fato, o objeto como documento, mas sua análise deve ser feita de modo crítico.

Após essa introdução ao conceito de documento, partimos diretamente para o campo da Documentação com Paul Otlet (1934) e seu “*Traité de Documentation*”, no qual notamos o emprego do termo livro para tratar de todas as espécies de documentos. O autor logo explica que a expressão não compreende apenas os livros, manuscritos ou impressos, mas também as revistas, os jornais, os escritos e reproduções gráficas de todo tipo, os desenhos, as gravuras, as cartas, os esquemas, os diagramas, as fotografias, dentre muitos outros. Deste modo, ele complementa: “A Documentação em sentido amplo do termo compreende: livro, elementos servindo para indicar ou reproduzir um pensamento considerado sob qualquer forma” (OTLET, 1934, p. 9, tradução livre)¹⁵. Em resumo, Otlet (1934, p. 43) define livros como: “um suporte de uma certa matéria e dimensão, eventualmente com uma certa dobra ou enrolamento, sobre o qual são carregados os signos representativos de certos dados intelectuais”¹⁶.

Nesta disposição proposta por ele, o conceito de documento possui um sentido bastante amplo, o que, às vezes, pode mais confundir do que solucionar dúvidas. Assim, o que pretendemos com este capítulo não é estabelecer verdades sobre o termo e seus significados na área da Documentação e da CI, mas apresentar alguns caminhos possíveis de discussões

¹⁵ « La Documentation au sens large du terme comprend : Livre, éléments servant à indiquer ou reproduire une pensée envisagée sous n'importe quelle forme » (OTLET, 1934, p. 09).

¹⁶ « [...] un support d'une certaine matière et dimension, éventuellement d'un certain pliage ou enroulement sur lequel sont portés des signes représentatifs de certaines données intellectuelles » (OTLET, 1934, p. 43).

que foram abordadas ao longo do histórico desses campos do saber. Para tanto, primeiro iremos apresentar aqui algumas das abordagens do estudioso.

Paul Otlet (1934) revela ter detectado um problema terminológico na área da Bibliologia com a utilização de palavras do senso comum. Para ele é imprescindível que o campo possua um conjunto de termos técnicos apropriados para definir melhor tanto o trabalho realizado, quanto aqueles que o realizam, assim como o objeto. Desse modo, nas palavras de Otlet (1934, p. 12, tradução livre), com base em Stanley Jevons e seu *Traité de Logique*,

A definição das palavras deve repousar sobre a definição das coisas, dos feitos e das próprias noções que devem servir para exprimir. Uma definição deve ser um exposto preciso de qualidades necessárias e suficientes para criar classe a fim de indicar as coisas que pertencem ou não pertencem a esta classe.¹⁷

Com base nisso, Otlet (1934) propõe constituir a terminologia a partir da palavra Documento por ser mais geral do que utilizar radicais a partir de “livro” ou “biblion”. Assim, tendo documento como radical, a área passaria a contar com termos como: documento, documentação, documentalista, documentar, documentário, dentre outros. Livros e documentos eram classificados em quatro grandes grupos, segundo apresentou Otlet (1934, p. 124, tradução livre), sendo eles:

- a) Os documentos propriamente bibliográficos.
- b) Os documentos gráficos, outros que as publicações impressas e as manuscritas de ordem literária e científica.
- c) Os documentos que, sem ser bibliográficos nem gráficos, são, contudo, os equivalentes ou os substitutos do livro.
- d) Os documentos que são o resultado de registro, sob todas as formas de dados relativos à administração pública e privada, aos “assuntos” (correspondência, notas, relatórios, contas, registros, estado, listas e índices, etc.).¹⁸

¹⁷ « La définition des mots doit reposer sur la définition des choses, des faits et des notions elles-mêmes qu'ils doivent servir à exprimer. Une définition doit être un exposé précis des qualités nécessaires et suffisantes pour créer une classe afin d'indiquer les choses qui appartiennent et n'appartiennent pas à cette classe (Stanley Jevons, *Traité de Logique*) » (OTLET, 1934, p. 12).

¹⁸ « a) Les documents proprement bibliographiques.

b) Les documents graphiques, autres que les publications imprimées et les manuscrits d'ordre littéraire et scientifique.

c) Les documents qui, sans être bibliographiques ni graphiques, sont cependant des équivalents ou des substituts du livre.

d) Les documents qui sont les résultats de l'enregistrement, sous toutes formes de données relatives à l'administration publique et privée, aux « affaires » (correspondance, notes, rapport, comptes, registres, état, listes et répertoires, etc.) » (OTLET, 1934, p. 124).

O autor acreditava na necessidade de se estudar os tipos de documentos do mesmo modo que se estudou, e ainda se estudam, as plantas e os animais, uma vez que, para ele, existiam muitos – mas temos que lembrar sua localização no tempo, que era o final do século XIX e início do XX, período em que o ímpeto classificacionista, que buscava incessantemente a lógica das coisas, ainda era forte. Assim, fazia-se necessário decompor e sistematizar esses tipos para combiná-los e dar lugar a novas formas de livros, inclusive a classificação deles. Para tanto, ele expôs a definição destes tipos documentais, incluindo, também, as obras de arte e os monumentos por serem parte da expressão da realidade e dos sentimentos dos homens, uma vez que as produções artísticas são intérpretes de símbolos e alegorias. Também relatou que os dados intelectuais são incorporados nas obras de arte e elas dão lugar a reproduções. Neste sentido, complementa o autor, “as obras de arte estão relacionadas com a documentação, uma vez que os documentos são definidos incorporação de dados capazes de reprodução”¹⁹ (OTLET, 1934, p. 247, tradução livre).

Partindo daí para outras discussões acerca do conceito de documento, este pode ser abordado em diferentes disciplinas, como a Arquivologia, a Biblioteconomia, a Documentação e a Museologia. Inclusive, existem pesquisas que defendem a Ciência da Informação como um campo que integra estas áreas²⁰. Todas elas lidam com documentos, porém, cada qual à sua maneira. No limite, pode-se dizer que cada área, inclusive, trabalha com documentos diferentes. De modo sintético, Paes (2004) descreve o arquivo enquanto acumulação de documentos, geralmente textuais, de forma ordenada cuja criação ocorre no decorrer das atividades de uma instituição ou pessoa; biblioteca está mais voltada à pesquisa, estudo, e consulta, sendo formada por conjuntos de materiais comumente impressos; museu tem a finalidade de expor peças e objetos culturais, é uma instituição de interesse público; centro de documentação incorporam características arquivísticas, biblioteconômicas e de informática para gerir a grande massa de informação proveniente do desenvolvimento técnico e científico.

Para Heloísa Bellotto (2006, p. 35), “Arquivos, bibliotecas, centros de documentação e museus têm co-responsabilidade no processo de recuperação da informação, em benefício da

¹⁹ « [...] les œuvres d'art sont rattachées à la documentation, puisque les documents se définissent incorporation de données susceptibles de reproduction » (OTLET, 1934, p. 247).

²⁰ Para mais, ver:

ARAÚJO, Carlos Alberto Ávila. Condições teóricas para a integração epistemológica da Arquivologia, Biblioteconomia e Museologia na Ciência da Informação. **InCID**, Ribeirão Preto, v. 2, n. 2, jul.-dez 2011. p. 19-41.

RAMOS, José Alimateia de Aquino; ARAÚJO, Carlos Alberto Ávila. As possibilidades de aproximação e diálogo entre arquivologia, biblioteconomia e museologia via modelo formativo: o caso da ECI/UFMG. **Rev. Digit. Bibliotecon. Cienc. Inf.**, Campinas, v.12, n.2, maio/ago. 2014. p.59-80.

divulgação científica, tecnológica, cultural e social, bem como do testemunho jurídico e histórico”. Segundo a mesma autora, o componente comum e principal dessas áreas é o documento, e define-o como “[...] qualquer elemento gráfico, iconográfico, plástico ou fônico pelo qual o homem se expressa”.

O que determina se um documento será de arquivo, biblioteca, centro de documentação e museu, segundo Bellotto (2006, p. 36), é a “sua origem e [...] seu emprego, e não o suporte sobre o qual está constituído”. Em uma classificação mais sistematizada a partir do suporte, Bellotto (2006, p. 43) apresenta como documentos de arquivos os “manuscritos, impressos, audiovisuais, exemplar único”; de biblioteca os “impressos, manuscritos, audiovisuais, exemplares múltiplos”; de centro de documentação os “audiovisuais (reproduções) ou virtual, exemplar único ou múltiplo”; de museu os “objetos bi/tridimensionais, exemplar único”. Para ela, “Arquivos, bibliotecas, centros de documentação e museus têm, portanto, fronteiras bem definidas” (BELLOTTO, 2006, p. 42). No entanto, como será possível observar mais adiante, de que maneira pensar um museu de arte contemporânea que traz em seus acervos todos os tipos de materiais como documentos/obras de arte? De que maneira compreender a presença desses que, muitas vezes, são materiais múltiplos?

Em muitos casos, essas instituições possuem características semelhantes no modo de acumular seus documentos, como observa Bellotto (2006), sendo tanto a biblioteca quanto o museu colecionadores (aqueles que reúnem seus acervos de modo artificial, por meio de compra, doação, permuta), enquanto que os arquivos são receptores/acumuladores (que recolhem os documentos de modo natural conforme a produção da administração da entidade à qual servem). O caso dos centros de documentação é particular, pois eles podem agir tanto como colecionadores quanto receptores/acumuladores, ou mesmo pesquisadores, ou seja, os centros de documentação podem incorporar os métodos de tratamento dos arquivos, das bibliotecas e dos museus conforme sua documentação e interesse (BELLOTTO, 2006).

Ao se trabalhar em um arquivo de qualquer espécie, de qualquer tipo de instituição, a primeira etapa que deve ser realizada é a avaliação para que se tenha contato com o *corpus* documental e se possa conhecê-lo. Isso é importante para compreender as funções que os documentos exercem no arquivo e na instituição que os produziu ou os acumulou; saber de onde eles vêm; por que e para que foram produzidos; por qual motivo eles foram recebidos e acumulados; para onde eles vão ou poderão ir (PAZIN, 2012). Em Arquivologia, assim como em outras áreas do conhecimento, o termo documento pode apresentar uma definição bastante

ampla, como é possível observar por meio da demarcação estabelecida por Theodore Schellenberg (2004, p. 41):

Todos os livros, papéis, mapas, fotografias ou outras espécies documentárias, independentemente de sua apresentação física ou característica, expedidos ou recebidos por aquela entidade pública ou privada [o arquivo] no exercício de seus encargos legais ou em função das suas atividades e preservados ou depositados para preservação por aquela entidade ou por seus legítimos sucessores como prova de suas funções, sua política, decisões, métodos, operações ou outras atividades, ou em virtude do valor informativo dos dados neles contidos.

No campo da Documentação, além de Paul Otlet, também é possível encontrar outros autores como Suzanne Briet (1951), sendo ela um dos maiores expoentes a ter dado continuidade nas discussões da área. A autora parte da definição de documento como “toda base de conhecimento, fixada materialmente, suscetível de ser utilizada para consulta, estudo ou prova” e, como sendo uma definição mais atual e abstrata, propõe que “documento é todo signo indicial (*ou índice*) concreto ou simbólico, preservado ou registrado para fins de representação, de reconstituição ou de prova de um fenômeno físico ou intelectual” (ORTEGA; LARA, 2010, p. 4).

Na Museologia, e de um modo geral, o termo documento é tratado a partir de sua origem latina, que é *docere*, significando ensinar. Assim sendo, documento é aquilo que ensina ou o meio pelo qual se pode ensinar algo. Documento também pode ser o suporte da informação, porém, apenas se ele for problematizado, conforme autores vistos anteriormente. Afinal, todo objeto pode ser considerado um documento, mas não é todo objeto que possui a função de ser suporte de informação. Isto é, segundo Meneses (1998), todo e qualquer objeto pode ser utilizado como documento.

Meneses (1998) afirma que documento o é desde quando surge, pois pode fornecer informações que não foram previstas. Em outros termos, é sempre informativo independentemente de sua função inicial. No caso da Museologia, o homem seleciona os objetos com intuito de salvaguardá-los, dando início ao processo de musealização, cuja transformação desses objetos em documentos é um de seus princípios básicos, como indica Meneses (1998). Em complemento, Lara Filho (2009) afirma que o objeto musealizado assume sua função documental.

Nos museus, as obras de arte são documentos plásticos, como define Meneses (1998). Em geral, são objetos descontextualizados e recontextualizados na instituição cuja função passa a ser outra, diferente da original. No caso, as obras adquirem a função estética (BENJAMIN, 1994; CRIMP, 2005) por meio da sua musealização.

[...] A musealização consiste em um conjunto de processos seletivos de caráter info-comunicacional baseados na agregação de valores a coisas de diferentes naturezas às quais é atribuída a função de documento, e que por esse motivo tornam-se objeto de preservação e divulgação. Tais processos, que têm no museu seu caso privilegiado, exprimem na prática a crença na possibilidade de constituição de uma síntese a partir da seleção, ordenação e classificação de elementos que, reunidos em um sistema coerente, representarão uma realidade necessariamente maior e mais complexa (LOUREIRO, 2011, p; 2-3).

No sentido apresentado, musealizar também é transformar o objeto, a obra de arte, em documento. Esse documento pode representar as facetas estética e documental, no sentido arquivístico, o qual retoma as memórias de uma obra de arte produzida, reproduzida ou mesmo a técnica e materiais utilizados em sua produção.

Ao considerarmos os usos dos documentos, encontramos em López Yepes (1997), representante espanhol dos estudos sobre CI, algumas considerações pertinentes. Ao identificar o documento como instrumento de cultura, o autor indica que tal aplicação se dá como fonte de informação com o intuito de obter novos conhecimentos; de reprodução de um recorte da realidade; no caso de obras de arte e literárias, documentos são objetos de deleite estético e alegria, o que alimenta a vida de cada pessoa, enriquecendo-a de sensações e ideias, constituindo a cultura dos povos; os documentos também são capazes de congelar o tempo e torna viável a consciência histórica. Em resumo, então, o documento como instrumento de cultura é o meio de acumulação de dados, conhecimentos etc. É o modo de preservar e amplificar a cultura.

Outra observação do autor é a do documento enquanto instrumento de conhecimento e fixação da realidade: para melhor conservar, transmitir, interpretar e utilizar os dados, é necessário que eles estejam fixados. Neste caso, a fixação se dá a um suporte e constitui-se o documento, que além de traduzir tais desejos também descreve a realidade pensada, vivida ou imaginada. Já o documento mais enraizado na doutrina de Paul Otlet e da Documentação tem concebido no sentido mais informativo. Assim, o documento está como instrumento de comunicação ou mensagem no processo documental.

Do ponto de vista da metodologia da ciência da informação, o documento é um componente essencial do processo de documentação, é a célula viva do processo documental, ou seja, do processo de informação que permite aproveitar permanentemente nossas informações para obter novas informações. Então, o documento é mais do que um suporte físico carregado de informações para se

converter em uma fonte de documentação, uma fonte de novas informações²¹ (LÓPEZ YEPES, 1997, p. 15-16, tradução livre).

López Yepez fala de uma concepção dupla do documento: a estática e a dinâmica. Utilizando-se do exemplo do pintor Diego Velázquez e seu quadro *Las Lanzas (A Rendição de Breda ou As Lanças)* ele aponta que a pintura pode tanto apresentar uma contemplação estética quanto documental, pois que representa informações dos modos de vestimentas ou de como encontravam-se armados os soldados da época. A partir disso, o museu pode ser tanto considerado como um espaço estético quanto centro de documentação. O entendimento do documento como substancialmente informativo acaba por considerá-lo como suporte que contém uma informação em potencial que seja possível de transmiti-la no espaço e no tempo, além de atualizá-la para conceber novos conhecimentos ou para tomada de decisões.

“O documento, como o portador e transmissor de mensagens registradas e recuperáveis transforma-se em seu desenvolvimento histórico e em sua capacidade de adequação às circunstâncias espacial, temporal e pessoal²²” (LÓPEZ YEPES, 1997, p. 16, tradução livre).

Para encerrar este resumo conceitual em torno da Documentação e do documento, Lara e Ortega (2011, p. 385) indicam que

Não é possível afirmar de antemão que um objeto é um documento sem considerar o enorme mapa de configurações a partir dos quais ele pode tomar forma fazendo sentido para alguém. O documento se faz num intrincado jogo de leituras que não ocorre fora de contextos específicos.

Esta afirmação das autoras retoma a concepção de Jean Meyriat (1981), representante francês dos estudos em infocomunicação, de que a noção de documento está intrinsecamente ligada à noção de informação. Com esta há uma conjunção de duas ideias: a material, que representa o objeto, e a intelectual, que está relacionada à informação, o que já observamos também por meio dos autores citados. Ou seja, um objeto é considerado documento por possuir uma informação que é transmitida. Outro aspecto é que Meyriat (1981) também concorda com os outros autores aqui apresentados de que informação não é neutra. Toda mensagem possui um significado e isso não pode ser ignorado quando se tenta definir o que é

²¹ “Desde el punto de vista de la metodología de las ciencias informativas, el documento es un constitutivo esencial del proceso de documentación, es la célula viva del proceso documental, es decir, del proceso informativo que permite aprovechar permanentemente nuestras informaciones para obtener nuevas informaciones. Entonces el documento es algo más que un soporte físico cargado de información para convertirse en una fuente de documentación, en una fuente de nueva información”.

²² “El documento, en cuanto portador y transmisor de mensajes registrados y recuperables se transforma en su devenir histórico y en su capacidad de adecuación a la circunstancia espacial, temporal y personal”.

documento, bem como o campo científico ao qual este termo está associado, ou seja, a documentação e documentologia.

O autor deixa claro que nem todo objeto surge com a função inicial de informar algo, mas a adquirirá por atribuição *a posteriori*. “Se o desejo de informar não encontrar uma resposta no receptor, a informação permanece virtual. O objeto, o suporte no qual ela está escrita ou gravada, ainda não é um documento. Pode tornar-se mais tarde, quando uma pergunta lhe será feita e a informação se ativará”²³ (MEYRIAT, 1981, p. 54, tradução livre). De certo modo, a intencionalidade informativa deve partir tanto do emissor quanto do receptor da mensagem para que o objeto seja definido enquanto documento, indica ele. Em contextos diferentes, as informações contidas no objeto podem ser recebidas de formas variadas, gerando, igualmente, resultados diversos. Mas neste caso a informação interpretada é que pode ser diferente, não o fato de que há inscrição no suporte.

Com base em Meyriat (1981), Ortega (2016, p. 47) sintetiza que o documento é:

objeto produzido ou não com intenção de ser documento (produção do documento); e objeto que pode funcionar como documento, pois seu uso como tal é que determina que assim o seja (uso do documento). Além disso, a função de informação do documento pode mudar no tempo (uso do documento no tempo). Deste modo, um documento produzido com esta intenção não é definitivo para uma situação de “ser documento” pois disso depende que o mesmo seja abordado enquanto tal, assim como, abordagens iniciais são reformuladas no decorrer do tempo.

A partir dessas considerações, então, delimitaremos como documentos, produzidos no contexto da obra de arte, que vem desde a concepção da ideia do artista até seu registro durante a exposição dela, os seguintes materiais utilizados para registrar as informações relacionadas às obras: as folhas de papel nas quais se registram as listas de materiais a serem utilizados, com as medidas, quantidades, marcas específicas, quando necessário etc.; as folhas que contêm desenhos e/ou projetos de montagem com posicionamento, indicação de iluminação ou não, tamanho, sequência etc.; os registros orais colhidos com os artistas e/ou produtores para acumular detalhes sobre as obras, seja durante a concepção da ideia, durante a montagem ou após a exposição; vídeos que resumem o processo de montagem das obras, demonstrando como proceder neste processo e como elas ficam depois de finalizadas; também as fotografias que registram todo o processo desde o antes da montagem até o depois, assim como o vídeo.

²³ Si la volonté de donner une information ne trouve pas de réponse chez le destinataire, l’information reste virtuelle. L’objet qui supporte, qu’elle y ait été écrite ou inscrite, ‘n’est pas encore un document. Il pourra le devenir plus tard, quand une question lui sera posée et activera cette information (MEYRIAT, 1981, p. 54).

Quando a ideia artística resulta num objeto físico, este também é um documento, tanto no quesito estético quanto no histórico, uma vez que se insere no contexto do sistema de arte e pode representar, se não um período, ao menos uma linguagem artística ou a continuação de uma existente. No entanto, o nosso foco maior é nas obras que existem enquanto conceito e que, não necessariamente, gerarão algum produto físico, ou se o fizer, este será descartado após a exposição. Ainda assim precisamos ressaltar que os documentos não precisam ter fisicalidade. Isto é, mesmo que sejam documentos eletrônicos e/ou digitais nós os caracterizamos como documentos por possuírem a função de informar, uma vez que foram criados com tal intencionalidade ou esta função lhes foi atribuída. Desse modo, documentos de obras são os registros que contêm informações sobre as obras de arte apresentadas.

Reconhecemos que, no caso dos vídeos e das fotografias, é possível que adquiram um novo *status* conforme a intenção do artista. Sabemos que há casos em que estes materiais são requeridos para produzir novas obras ou para que sejam utilizados como um novo aspecto da primeira, como é o caso citado por Priscila Arantes (anexo 5.5), das artistas Grasielle Sousa e Marina Takami. Também podemos perceber esse fato pela descrição da exposição *Arquivo Vivo*, ocorrida em 2013 no Paço das Artes e comentada no capítulo quatro.

Para alguns teóricos, como Archer (2001), por exemplo, esses documentos fotográficos e filmográficos em especial são considerados uma extensão das obras de arte, dando a elas sobrevidas ou vida após a morte. Quanto à isso concordaremos que somente a decisão do artista definirá o sentido documental dos registros: se obras ou documentos. Apresentamos a seguir algumas considerações acerca desses dois tipos documentais.

1.2.1 Fotografia enquanto documento

Susan Sontag (2004, p. 13) inicia a coletânea de ensaios sobre fotografia já dizendo que “as fotos modificam e ampliam nossas ideias sobre o que vale a pena olhar e sobre o que temos o direito de observar”. Depois complementa que “o resultado mais extraordinário da atividade fotográfica é nos dar a sensação de que podemos reter o mundo inteiro em nossa cabeça – como uma antologia de imagens”. Colocando a fotografia como um documento e considerando estas observações, acabamos por retomar os dizeres de López Yepes (1997) de que os documentos são capazes de congelar o tempo e mesmo estabelecer uma releitura da história.

Fotografia, como seu nome já diz, surgiu como uma escrita de luz que envolve o estado físico e químico²⁴. Ela é um registro da realidade quando não manipulada com alguma intenção, retirando sua autenticidade. As fotografias também são capazes de brincar com a escala do mundo através da possibilidade de serem reduzidas ou ampliadas, bem como serem recortadas, retocadas, adaptadas ou adulteradas, segundo Sontag (2004). Na concepção clássica da CI sobre o documento, apontada por Buckland (1991), quando retoma a documentalista francesa Suzane Briet (1951), a fotografia enquanto registro físico de um fato, enquanto prova, é um documento. Por exemplo, as estrelas no céu não são documentos, mas a fotografia delas sim. É documento pelo fato de possuir informações, de ser informativa. Mesmo que produzida com fins artísticos, a fotografia também possui informações, mas, enquanto documento e não arte, ela é interpretada de forma menos flexível e abstrata e muito mais técnica. De certo modo, a fotografia enquanto documento pressupõe que a informação seja imutável e compreensível da mesma forma por todos uma vez que “Fotos fornecem testemunho. Algo que ouvimos falar mas de que duvidamos parece comprovado quando nos mostram fotos” (SONTAG, 2004, p. 16). Por sua vez, se produzida com intuito artístico, é passível de interpretações variadas, não havendo apenas uma resposta para o que ela representa. A mesma autora afirma que “Enquanto uma pintura ou uma descrição em prosa jamais podem ser outra coisa que não uma interpretação estritamente seletiva, pode-se tratar uma foto como uma transparência estritamente seletiva”, e ainda complementa dizendo que o fato é que a mesma fotografia pode ser tratada das duas formas em contextos distintos, pois “[...] a obra que os fotógrafos produzem, não constitui uma exceção genérica ao comércio usualmente nebuloso entre arte e verdade” (SONTAG, 2004, p. 16).

Uma das grandes funções da fotografia-documento terá sido a de erigir um novo inventário do real, sob a forma de álbuns e, em seguida, de arquivos. O álbum, enquanto mecanismo de reunir e tesarizar as imagens; a fotografia, enquanto mecanismo para ver (óptico) e para registrar e duplicar as aparências (químico). Assim, esse inventário fotográfico do real constituiu-se no cruzamento de dois procedimentos de tesarização: o das aparências, pela fotografia; e o das imagens, pelo álbum e pelo arquivo (ROUILLÉ, 2009, p. 97).

A maior parte das missões, encomendas e trabalhos fotográficos documentais, durante mais de meio século, a partir do XIX, teve seu apogeu nos álbuns. As áreas que constituíam os álbuns fotográficos e os utilizavam eram as mais diversas. Na segunda metade do século

²⁴ Não entraremos no mérito da descrição de como se dá o processo de produção fotográfico.

XIX, adquirem popularidade os retratos *cartes de visite* e surgem aí os álbuns privados, expandindo-se para as fotografias de família (ROUILLÉ, 2009).

Rouillé (2009, p. 98-99) destaca que “a primeira grande máquina de documentar o mundo e amear suas imagens” foi a união “fotografia-álbum”. A junção entre “fotografia-documento” durou por quase um século antes dos arquivos. Ele afirma ainda que a “fotografia-documento” tinha “como horizonte o arquivamento”, e que mudava a escala das coisas, ampliando-as ou reduzindo-as. O uso das fotografias tem como principais funções, em seu início, inventariar, arquivar e constituir uma submissão simbólica, obedecendo “a uma verdadeira compulsão de exaustividade, a uma veleidade de registro total do real”. Como explica Dubois (1994, p. 25, grifos do autor), a fotografia é vista com credibilidade como aquela que representa o real de forma fidedigna pela “[...] consciência que se tem do processo *mecânico* de produção da imagem fotográfica, em seu modo específico de constituição e existência: o que se chamou *automatismo de sua gênese técnica*”. Isso significa, complementa o autor, que a fotografia é vista como aquela que não pode mentir, pois a necessidade que se tem de ver para acreditar é plenamente satisfeita com a fotografia. Por isso que ela é vista como prova daquilo que representa em sua superfície.

Susan Sontag (2004) afirma que o livro foi capaz de assegurar a longevidade, quiçá a imortalidade das fotografias por serem elas objetos frágeis e fáceis de extraviar ou rasgar. A autora complementa que a foto em um livro não passa de uma reprodução; uma imagem da imagem. “Mas como é, antes de tudo, um objeto impresso, plano, uma foto, quando reproduzida em um livro, perde muito menos de sua característica essencial do que ocorre com uma pintura. Contudo, o livro não é um instrumento plenamente satisfatório para pôr grupos de fotos em ampla circulação” (SONTAG, 2004, p. 15).

A “fotografia-documento” teve papel importante na sociedade, pois contribuiu “para a expansão da área do visível e também para o aumento do espaço de trocas, para a dilatação dos mercados, para o alargamento da zona de intervenções militares ocidentais” (ROUILLÉ, 2009, p. 99). A partir da fotografia, as missões fotográficas, com interesses científicos, intensificaram-se. O que antes era realizado por desenhistas, gravuristas e outros profissionais com a câmera fotográfica, passou a ser realizado por uma única pessoa e com a certeza de uma imagem mais fidedigna do real, bem como o trabalho era mais rápido e menos custoso, explana o autor.

Sontag (2004) revela que a fotografia veio a se desenvolver mais na trilha do turismo, pois as pessoas começaram a viajar regularmente e as câmeras possibilitavam o registro dos lugares, sendo estes posteriormente tomados como provas inquestionáveis da viagem

realizada. Assim, “As fotos documentam sequências de consumo longe dos olhos da família, dos amigos, dos vizinhos” (SONTAG, 2004, p. 20).

Muitas das vezes, as missões fotográficas eram associadas às operações militares, mas com intuito de levar para o museu os registros de lugares longínquos, com interesses e curiosidades privadas ou para constituir o que Disdéri (1862, *apud* ROUILLÉ, 2009, p. 100) denominou “enciclopédia universal da natureza, das artes e da indústria”. Nesse ponto, a fotografia atinge outro plano, que não se relaciona mais ao da captura, mas ao do depósito, ao da coleta, ao da tesauroização, que envolve o museu, o álbum e o arquivo, com o intuito de acumular e conservar o que denominavam “vestígios de ontem” e “fragmentos atuais e de outros lugares”.

Diante do esplendor do mundo, de sua aceleração, de sua dilatação, diante da desordem causada pela consciência recente da expansão de outros lugares e do inacessível, diante da confrontação reiterada com o novo e o diferente, ou seja, diante da dificuldade crescente em manter uma relação física, direta e sensível com o mundo, a fotografia-documento desempenha um papel de mediação (ROUILLÉ, 2009, p. 100).

A fotografia fez com que as pessoas se familiarizassem com a exterioridade de outros lugares. Mas, como menciona Rouillé (2009), a relação que se tinha com essa exterioridade era delegada ao fotógrafo e as relações eram substituídas pela imagem e não mais pelo contato direto. Aos poucos, o mundo era transposto em imagens para os álbuns e arquivos. Aqui conseguimos entender um pouco a fotografia como “espelho do real”, conforme aludido por Dubois (1994): a fotografia que retrata mimeticamente a realidade servindo-se como um espelho do mundo. Com o passar do tempo, “A fotografia tornou-se um dos principais expedientes para experimentar alguma coisa, para dar uma aparência de participação. (...) Tirar fotos estabeleceu uma relação voyeurística crônica com o mundo, que nivela o significado de todos os acontecimentos” (SONTAG, 2004, p. 21).

Todo este processo de transposição do mundo em imagens aprofundou-se cada vez mais com o passar dos tempos, assinala Rouillé (2009). Todos os álbuns como os arquivos e os dispositivos que vieram depois nunca foram receptáculos passivos. Eles não apenas agrupavam, acumulavam ou conservavam, mas arquivavam sem classificar e redistribuir as imagens, sem produzir sentidos e constituir coerências, sem propor visões e ordenar simbolicamente o real. A “fotografia-documento”, juntamente ao álbum e ao arquivo, tinha a função de ordenar o mundo. “Nesta vasta empreitada, a fotografia-documento e o álbum (ou

arquivo) desempenham papéis opostos e complementares: a fotografia fragmenta, o álbum e o arquivo recompõem os conjuntos. Eles ordenam” (ROUILLÉ, 2009, p. 101). Enquanto a reordenação era realizada de modo artificial e seguindo interesses daqueles que a fazem, a interpretação daqueles que acessavam os álbuns e os arquivos era individual. Mesmo que houvesse e/ou ainda haja algum direcionamento no modo de perceber o que se expõe, o indivíduo permanece livre para interpretar, segundo seus conhecimentos, o que lhe é exposto.

Se a fotografia disputava espaço e reconhecimento no território das artes no âmbito artístico, no campo científico sempre teve seu lugar de destaque.

A fotografia – que reproduz mais rapidamente, mais economicamente, mais fielmente do que o desenho, que registra sem omitir nada, que dissimula as imprecisões da mão, que, em resumo, troca o homem pela máquina – impõe-se imediatamente como a ferramenta por excelência, aquela que a ciência moderna necessita. E continuará sendo assim até à Segunda Guerra Mundial (ROUILLÉ, 2009, p. 109).

O processo de modernização do conhecimento e do saber científico tem a contribuição da fotografia, mas ele acaba por extinguir toda a subjetividade dos documentos, o que significa "registrar, sem esquecimento nem interpretação, para autenticar, ou para substituir, o próprio objeto", salienta André Rouillé (2009, p. 109). Sob este ponto de vista, o autor apresenta uma separação entre a fotografia documental e a fotografia com intuítos artísticos: a fotografia como processo mais mecanicista é considerada como documental, enquanto que a fotografia com intenções de interpretação do que se fotografa, como transmissão de sentidos e não apenas informação, é mais humanística, logo, artística.

As fotografias são versáteis de modo a apresentar tanto a função documental quanto a estética. Enquanto documento, às vezes pode ser considerada como uma extensão da obra de arte registrada, bem como tornar-se autônoma a ponto de ser considerada outra obra de arte ou a obra em si. Mesmo no sentido estético ela possui a função documental, principalmente se considerarmos que na arte conceitual o processo de criação artística começa muito antes da câmera enquadrar e fixar a imagem que será registrada, como demonstra Charlotte Cotton (2013). Desse modo, a câmera fotografa um ato performático, mas apresenta ao espectador apenas a imagem e não o ato físico, completa a autora. Também na concepção de Meneses (1994), da obra de arte considerada como um "documento plástico", podemos inferir essa função documental da fotografia enquanto obra.

Dubois (1994) destaca o uso das fotografias pelos artistas conceituais, da arte ambiental, do *Happening*, da *Body Art* e da performance, como secundário, num primeiro momento. Isto é,

como forma de memorização do ato, documento e arquivo da ação, mas que depois passa a integrar o processo criativo a ponto de a concepção se dar considerando as características do dispositivo de captura de imagens. Para Cotton (2013), a fotografia possui momentos distintos. Ela afirma que no âmbito da prática da arte conceitual a ênfase era dada muito mais na importância artística que residia no ato retratado pela fotografia do que na exaltação da atividade fotográfica virtuosa que rotulava alguns como mestres fotógrafos.

A arte conceitual usou a fotografia como meio de transmitir ideias ou atos artísticos efêmeros, fazendo as vezes do objeto de arte na galeria ou nas páginas de livros e revistas de arte. Essa versatilidade do *status* da fotografia, como documento e evidência da arte, tem uma vitalidade intelectual e uma ambiguidade bem usadas pela fotografia contemporânea (COTTON, 2013, p. 22).

Podemos utilizar como metáfora os comentários de Rouillé (2009, p. 112) quanto à diferenciação de “vista” e “paisagem” para diferenciar arte e documento, nos quais a ideia de vista seria o documento e a de paisagem seria a arte:

A paisagem depende do julgamento do gosto; a vista, do julgamento prático. Na vista, o referente prevalece sobre o indivíduo que a realiza, a descrição suplanta a expressão. A vista é denotativa. Ela não é destinada à parede da exposição, mas à publicação e ao arquivamento. A vista descreve, propõe um conhecimento. Não a contemplamos, não a consultamos: servimo-nos dela.

Annateresa Fabris (2008, p. 22) aborda questões da fotografia enquanto documento a partir de Robert C. Morgan (1996). Ela indica que o autor não utiliza o termo de forma linear.

Em vez de funcionar como uma ilustração de fatos históricos, a fotografia é subsumida como um componente na estrutura da obra. Sua pura função documental é, assim, posta em xeque, uma vez que ela funciona como um signo dotado de um referente, que não possui qualquer conexão com um papel iconográfico. [...] Se o documento usado pela arte conceitual é, como qualquer fotografia, um significante visual, o que distingue um de outra? Para Morgan, a resposta deve ser buscada na capacidade de atuação do fotodocumento dentro do contexto artístico, de maneira a dirigir a informação para uma realidade invisível ou ideológica e contribuir para um sistema de comunicação operacional. Desse modo, a fotografia se torna a inversão de um signo por atuar dentro e além das limitações estruturais de sua capacidade documental.

A partir do que apresentamos acima, observamos, então, que a fotografia enquanto registro/reprodução automática das coisas, dos fatos, está mais para documento, ou melhor, documentação, do que para arte. A arte, de certo modo, requer outros sentidos que diferem do reproduzir automaticamente com fins de registrar os fatos. Desse modo, nossa percepção é a

de que, no geral, as fotografias são selecionadas como documentos e adentram os museus como pontos de vista sobre as obras. Como a delimitação entre o que é obra e documentação, salientada por Fervenza (2009), não está claramente definida, uma das consequências é que as instituições culturais, as galerias e os museus demonstram não estar preparados para lidar com esta situação.

1.2.2 Vídeo: entre registro e linguagem artística

Fazer uso das novas tecnologias é algo constante na vida cotidiana, inclusive no campo das artes. Como apresenta Arlindo Machado (2010), Bach compunha suas fugas utilizando-se do cravo por ser este o instrumento mais avançado de seu tempo; Degas fez uso intenso da fotografia para estudar o comportamento da luz; a partir disso, questiona o autor: “Por que, então, o artista de nosso tempo recusaria o vídeo, o computador, a Internet, os programas de modelação, processamento e edição de imagem?” (MACHADO, 2010, p. 10). Todavia, ele ressalta que essa apropriação das tecnologias pela arte é diferente do uso comum feito pela sociedade, uma vez que os aparelhos semióticos não foram pensados e produzidos com intuito de produção artística. “Máquinas semióticas são, na maioria dos casos, concebidas dentro de um princípio de produtividade industrial, de automatização dos procedimentos para a produção em larga escala, mas nunca para a produção de objetos singulares, singelos e ‘sublimes’” (MACHADO, 2010, p. 10).

Os artistas, por meio dos usos não previstos que fazem dessas tecnologias, ultrapassam os limites das máquinas semióticas para reinventar seus programas e as finalidades para a quais foram produzidas, afirma o autor. Nesse sentido,

Talvez até se possa dizer que um dos papéis mais importantes da arte numa sociedade tecnocrática seja justamente a recusa sistemática de submeter-se à lógica dos instrumentos de trabalho, ou de cumprir o projeto industrial das máquinas semióticas, reinventando, em contrapartida, as suas funções e finalidades. Longe de se deixar escravizar por uma norma, por um modo estandardizado de comunicar, as obras realmente fundadoras na verdade reinventam a maneira de se apropriar de uma tecnologia (MACHADO, 2010, p. 14-15).

Dito de outro modo, o artista subverte o sentido para o qual a máquina foi criada e coloca-a a seu dispor para apresentação dos sentidos que deseja transmitir por meio de sua utilização. Neste caso, como já citado, temos o vídeo, o qual já é empregado desde a década de 1960 por alguns artistas, seja como forma de expressão de arte, seja como meio para registrar as obras performáticas.

Em uma classificação tipológica, o formato vídeo estaria incluído no gênero audiovisual, do mesmo modo em que a fotografia estaria em iconográfico e o texto no textual. Na definição técnica apresentada por Cirne e Ferreira (2002, p. 116), “um documento audiovisual é um documento cuja informação é veiculada através de um código de imagens, fixas ou móveis, e de sons, carecendo de equipamento apropriado para ser visto e ouvido”. Assim sendo, o termo vídeo traduz um conjunto de tecnologias utilizadas com fins de capturar, armazenar e transmitir uma sequência de imagens que apresentam a sensação de movimento. Seria o mesmo que inúmeras fotografias seriadas apresentadas rapidamente e seguidas uma da outra.

O vídeo era um recurso novo colocado no mercado para uso doméstico pela Sony e que artistas passaram a explorar. Segundo aponta Archer (2001), Nam June Paik foi um dos pioneiros do campo artístico a fazer uso dessa tecnologia. “As gravações de Paik mordazmente editadas e cheias de cores, como *Fissura global* (1973), mostram que é o veículo da TV que dá forma ao conteúdo de seu trabalho, e não o tema específico na tela (ARCHER, 2001, p. 108, grifos do autor). Sobre isso, Arlindo Machado (2010, p. 18) complementa:

Pode-se dizer que a perturbação dos signos visuais e sonoros da televisão, o retalhamento e a desmontagem impiedosa de seus programas, de seus fragmentos, ou até mesmo de seus ruídos naturais, constituem a matéria de boa parte das pesquisas plásticas em vídeo. Daí a razão de não ser exagerado dizer que a televisão tem sido o referente mais direto e frequente da videoarte nos seus mais de 40 anos.

No surgimento da videoarte, enquanto Paik demonstrava interesse pela tecnologia da TV na produção de arte, o alemão Wolf Vostell, também precursor no uso dessa linguagem, visava a um “[...] combate ao consumo massificado da televisão com o *dé-coll'age* *Chambre Noire* [Schwarse Zimmer]” (ZANINI, 2013c, p. 159, grifos do autor). O mesmo autor ainda indica que a videoarte posicionava-se como revolucionária da multimídia beneficiando-se da dialética dissidente de Marcel Duchamp frente à arte tradicional enquanto que a televisão, “Utilizada comercialmente, converte-se em elemento de massificação e em arma incomparável a serviço do poder político e econômico, pouco importando a ideologia do sistema implantado” (ZANINI, 2013c, p. 160).

O processo de integração do tempo real por meio dos vídeos no campo artístico enunciava, em certa medida, o surgimento de uma nova forma de expressão artística. “Na produção de mídias que transformavam a materialidade da arte, o vídeo revela-se de uma força de persuasão extremamente atraente” (ZANINI, 2013d, p. 151). O vídeo, como afirma

este autor, é colocado, então, como questionador das convenções da imagem e proposto como um meio de explorar as tecnologias. Ele se tornou pouco a pouco uma prática cada vez mais comum entre os artistas e, da mesma forma, sua exposição também foi se alargando, adquirindo até mesmo dimensões internacionais, indica Zanini (2013d). Suzanne Delehanty preparou uma destas exposições internacionais em 1974, da qual participaram também alguns artistas brasileiros, indicados pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (ZANINI, 2013d).

No Brasil, além de chegar pouco tempo após sua disponibilização no mercado, o vídeo logo se tornou uma das principais formas utilizadas pelos artistas para se expressar (MACHADO, 2007). Neste plano nacional, como afirma o autor, o histórico das primeiras experiências com vídeo não se apresenta muito claro, mas o que é certo foi ter sido Antonio Dias, mas no contexto italiano, o primeiro brasileiro a fazer uso desse meio de expressão. Resgatando os primórdios da história do vídeo no Brasil, o autor afirma ser difícil precisar quando seu uso começou enquanto fenômeno cultural de expressão artística, haja vista que há referências indicando-os desde a década de 1950. Desse modo, far-se-ia necessária uma pesquisa arqueológica com o objetivo de recompor esta pré-história. Contudo, o que se denomina como videoarte começou a ter destaque por volta dos anos 1970. “Entre os críticos, há um consenso de que, excetuada a intervenção isolada de Analívia Cordeiro, o vídeo, encarado como um meio para expressão estética, surge oficialmente no Brasil em 1974” (MACHADO, 2007, p. 16), mais especificamente no MAC USP, com incentivo de Walter Zanini, diretor do museu à época. Cristina Freire (1999) indica que foi criado o Espaço B em 1976 para abrigar projetos experimentais com vídeos. Um pouco desse histórico é possível encontrar na internet com a referência *Arte do Século XX/XXI – Visitando o MAC na web*, coordenado por Daisy Piccinini²⁵.

Com a aquisição de uma portapack, câmera da Sony, que filmava em preto e branco, ainda inacessível aos artistas devido ao alto custo, o MAC USP conseguiu criar um núcleo de artistas interessados em fazer uso desse meio para poder realizar experimentações e criar suas obras. Cursos também eram oferecidos sobre esta nova linguagem de modo a ampliar os conhecimentos dos interessados. Dentre os participantes encontramos nomes como os de Regina Silveira, Donato Ferrari, Gabriel Borba Filho, Sônia Andrade, Carmela Gross, Marcelo Nitsche, Júlio Plaza, Geraldo Anhaia Mello e Gastão de Magalhães (MACHADO, 2007).

²⁵ PECCININI, Daisy. **Arte do século XX/XXI**: visitando o MAC na web. Disponível em: <<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/index.html>>.

Na verdade, não se podia ainda classificar tais autores como *videomakers*, no sentido em que hoje empregamos esse termo. Eles eram, na sua maioria, artistas plásticos preocupados com a busca de novos suportes para a produção. Como se sabe, a partir de meados da década de 1960, muitos artistas tentaram romper com os esquemas estéticos e mercadológicos da pintura de cavalete, buscando materiais mais dinâmicos para dar forma às suas idéias plásticas. Entre os que se aventuraram para fora dos espaços tradicionais da arte, houve aqueles que foram buscar materiais para experiências estéticas inovadoras nas tecnologias geradoras de imagens industriais, como é o caso da fotografia, do cinema e do vídeo (MACHADO, 2007, p. 17, grifo do autor).

O Espaço B possuía o objetivo de “abrir espaço para o estudo histórico do vídeo, bem como a organização de um centro de informação e documentação e uma videoteca” e estava sob a coordenação de Cacilda Teixeira da Costa, Marília Saboya, Fátima Berch e Hironie Ciafreis (PECCININI, s/d). Outras propostas estavam ligadas às discussões em torno dessa linguagem artística e, assim, traziam artistas estrangeiros para que expusessem seus trabalhos e houvesse um diálogo com os brasileiros, como é o caso do espanhol Antoni Muntadas, por exemplo.

A videoarte no Brasil, como apresenta Cruz (2007, p. 9-10), fez uso do vídeo como linguagem de experimentação utilizando-se das referências das artes conceituais e da *Body Art*.

A maioria desses vídeos tinha como característica um plano-sequência que registrava a performance ou a atitude criativa do artista. [...] Mesmo não apresentando uma concepção narrativa mais definida, que se apoiasse nas possibilidades discursivas da imagem e do som, tais obras já evidenciavam uma intertextualidade entre a ação performática do artista e esse aparato eletrônico.

Como é possível observar mediante a literatura sobre o vídeo nas artes, principalmente em seu histórico brasileiro, a maior parte dos trabalhos colocava o gesto performático em evidência na produção videográfica e estabelecia o confronto da câmera com o corpo do artista como o dispositivo básico do vídeo, afirma Machado (2007). O autor cita um dos vídeos mais emblemáticos e bastante difundido da videoarte performática brasileira: *Marca Registrada*, 1975, de Leticia Parente, no qual a artista borda, com agulha e linha, na planta do pé as palavras *Made in Brasil*. Nesse aspecto, o vídeo possui uma função que vai além daquela de registrar uma ação: a de, também, constituir a obra de arte em outros formatos, outras linguagens.

A artista é mais conhecida por seus vídeos, embora sua produção abarque outras expressões, afirma André Parente (2009). Os artistas Anna Bella Geiger, Fernando

Cocchiaralle, Sônia Andrade, Ivens Machado, Paulo Herkenhoff, Miriam Danowski, Ana Vitória Mussi e Letícia Parente formavam um grupo que, entre os anos de 1974 e 1976, foi reconhecido como pioneiro da videoarte brasileira, indica este autor, e produziam vídeos que circulavam tanto no circuito nacional quanto internacional de arte. Por suas criações não se limitarem a esta tipologia, a produção deles tornou-se importante para a história da arte e da mídia no Brasil. O vídeo, avalia Parente (2009, p. 102), “tratava-se de um veículo propício à documentação das obsessões dos artistas e de problemas brasileiros, a exemplo do documentário cinematográfico”, o que denota claramente o quão tênue é a linha que separa o que é arte e o que é documento, segundo Freire (2009).

É possível afirmar que as tecnologias inicialmente produzidas como bens de consumo foram, aos poucos, cooptadas pelo campo artístico para a realização de seus projetos. Isso pode ser bem exemplificado tanto pela fotografia quanto pelo vídeo. De ferramentas auxiliares no registro das memórias afetivas das famílias, e mesmo em auxílio das ciências e da comunicação, passaram a ser utilizadas para registrar o processo criativo dos artistas e integrar seus projetos. O uso do vídeo em muitas das performances de Letícia Parente e dos outros integrantes do grupo citado acima, como explana Parente (2009, p. 105),

[...] são uma espécie de registros de performances ou ações, no entanto, ainda que haja neles um aspecto performático, uma vez que não havia encenação – Letícia costurou de verdade seu pé, assim como Paulo comeu jornais²⁶ –, os aspectos técnicos da filmagem, os conhecidos procedimentos de decupagem, como mudança de plano, contra/contracampo e, sobretudo, montagem, são descartados por completo. O que importa mesmo nesses trabalhos é o fato de a câmera e a filmagem agirem sobre os corpos e os personagens como um catalisador que deve fazer do vídeo um duplo processo de desocultação e desconstrução – no primeiro caso, dos processos de produção de subjetividade que incidem sobre o corpo; no segundo, dos dispositivos de representação audiovisuais. Dito de outro modo, tratava-se, antes de tudo, de por em crise a representação, seja esta a do corpo ou a da imagem audiovisual.

²⁶ *Estômago Embrulhado – Jejum*, 1975, obra performática de Paulo Herkenhoff, no qual o artista come jornal.

Figura 1 – *Marca Registrada* (Frames do vídeo) – Leticia Parente – 1975

Arlindo Machado (2007, p. 17) explica que o vídeo era uma tecnologia que possuía certos privilégios por ter um custo de produção relativamente barato, possuir independência de laboratórios de revelação ou de sonorização, bem como “pelas características lábeis e anamórficas da imagem eletrônica, mais adequadas a um tratamento plástico”. Embora participante das escolhas dos artistas como meio de expressão de suas ideias, o vídeo nunca

foi encarado como exclusivo, afirma o autor. Tanto que, para compreender os trabalhos de videoarte, era preciso analisá-los no conjunto da obra do autor.

Como aponta Stella Senra (2009), a partir da percepção do artista e do ponto de vista do vídeo enquanto obra de arte ou como documento, para Artur Barrio, os vídeos de suas obras nada mais são do que registros do momento com intuito de documentação e até mesmo de divulgação.

Barrio gosta de insistir na “precariedade” técnica como traço distinto desses filmes, que estaria em sintonia com a própria precariedade das obras – estendendo a advertência ainda à fotografia e às anotações que faz sobre seus trabalhos. Definitivamente excluídas do domínio da arte, essas formas de registro deveriam se limitar à mera função de informação – termo insistentemente citado nos escritos do artista – sobre trabalhos destinados, por sua própria natureza, ao desaparecimento (SENRA, 2009, p. 111, grifos da autora).

Isso denota ainda mais a dificuldade em se estabelecer a distinção do que é documento e o que é obra de arte, por ser muitas vezes a intencionalidade artística o que diferencia um do outro. Entretanto, muitos registros são escolhidos para figurarem nas exposições de arte e os públicos que por elas passam, em sua maioria, vão considerá-los como obra de arte.

André Parente (2009, p. 106) declara que a história do cinema que vai do neorrealismo ao cinema experimental pode auxiliar na compreensão da produção em vídeo dos pioneiros brasileiros, bem como das gerações mais recentes, pois “Muitas vezes, o cinema experimental e a videoarte produzem, de forma condensada, o que aparece de forma diluída no cinema tradicional”. Para o autor, tachar os vídeos citados acima, de Letícia Parente e Paulo Herkenhoff, de precários ao se considerar a linguagem é o mesmo que dizer que os artistas devem seguir unicamente as convenções formais e que estas são mais importantes do que suas visões de mundo. Assim, “[...] quando se diz que eles são simples registros de uma ação, nota-se desconhecimento da história do cinema de artista em geral” (PARENTE, 2009, p. 107).

1.2.3 Apontamentos acerca do conceito de coleção e sua relação com o objeto/documento

Ao considerarmos as discussões acerca de documentos, para introduzir outras questões que envolvem o entorno da arte contemporânea, como as instituições e as obras, acreditamos ser importante abordar o conceito de coleção e analisarmos as diferenças e implicações quando comparamos o que adentrava uma reserva técnica de museu para constituir seu acervo

e o que ele coleciona hoje. Ou seja, aqui tentamos antecipar um pouco, de modo breve e indireto, a aproximação que enxergamos entre a reserva técnica do museu com o arquivo. Afinal, o que percebemos na atualidade é que, em muitos casos, não é a obra em si, o objeto classificado como tal, que compõe uma coleção museológica, mas os documentos, materiais tradicionalmente legados ao arquivo.

Antes de continuarmos, cabe aqui abrir parênteses sobre o termo “reserva técnica”, uma vez que ele aparecerá mais vezes no texto (assim como já apareceu). Como indica Yacy-Ara Froner (2008), os acervos museológicos ou arquivísticos, bem como de outras instituições culturais, passam boa parte do tempo em reservas técnicas, que são áreas destinadas à guarda efetiva deles. Também existem outras aplicações ao termo, como recurso financeiro extra para dar aporte às pesquisas, por exemplo. Por outro lado, todas as vezes que utilizarmos o vocábulo, será no sentido de local no museu cuja função seja a “de guarda do acervo não exposto” (CÂNDIDO, 2014, p. 41). Para a gestão de acervos, as reservas técnicas seguem uma série de requisitos relacionados à salvaguarda das obras das intempéries climáticas, controle de pragas, segurança etc.

Apresentamos essa distinção por acreditarmos que no âmbito da arte contemporânea a reserva técnica se torna um fator de dúvida, um local ambíguo, se confunde com o arquivo algumas vezes. Sobre arquivo falaremos no capítulo três o que, talvez, permita melhor compreender a diferenciação.

Assumimos, então, que um museu é uma instituição colecionadora, como indicado por Bellotto (2006, p. 39). A autora, ao traçar as distinções entre arquivos, bibliotecas e museus, e comentar sobre coleção, afirma que esta “[...] é artificial e classificada segundo a natureza do material e a finalidade do museu a que pertence”. Os museus modernos, na acepção de Donald Preziosi (1996), são espaços que encenam a cultura e a arte com intuito de representar o mundo. A própria noção de arte, vista pelo autor como um forte instrumento ideológico responsável por reescrever a história da sociedade de modo retroativo, colabora com o museu de arte neste processo de encenação e torna natural incorporar os discursos hegemônicos ocidentais e transmiti-lo ao resto do mundo. Portanto, o recorte das coleções, bem como sua exibição, não é neutro, mas carregado de ideologias dominantes, promovidas do colonizador para o colonizado.

O tipo de material que as instituições coletam/acumulam, conforme a própria tipologia institucional, vai definir as metodologias empregadas em seu tratamento de coleta, seleção, organização, guarda e recuperação. Assim, como explana Bellotto (2006), uma biblioteca, como órgão colecionador, igual ao museu, reúne materiais comumente gráficos, manuscritos

ou impressos, e seu tratamento é peça a peça. Ela é aquela que possui características mais aproximadas às do museu, pois ambos costumam compartilhar os fins didáticos, culturais técnicos ou científicos, diferentemente do arquivo que, habitualmente, está voltado às atividades administrativas e jurídicas, sejam de estabelecimentos públicos, privados ou pessoa física. O tratamento por ele dispensado aos documentos é dado à série a que faz parte e não ao item, visto que, normalmente, são produtos únicos, além de serem produzidos conforme as atividades da entidade a que se ligam.

A história dos museus que temos acesso remonta à Grécia Antiga, a partir do termo *mouseion*, que designava o templo das musas com finalidade filosófica (SUANO, 1986; TEIXEIRA COELHO, 2004), mas é no final do século XIV que os príncipes dão início à formação de suas coleções particulares “[...] e que chegaram até nós, quer integralmente – transformadas em museus – quer esparsas, mas cujo conteúdo está presente em catálogos e elencos do período” (SUANO, 1986, p. 14). É ainda na idade média que surgem os primeiros gabinetes de curiosidades, a partir do ímpeto colecionista, que depois resultarão em muitos museus, tendo seu apogeu no Renascimento.

Nesse período, o homem vivia uma verdadeira revolução do olhar, resultado do espírito científico e humanista do Renascimento e da expansão marítima, que revelou à Europa um novo mundo. As coleções principescas, surgidas a partir do século XIV, passaram a ser enriquecidas, ao longo dos séculos XV e XVI, de objetos e obras de arte da antiguidade, de tesouros e curiosidades provenientes da América e da Ásia e da produção de artistas da época, financiados pelas famílias nobres (JULIÃO, 2006a, p. 20).

Em continuação, Julião (2006a) afirma que as coleções evoluíram e se especializaram, passando a organizar seus objetos segundo critérios "que obedeciam a uma ordem atribuída à natureza, acompanhando os progressos das concepções científicas nos séculos XVII e XVIII" (JULIÃO (2006a, p. 20). Dessa forma, abandonaram a função de "curiosidade", adquirindo aspectos científicos por meio da pesquisa e da ciência pragmática e utilitária.

O museu é visto no presente como uma instituição ocidental cuja intenção é colecionar para expor. Mesmo que haja até hoje movimentos artísticos que negam esta característica, a instituição ainda é importante porque chancela a arte que os artistas produzem, seja ela a imaterial, seja aquela exposta fora de seu recinto, por fazerem parte do sistema de arte. Então, a entidade também é uma intermediária entre a produção artística e sistema da arte. No caso do tipo de obra citado, a exposição se torna protagonista por ser a responsável por lhe dar visibilidade e porque é a partir dela que se produz parte da documentação que eventualmente irá compor um acervo, seja ele público ou privado. Assim, a exposição contribui para a

história da arte dando-lhe subsídios para continuar reescrevendo essa representação artística da sociedade, e não exclusivamente de um passado longínquo, mas da atualidade.

Retornando às ideias de coleção, desde a Grécia Antiga é possível encontrar referências a ela e às instituições que se preocupavam com a preservação da memória. Como apresentado acima, o museu em si é um espaço onde são agrupados objetos considerados produtos culturais, naturais ou patrimoniais, mas percebemos que no século XX seu protagonismo foi colocado em xeque pelos movimentos artísticos que negavam a corporalidade da arte e promoviam movimentos contra o mercado e até mesmo a postura autoritária, a qual estabelecia padrões de compreensão da obra artística, que se instaurava, tendo a instituição museológica como um dos principais alvos de críticas. No entanto, o que importa neste momento é que o museu moderno é proveniente do colecionismo e nele é seguida uma ordem que permite várias leituras e, conseqüentemente, amplia o leque de significados, declarando a não neutralidade da formação das coleções.

Num sentido generalizado, coleção significa o conjunto de materiais que uma pessoa ou instituição agrupa com intuito de salvaguardar uma representação de algo que ativa a memória. Conforme é apresentado por André Desvallées e Françoise Mairesse (2013, p. 32), “Para se constituir uma verdadeira coleção, é necessário que esses agrupamentos de objetos formem um conjunto (relativamente) coerente e significativo”. Os autores ressaltam que não deve se confundir coleção com fundo, que, na arquivística tradicional, remete à “principal unidade de arranjo estrutural nos arquivos permanentes, constituída dos documentos provenientes de uma [...] [ou] de mais de uma fonte geradora de arquivo reunidas pela semelhança de suas atividades, mantido o princípio de proveniência” (PAES, 2004, p. 26). Desvallées e Mairesse (2013, p. 32) argumentam que a diferença entre ambos é que na constituição de um fundo “[...] não há seleção e raramente há a intenção de se constituir um conjunto coerente”. Marcia Pazin (informação pessoal)²⁷ concorda com a afirmação se ela faz referência à origem do arquivo, pois o fundo arquivístico nasce das necessidades administrativas e técnicas que o titular, seja ele pessoa ou entidade, realiza. A seleção nos arquivos existe, mas *a posteriori*, na avaliação documental que determina pela preservação permanente ou eliminação dos documentos, complementa.

Aqueles autores afirmam que a coleção é o foco principal das atividades do museu, seja ela material ou imaterial. Ou seja, a instituição direciona suas pesquisas ao acervo que abriga de modo a pensar na sua extroversão. Para nós, no contexto da arte desmaterializada e

²⁷ PAZIN, Marcia. **Seleção na constituição de fundo arquivístico**. Mensagem recebida via comunicador virtual em 12 de maio de 2017.

efêmera, este foco passa a ser dividido com a exposição, conforme já indicamos, pois entendemos que a exibição desse tipo de obra serve para possibilitar sua documentação e, assim, constituir um acervo documental como materialização da ideia. Portanto, na nossa concepção o acervo está tanto para a exposição como a exposição está para o acervo. Por outro lado, isso implica em uma concepção diferenciada da instituição, que falaremos mais adiante.

Para Krzysztof Pomian (1984, p. 51), o conceito de coleção em museu está diretamente ligado à perda da função de uso dos objetos. Isto é, nas palavras do autor, “Ainda que na sua vida anterior tivessem um uso determinado, as peças de museu ou de coleção já não o têm”. Desse modo, coleção é definida como “[...] qualquer conjunto de objectos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades económicas, sujeitos a uma proteção especial num local fechado preparado para esse fim, e exposto ao olhar público” (POMIAN, 1984, p. 53). No entanto, para o mesmo autor, sua definição possui um caráter estritamente descritivo, de modo a excluir diversas variáveis de coleções, como as de que não estão expostas ao olhar (tesouros escondidos), as que são formadas ao acaso etc.

Por ser descritiva, esta definição apresenta um paradoxo que reside no seguinte: ao mesmo tempo em que se mantêm os objetos fora do circuito econômico, seja temporária ou definitivamente, há uma forte proteção sobre eles identificando-os como “tesouros preciosos” e, considerando que cada objeto vale uma quantia em dinheiro, passam a ser, de fato, tesouros. Assim, o paradoxo pode ser resumido em possuírem “um valor de troca sem terem valor de uso” (POMIAN, 1984, p. 54). Walter Benjamin (1994) contrapõe o valor de culto ao valor de exibição afirmando que a imagem estava a serviço da magia no campo da produção artística: o que importava era a existência da imagem e não se era vista. Desse modo, “O valor de culto, como tal, quase obriga[va] a manter secretas as obras de arte” (BENJAMIN, 1994, p. 173). A possibilidade de exposição das obras aumentou conforme elas se libertavam do “seu uso ritual”, afirma o autor. Essa capacidade de ser cada vez mais exposta aumentou com a reprodutibilidade técnica, o que propiciou às obras de arte adquirirem outra função, diferente da inicial, que era a de ornamentar locais ou pessoas, representar algo, e passarem a possuir seu valor voltado à sua exposição com intenções de contemplação estética.

Ter posse de objetos como estes traz prestígio a seu possuidor, visto que “testemunham o gosto de quem [os] adquiriu, ou as suas profundas curiosidades intelectuais, ou ainda a sua riqueza ou generosidade, ou de todas estas qualidades conjuntamente” (POMIAN, 1984, p. 54). Em contrapartida, noutra passagem o autor afirma que nas

sociedades com hierarquias bem estabelecidas, as coleções se acumulavam nos túmulos daqueles que habitaram as posições mais elevadas nos templos e palácios, mas não porque possuíam um gosto do qual o restante da população era privado, mas porque eram obrigados a isso devido à essa hierarquia e seu posicionamento nela. Assim, “Nas sociedades tradicionais, não são os indivíduos que acumulam objectos que lhes agradam; são os lugares sociais que determinam as colecções” (POMIAN, 1984, p. 74). Mesmo assim, e paralelo à ideia de prestígio existente na posse de certos objetos, surgiu um mercado que só tem crescido e, em certa medida, aguçado a fetichização dos objetos colecionáveis, podendo ser qualquer um e de qualquer natureza na concepção de Pomian (1984). No contexto da arte conceitual, os artistas apresentavam uma oposição à fetichização do produto artístico e promoviam uma arte que se definia não mais pelas propriedades materiais, mas pelo ato filosófico, determinando-a como incorpórea, indica Anne Cauquelin (2008). Apesar disso, Lucy Lippard (2001) argumenta que os mesmos artistas que promoveram essa desmaterialização da obra contra um mercado de arte poucos anos depois ganhavam grandes somas de dinheiro com a documentação de suas obras imateriais.

Retomando Pomian (1984), em linhas gerais, as coleções formadas ao longo dos séculos possuem como principal função a de permitir que seus objetos sirvam de “intermediários entre os espectadores, quaisquer que sejam, e os habitantes de um mundo ao qual aqueles são exteriores (se os espectadores são invisíveis, trata-se do mundo visível e vice-versa)” (POMIAN, 1984, p. 67). O próprio autor defende que há uma dicotomia entre os objetos do visível, ficando de um lado aqueles que possuem utilidade no sentido de “ser consumidos ou servir para obter bens de subsistência” (POMIAN, 1984, p. 71) e, do outro, ficam os objetos dotados de significados denominados como “semióforos”, isto é, aqueles que não possuem utilidade de uso, que não são manipulados, mas expostos ao olhar, enfim, representantes do invisível.

Sejam coisas/objetos ou semióforos, ambos requerem um observador. Em contrapartida, “[...] nenhum objeto é ao mesmo tempo e para o mesmo observador uma coisa e um semióforo”, afirma Pomian (1984, p. 72). Por seu lado, os semióforos só revelam seus significados quando expostos ao olhar. Deste ponto de vista é que se observa o sentido adquirido por meio do olhar, principalmente ao se considerar que, de algum modo, desde Marcel Duchamp alguns artistas selecionam alguns objetos comuns do dia a dia para expô-los. Essa ideia faz convergência com o que Cristina Freire (1999) defende quanto ao valor de exibição, conceito apresentado a partir de Walter Benjamin (1994). Uma obra de arte

só adquire tal *status* pela intenção do artista de expô-la ao olhar dos públicos e a consumação da intenção.

Para o objeto possuir um valor, é preciso que ele seja útil ou que possua um significado reconhecido e, por este motivo, ser protegido, conservado e/ou reproduzido, afirma Pomian (1984). Assim, ele resolve o paradoxo que apresentou com o seguinte dizer: “[...] é o seu significado que funda o valor de troca das peças de colecção” (POMIAN, 1984, p. 72). Mais adiante ele postula: “[...] é a hierarquia social que conduz necessariamente ao aparecimento das colecções, conjuntos de objectos mantidos fora do circuito das actividades económicas, submetidos a uma protecção especial, em locais fechados preparados para esse efeito, e expostos ao olhar” (POMIAN, 1984, p. 74).

Retomando o ponto em que Desvalées e Mairesse (2013) falam sobre o foco na coleção, no caso da imaterial, no nosso ponto de vista, ele acaba recaindo também sobre a exposição, como já indicamos. A obra conceitual precisa ser exposta e é nesse momento que se produz parte de sua documentação e são os documentos do processo que irão compor a coleção, que passa a não ter mais o mesmo sentido museológico que o apresentado acima, uma vez que são os documentos que representarão a memória dessas obras e não um objeto. Neste sentido, temos lugares que não se chamam museus, pois sabem que não estão constituindo uma coleção museológica. Ao mesmo tempo, estes arquivos que se estruturam a partir dessa arte imaterial não são compostos apenas de papel, mas também de peças, partes das obras. Ou seja, estes espaços lidam com aspectos que são tanto arquivísticos quanto museológicos, mas não na concepção tradicional e, a partir daí, verificamos a constituição de um ambiente híbrido entre arquivo e museu.

Na falta do objeto que constituía o acervo e adquiria valor de tesouro por ficar sob a proteção do museu, a memória do campo artístico passa a ter que lidar com as lacunas que se formam e as instituições procuram preenchê-las de algum jeito. É aí que cresce o desejo de documentação das obras, principalmente efêmeras e desmaterializadas. Assim, falar de coleção serve para compreender um pouco a necessidade de documentar e o estudo de meios eficazes para a realização dessa atividade. Os materiais que se produzem a partir dos processos artísticos são partes das obras e possibilitam sua montagem, além de contribuírem para a transformação do significado de coleção e até mesmo questionar o tipo de instituição que dará conta de sua guarda, organização e recuperação.

2 Breves apontamentos quanto à arte contemporânea

[...] a arte não é nem uma certeza nem algo permanentemente presente; ela emerge como um ato de apresentação temporário [...] arte é uma experiência baseada na performatividade de vários componentes, e é o conjunto desses elementos que constitui o trabalho (FRIELING, 2014, p. 161-162).

Antes de apresentarmos alguma consideração relativa à arte contemporânea, surge o questionamento: o que é arte? No senso comum é possível observar abordagens mais focadas nas pinturas, esculturas, gravuras, na arquitetura e nos desenhos. Isto é, em objetos mais palpáveis. Apenas no que se considera como o final das vanguardas classificadas como ISMOS começamos a vislumbrar obras de arte produzidas com materiais provenientes do dia a dia das pessoas; objetos escolhidos pelos artistas e assinados como obras. Se partirmos do conceito de arte enquanto um produto do esforço criativo humano, os grandes, principais e mais reconhecidos resultados serão a pintura e a escultura, conforme aponta Coli (2007). Já o historiador de arte Ernest H. Gombrich (2013) afirma a não existência da arte²⁸, mas sim do artista. “No passado, eram homens que usavam terra colorida para esboçar silhuetas de bisões nas paredes de cavernas; hoje, alguns compram suas tintas e criam cartazes para colar em tapumes. Fizeram e fazem muitas outras coisas” (GOMBRICH, 2013, p. 21).

Umberto Eco (1981, p. 31, grifos do autor) observa que ao artista cabe “dar vida” a uma forma, assim sendo, ao fazer isso

o artista torna-a acessível às infinitas interpretações possíveis. *Possíveis*, frisamos bem, porque 'a obra vive apenas nas interpretações que dela se fazem'; e *infinita* não só pela característica de fecundidade própria da forma, mas porque perante ela se coloca a infinidade das personalidades interpretantes, cada uma delas com seu modo de ver, de pensar, de ser.

Ele demonstra que o artista abre um leque de possibilidades interpretativas por parte do público que frui a obra ao dar vida à arte. Nesse sentido, “cada abordagem é um modo de possuir a obra, de a ver inteira e, no entanto, sempre passível de ser percorrida por novos pontos de vista” (ECO, p. 32). O autor complementa que não há interpretação definitiva ou exclusiva, assim como não há interpretação provisória ou aproximativa, confirmando que na arte tudo está por acontecer, as possibilidades nunca se fecham. Para Hans Belting (2006, p.

²⁸ É importante ressaltar que Gombrich diferencia o termo arte de Arte, com A maiúsculo. No entanto, não faremos distinção por acreditarmos que, neste contexto, não haverá dúvidas quanto ao significado dado.

217), na concepção tradicional de arte, o artista é o inventor da obra, por meio da qual expressa suas ideias, seus sentimentos. Ele enxerga a obra de arte como uma linguagem ou meio de transmissão de uma mensagem do artista para o público. “O produto manual era o lugar do seu esboço, que ele tornava visível na obra para um terceiro, o observador”.

Michael Archer (2001) não concorda com a ideia de obra de arte como linguagem visual com a qual o artista representa o que pensa ou a intenção, ou sentido:

Novamente encontramos desconforto com o conceito de arte como expressão de uma idéia ou emoção pertencente ao artista. Em vez de perguntar o que uma peça significa, isto é, tentar descobrir o que o artista está tentando nos dizer, agora era mais apropriado para o 'receptor' considerar de que maneiras as informações dadas poderiam ser significativas (ARCHER, 2001, p. 78).

Mas precisamos ressaltar que nem todos os autores acima citados falam de um mesmo período e de um mesmo tipo de obra de arte. Ainda assim, em termos gerais, o conceito de obra de arte se transforma ao longo do tempo, mas não perde as definições propostas no passado, e sim agrega os novos valores, isso com fundamentação na história, o que nos faz questionar o que seria a obra de arte hoje. Para Eco (1981, p. 123)

a evolução das poéticas a partir do romantismo tardio denuncia uma modificação sensível do conceito de arte no âmbito da cultura moderna, e leva os críticos ou historiadores das poéticas a perguntarem-se até que ponto esta modificação é radical; e em que medida impõe uma visão dos conceitos às próprias estéticas filosóficas.

Teixeira Coelho (2004, p. 46) afirma que as políticas culturais têm a tendência de considerar como arte apenas as manifestações que promovem certa ideia de civilização. No caso, aquelas “que contribuem para o aprimoramento da cultura como um todo e das relações interindividuais e sociais em particular, segundo um determinado sistema de valores preestabelecidos (socialismo, capitalismo, nacional-socialismo, populismo, cristianismo, islamismo, etc.)”. Enquanto isso, Loureiro (2000) designa por arte os diversos produtos da atividade humana e define-a como técnica ou habilidade geralmente ligada à ordem estética, corroborando os preceitos de Coli (2007). A cultura atual possui seus próprios meios de definir o que se determina como arte a partir de instrumentos específicos, sendo eles os museus e as galerias enquanto espaços de manifestação, o discurso como a crítica e mesmo a história da arte, ou o perito e o conservador do museu, demarca o mesmo autor. Nesse sentido, “o estatuto da arte não parte de uma definição abstrata, lógica ou teórica, do conceito, mas de atribuições feitas por instrumentos de nossa cultura” (COLI, 2007, p. 11). Por outro

lado, ao retomarmos a afirmação de Peter Bürger (2012) de que o Dadaísmo veio não para questionar as vertentes artísticas, mas as instituições de arte, já começamos a repensar a função desses instrumentos citados por Coli (2007).

Na sociedade contemporânea percebemos que o emprego do termo arte é no sentido de atividade ou produto da atividade artística, sob uma perspectiva estética, diferentemente dos sentidos empregados no passado, segundo Coli (2007). Gombrich (2013) ressalta que hoje chamamos de arte o que outrora era classificado de ofício. “Hoje, os profissionais do discurso sobre a arte possuem critérios mais diversos e menos precisos em seus julgamentos, critérios que não são apenas o do saber fazer” (COLI, 2007, p. 16).

Da mesma forma como são vários os critérios a serem observados em uma obra para determiná-la como arte, vários são os critérios possíveis para que ela seja realizada. Até mesmo o período de produção de uma obra é, às vezes, utilizado para determinar um estilo artístico e, com isso, definir obras de arte. Todavia, há artistas que retomam as formas de produção do passado, seja como crítica ao estilo, seja como forma de exaltação. Michael Archer (2001, p. 1, grifo do autor) diz que, ainda na década de 1960, era possível pensar em obra de arte como pintura ou escultura, mas que, no entanto, “As colagens cubistas e outras, a *performance* futurista e os eventos dadaístas já haviam começado a desafiar este singelo 'duopólio', e a fotografia reivindicava, cada vez mais, seu reconhecimento como expressão artística”. O mesmo autor afirma que já não é mais possível dizer que existem tipos específicos de materiais para produção de obra de arte. Tudo e qualquer coisa pode ser utilizado, até mesmo o que é abstrato. O significado de uma obra de arte não precisa e nem está mais ligado diretamente a ela, mas a seu contexto de vivência, completa o autor.

Lucy Lippard e John Chandler (2013) indicam que há outro caminho sendo seguido pelas artes visuais e apresentam a ideia da desmaterialização, afirmando que o campo artístico se encontrava diante de uma encruzilhada que se revelava em duas estradas e cujo direcionamento seria o mesmo lugar. No caso, uma era a arte como ideia cujo significado se representava na negação da matéria; arte enquanto conceito. A outra seria a arte enquanto ação, na qual a matéria se convertera em tempo-movimento. As principais fontes de arte desmaterializada estão no Dadaísmo e no Surrealismo. “Pode-se citar a insistência dadaísta na tábula rasa estética assim como social, em reação à ênfase física do cubismo que, apesar de sua quebra inicial da forma sólida, visava recriar o objeto como outra forma igualmente física” (LIPPARD; CHANDLER, 2013, p. 158).

A arte moderna buscava, constantemente, a experimentação, afirma Kátia Canton (2009a), mas sofreu um desgaste com isso. Essa arte se tornou tão experimental que se afastou

do público, que começa a achar as obras produzidas estranhas, inquietantes e difíceis de serem compreendidas. Hans Belting (2006, p. 20) afirma que “A arte moderna vivia da oposição de dois modelos, que se voltavam ora para o futuro ora para a tradição, e por isso encontrava em si mesma uma resistência necessária contra as suas próprias utopias”. A arte contemporânea, surgida após a arte moderna, “se materializa a partir de uma negociação constante entre arte e vida, vida e arte” (CANTON, 2009a, p. 49). O que fixa o sentido dessa arte “são as inter-relações entre as diferentes áreas do conhecimento humano”.

Fixada por parte da literatura com seus principais movimentos e iniciando-se pela década de 1960, a arte contemporânea veio representar uma ruptura com a pauta moderna. Segundo Freire (1999), a arte contemporânea não é mais retiniana, sua base não está mais no valor visual. Em um sentido mais enciclopédico, como a própria Enciclopédia Itaú Cultural apresenta,

As novas orientações artísticas, apesar de distintas, partilham um espírito comum: são, cada qual a seu modo, tentativas de dirigir a arte às coisas do mundo, à natureza, à realidade urbana e ao mundo da tecnologia. As obras articulam diferentes linguagens - dança, música, pintura, teatro, escultura, literatura etc. -, desafiando as classificações habituais, colocando em questão o caráter das representações artísticas e a própria definição de arte. Interpelam criticamente também o mercado e o sistema de validação da arte.

Desse modo, temos a afirmação de que as artes contemporâneas estão mais ligadas ao cotidiano, o que não ocorria com tanta frequência com os movimentos artísticos anteriores. No Brasil, principalmente nas décadas de 60 e 70 do século XX, devido à ditadura militar, elas estiveram bastante voltadas ao contexto político, por exemplo. Arte contemporânea tem a ver com apropriação, campo e realidade expandidos. Ela não tem uma leitura direta e linear; ela cria sentido. Canton (2009b) define a não-linearidade das artes contemporâneas como “narrativas enviesadas”. Para ela, estas “também contam histórias [...]”. No lugar do começo-meio-fim tradicional, elas se compõem a partir de tempos fragmentados, sobreposições, repetições, deslocamentos. Elas narram, porém não necessariamente resolvem as próprias tramas” (CANTON, 2009b, p. 15). Para explicar esse conceito Kátia Canton (2009b) retoma o período do pós-Segunda Grande Guerra Mundial, no qual as experiências vanguardistas e os artistas refugiados da Europa começam a chegar nos EUA, principalmente em Nova Iorque. Nesse momento, como cita a autora, tem início o movimento Expressionista Abstrato, que vem da emancipação da arte norte-americana de “uma arte criada no Novo Mundo e que busca um 'novo absoluto', desancorado de qualquer tradição ou comprometimento com a história e suas cargas de passado” (CANTON, 2009b, p. 17).

No sentido temporal do termo, arte contemporânea não é a arte do agora, do hoje como afirmam Anne Cauquelin (2005) e Arthur Danto (2006). O moderno e o contemporâneo muitas vezes são confundidos, provocando incertezas acerca dos limites entre um e outro período artístico. Para distingui-los um pouco mais, Danto (2006, p. 10) diz que a marca do modernismo é sua “[...] ascensão a um novo nível de consciência, que se reflete na pintura como um tipo de descontinuidade, quase como se enfatizasse que a representação mimética se tornou menos importante do que algum tipo de reflexão sobre os meios e métodos de representação”, não que ele nomeie um período estilístico iniciado na segunda metade do século XIX, continua o autor. Assim, o que define o moderno não é a questão temporal, enfatiza, mas estilo e agenda.

Anne Cauquelin (2005) afirma que os termos moderno, modernismo e modernidade, muito utilizados na representação e denominação dessa época, promovem muitas interpretações e, às vezes, até mesmo confusões. Para a autora, é preciso defini-los antes de tratá-los, colocando-os devidamente em seus contextos. Ela afirma que, para Greenberg e aqueles que o seguem, o termo modernismo e moderno são termos opostos, bem como modernidade também se torna distinto de ambos. Assim sendo, para Greenberg (1988, *apud* CAUQUELIN, 2005, p. 24)

o modernismo é a radicalização dos traços da arte moderna, carregando consigo as qualidades de abstração de pureza abstrata, de abstração formal, que tendem a dar à arte uma autonomia total, deixando bem atrás dela as referências exógenas, extrapictóricas, que ainda caracterizam a arte moderna. O que nós chamamos de modernidade (ou nossa modernidade) estarão então ao lado desse movimento de autonomização, de auto-referenciação da arte, deixando de lado ou excluindo qualquer outra significação e, sobretudo, o termo 'moderno' aplicado à arte.

A autora faz-se valer da língua para definir modernismo. Desse modo, o termo se traduz como o comportamento das pessoas diante das inovações culturais e sociais. Na mesma perspectiva, modernista representa a pessoa que é favorável à novidade, independentemente do domínio, isto é, modernista é aquele que gosta e participa ativamente dos modismos, desde a fabricação, passando pelo uso e divulgação. À modernidade ela determina “os conjuntos de traços da sociedade e da cultura que podem ser detectados em um momento determinado, em uma determinada sociedade” (CAUQUELIN, 2005, p. 25). Nesse sentido, essa ideia pode ser aplicada independentemente da época, e mesmo com essa possibilidade de aplicação atemporal do conceito do termo modernidade, foi apenas com Baudelaire que ele foi ligado à moda, atribuindo-lhe uma valoração de tempo efêmero. Assim, o novo passa a ser a nova prerrogativa da estética.

A partir dessa fusão do conceito de modernidade com a prática estética, segundo essa autora, surge a denominada arte moderna. A arte tradicional e acadêmica estava bastante ligada ao estudo dos mestres do passado e às suas técnicas. Devido à tal ocorrência, houve o que autores denominam de ruptura dos artistas com essas tradições acadêmicas, sendo que, segundo Gombrich (2013), na arquitetura a percepção foi mais imediata do que na pintura e na escultura. A partir dessa quebra com o que era dado como tradicional, nascem as novas correntes artísticas classificadas pelos “ismos”, sendo algumas delas o Impressionismo, o Pós-Impressionismo, o Expressionismo, o Fauvismo, o Cubismo, o Futurismo e o Surrealismo.

Arthur Danto (2006, p. 7) vem afirmar que enquanto a arte moderna desejava desvincular-se do passado, a arte contemporânea não. Ela “nada tem contra a arte do passado”. Segundo ele, parte do que a define é o desejo de que essa “arte do passado esteja disponível para qualquer uso que os artistas queiram lhe dar”. Porém, a arte contemporânea rompe com os cânones do passado, assim como a arte moderna, mas, diferentemente desta, não possui uma narrativa linear. A ruptura que veio com o advento das supracitadas vanguardas promoveu uma renovação no conceito de obras, introduzindo a dimensão dinâmica e espaço-temporal (SOISSONS, 2015).

Tanto Hans Belting (2006) quanto Arthur Danto (2006) comentaram sobre o possível fim da arte, que, na realidade, seria o fim da tradição, da história da arte com uma lógica interna, da narrativa linear. Belting (2006, p. 7, grifos do autor) relata que “O ambiente atual, no qual as imagens técnicas instituem uma nova confusão, altera a *imagem* da história da arte, surgida em determinado momento para uma finalidade precisamente delimitada”. Danto (2006, p. 5, grifos do autor), por sua vez, afirma que “Uma história havia acabado. [...] qualquer que fosse a arte que se seguisse, ela seria feita sem o benefício da narrativa legitimadora, na qual fosse vista como a próxima etapa apropriada da história”. Nesse sentido, Danto (2006) completa dizendo que a narrativa chegara ao fim e não o seu tema, enquanto que Belting (2006) explica que o fim da narrativa se dá pelo fato de ela ter se transformado ou por não haver mais o que narrar no mesmo sentido que era entendido até o momento.

Havia uma valorização do agora, bastante representativa nas *actions paintings* de Jackson Pollock, por exemplo. “A ideia de uma ação presente, desvinculada de qualquer intenção de narrativa ou de inclusão na história, busca apagar o passado hegemônico europeu a fim de salientar o conceito de arte *per se* (por si)” (CANTON, 2009b, p. 18).

É comum ver Marcel Duchamp, e seus *ready-mades*, citados como inspiração da concepção de arte contemporânea enquanto antiarte. O artista, pintor e escultor francês é um dos maiores representantes do movimento Dadaísta e um dos precursores do que se denomina

como arte conceitual. Para muitos ele é, inclusive, um artista que produziu arte contemporânea. Seu primeiro *ready-made* foi criado em 1912 e chama-se *Roda de Bicicleta*. Essas peças nada mais eram do que apropriações de objetos de uso cotidiano os quais ele selecionava aleatoriamente, isto é, sem critério estético, e classificava-os como obras de arte para expô-los em museus e galerias. O termo foi criado pelo artista justamente para definir os objetos que ele inventava a partir de produtos de uso cotidiano e produzidos em larga escala. A apropriação dos objetos cotidianos estabelece a ligação com a expansão da realidade. E no caso da contratação de pessoas que produzam sua arte a partir do conceito pensado e apresentado pelo artista, o sentido é o da predominância da ideia sobre o conteúdo, o que também pode ser classificado como arte conceitual.

De maneira mais totalizante, a noção de arte como conceito, como elemento referente a um contexto (de linguagem) de qual se depreende seu sentido e valor, remete mais uma vez a Marcel Duchamp que operando com idéias jogou com seus sentidos dentro do sistema de valores e representações. O campo da arte se expande, portanto, do estético – eminentemente retiniano – para o artístico, que envolve conceitos, idéias, valores e representações que se estendem além dos limites da percepção visual (FREIRE, 1999, p. 50).

Duchamp parecia pedir aos observadores que pensassem na singularidade da obra em meio a outros objetos e suas multiplicidades (ARCHER, 2001). Anne Cauquelin (2005, p. 93-94) afirma que o artista francês, com os mesmos *ready-mades*, “faz notar que apenas o lugar de exposição torna esses objetos obra de arte. Ele dá o valor estético de um objeto, por menos estético que seja”. Ele rompe com a ideia do feito à mão e mostra que tanto o artista quanto o local de hospedagem das obras podem dar a estas o *status* de arte, bastando, para isso, que ela seja exposta ou assinada por um artista. Ainda a partir desse artista, Cauquelin (2005) complementa que qualquer coisa pode ser arte; entretanto, na hora certa. A estudiosa dá a entender que o valor mudou, sendo relacionado, agora, ao tempo e ao lugar e não ao próprio objeto.

A ideia de que o objeto ou a imagem tornados obra de arte nunca perderão sua identificação com o mundo comum e cotidiano, por exemplo, é uma das duas ideias-chave de *Assemblage*, conforme indica Archer (2001); a segunda ideia apresenta a noção de que essa conexão com o cotidiano possibilita que o caminho esteja sempre livre para que se use uma grande variedade material e técnica que não estavam, até o momento, associados com o fazer artístico. Por exemplo, ao pintar a bandeira dos EUA, Jasper Johns não só fez a representação da imagem de um objeto e um símbolo comum, ele também apresentou formalmente um conjunto de cores e linhas com formas geométricas.

Os impulsos nas obras no final da década de 1950 direcionaram as artes para dois caminhos, sendo eles o *Pop* e o Minimalismo. Ambos pareciam dividir o mesmo campo, pois o primeiro utilizava-se de temas provenientes das banalidades do cotidiano dos EUA, enquanto que o segundo dependia de técnicas da cultura visual de massa. A repetição também era bastante frequente nas produções artísticas da época, tanto que, para Andy Warhol, ela se ligava de modo fundamental a como vemos e tratamos as imagens e objetos. A repetição, de algum modo, afirmava a ideia de obra de arte enquanto mercadoria, tanto que o artista nomeou seu ateliê de “*A Fábrica*”.

Figura 2 – Roda de Bicicleta – Marcel Duchamp – 1912

As referências formais do *Pop* ao Expressionismo Abstrato enfatizam até que ponto ele continuou sendo arte. Ao dialogar com seus precursores, ele produziu a tensão necessária entre as gerações, uma continuação simultânea e também uma reação ao que se passara anteriormente. Algo de Pollock é evocado pelo espaguete enlatado de Rosenquist; a herança da arte moderna é reacondicionada e oferecida de outra forma por Lichtenstein (ARCHER, 2001, p. 11, grifo do autor).

Apesar de a *Pop Art* ser tratada como um fenômeno proveniente dos EUA, Archer (2001) afirma que o nome é mais antigo, pois fora utilizado para relacionar trabalhos de outros artistas britânicos, como Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi, Nigel Henderson, Peter Blake e outros, cujo enfoque era igualmente a cultura daquele país. No entanto, era um trabalhado com distanciamento e mais reflexivo do que o desta *Pop Art* estadunidense.

Houve um movimento artístico que poderia ser pensado como um retorno às artes retinianas, como afirma Archer (2001). A *Optical Art*, apelidada de *Op*, configurava obras cujas formas e cores eram utilizadas para aparentar movimento. De um modo parecido também, a Arte Cinética também produzia movimento, mas a partir de estruturas que se moviam por meio de motores ou outros recursos (ARCHER, 2001).

O movimento artístico que parecia se afastar da abstração e da expressão das emoções individuais da arte logo após o pós-guerra levou o nome de Novo Realismo, nomeado pelo crítico de arte Pierre Restany que não quis utilizar o título de *Pop*. Dentre os artistas estava Yves Klein. Segundo Archer (2001, p. 24, grifos do autor), essa foi uma

[...] tática dentro de uma batalha ideológica mais ampla. As turnês de exposições de pintura dos EUA, na segunda metade de década anterior, muito haviam contribuído para estabelecer Nova York como o centro preeminente da arte moderna, uma dignidade mantida até então, ao longo do período moderno, por Paris. Referir-se às coisas do *Nouveau Réalisme* [Novo Realismo], uma categoria abrangente que incluía o *Pop*, era uma maneira de assegurar ao mundo que pouco havia mudado com respeito à balança do poder cultural.

Enquanto, por um lado, os *Happenings* sinalizam uma ampliação dos gestos do Expressionismo abstrato, o novo Realismo está relacionado à espetacularidade que envolve as ações do artista na obra de modo a dar destaque à personalidade do artista. Com isso tem-se um novo foco ao que Duchamp já havia demonstrado: é o artista quem determina o que pode ou não vir a ser arte ou considerada como tal. O grupo *Fluxus*, uma associação de artistas cujas ideias eram relativamente parecidas, compartilhava com o *Happening* a sensibilidade dadaísta, afirma Archer (2001).

Ao observar o fluxo dos movimentos artísticos, é possível perceber a mudança na qual os artistas não apenas saem de seus ateliês como também se apropriam de outros materiais e meios de transmitir seus conceitos de arte. Alguns deixam de lado as telas, os pincéis, o cinzel, dentre outras ferramentas comuns aos pintores e escultores. Os artistas começam a utilizar-se de outros materiais para criarem suas telas, como papéis diversos em colagens, tecidos, mistura destes com tintas, metais variados na produção de esculturas conceituais e abstratas. O Minimalismo, por exemplo, é considerado, segundo Archer (2001), como uma pintura executada por outros meios que não os tradicionais, porém, é um movimento muito mais ligado à atividade escultural.

É comum que algumas das obras de arte contemporânea sejam perecíveis e até mesmo tenham um ciclo de vida demarcado: data e hora para existirem, para acabarem; isto é, elas são processos que têm seu início, meio e fim bastante delimitados. Por outro lado, muitas outras se mantêm “vivas” nas instituições que as guardaram, seja por possuírem um formato tradicional de pintura ou escultura, seja porque seus formatos são similares a estes, seja por serem objetos possíveis de serem armazenados e reapresentados posteriormente, seja porque perduram por meio de sua documentação.

Quando se fala em realidade expandida proporcionada pela arte contemporânea, está envolvida uma saída, que é a perda da aura. Antes as artes trilhavam os caminhos da beleza no sentido estético tradicional, a ideia de objeto único e passível de contemplação (BENJAMIN, 1994). Com a arte contemporânea, essa concepção muda bastante, pois existem muitas obras que podem ser reproduzidas e reprodutíveis, bem como podem existir em diferentes lugares mesmo fora das instituições e podem exigir a participação direta dos públicos, dentre outros aspectos.

A partir do Dadaísmo, observamos que se inicia um afrouxamento das regras do que se determina como obra de arte, desencadeando a experimentação de outros materiais. Tais experimentações não se bastaram na utilização de materiais também não tradicionais, elas avançaram outros campos, como o do teatro, da dança e da música. A arte tornou-se cada vez mais interdisciplinar e, por conta disso, assumiu outras formas e nomes, segundo Archer (2001, p. 62), dentre eles Conceitual, Processo, Antiforma, *Land*, Ambiental, *Body*, *Performance*. O autor afirma que esses e outros movimentos “têm suas raízes no Minimalismo e nas várias ramificações do *Pop* e do novo realismo”. Outro fator bastante importante para a transformação da arte foi o uso de novas tecnologias, não apenas da fotografia.

Num sentido cronológico, afirma Archer (2001), Arte Processo, Antiforma ou Pós-Minimalismo seriam os nomes do mesmo tipo de expressão artística que vem em seguida ao Minimalismo. Arte Processo é aquela obra cujos materiais utilizados para sua execução ficam explícitos na finalização da obra. Havia uma grande importância do processo acima do produto que foi evidenciado na mostra *Nove em Castelli*, ocorrida em 1969. A partir da observação de algumas obras, notava-se que havia uma noção de desmaterialização, de que elas eram feitas de restos de atividades anteriores (ARCHER, 2001).

Essa perda do vínculo da obra de arte com o suporte tradicional causa efeitos diretos em sua classificação, o que, por sua vez, afeta os sistemas de guarda das instituições. Em um museu, por exemplo, era de praxe encaminhar as obras de artes tradicionais às reservas técnicas da instituição, mesmo que separadas por suporte com intuito de melhor conservação. Se seguirmos a tipologia de algumas obras de arte que vemos atualmente, seria preciso que houvesse pequenas, porém inúmeras, salas para que cada obra fosse guardada e conservada de uma forma ideal, o que seria tanto inviável quanto impossível. Em reserva técnica não se faz essa separação pelas características físicas, e se considerarmos uma instituição que não possui espaços diferenciados, como arquivos, bibliotecas e a reserva técnica, todo o acervo de obra será concentrado em um mesmo lugar, independentemente de seu tipo.

Com as artes contemporâneas utilizando-se dos mais diversos materiais em suas composições, ou mesmo de materiais impossíveis de serem guardados devido aos componentes com os quais são feitos, ficou praticamente impossível de determinar um único espaço de guarda para esses materiais. Cada um deles exigiria um local de guarda diferenciado na instituição, bem como um profissional qualificado para sua manutenção. Ainda é relevante citar as obras que ficam externas às instituições, que são partes de intervenções urbanas, na natureza. O conceito de escultura passa a ser inviável de utilização ao tratar as obras de arte contemporânea e as instituições passam a adotar unicamente o termo tridimensional, ou seja, as obras de arte contemporânea requerem um tratamento diversificado das obras de arte tradicionais no que concerne à classificação e/para guarda. Por outro lado, é necessário observar que as classificações dessas obras não devem vir *à priori*, mas após uma pesquisa minuciosa a partir de um lugar de enunciação, seja ele a biblioteca, o arquivo ou o museu, para não incorrer no erro de sedimentar sistemas de classificação já canônicos e que não dão conta mais dessas novas tipologias de obras de arte.

O caráter processual de algumas obras de arte contemporânea relaciona-se também com a arte conceitual, uma arte que é toda composta de ideias. Segundo o artista plástico Sol LeWitt (1973), citado por Archer (2001), nesse tipo de arte o mais importante é a ideia, o

conceito nela empregado. A concepção dessa arte é transitória, efêmera, descartável, liga-se às concepções lúdicas devido à interatividade (obras que requerem a ativação pelos públicos). A efemeridade da obra a deixa muito mais próxima dos registros/documentos, que, muitas vezes, lhe dão uma sobrevida, expandindo seu tempo de existência ou provando que existiram em determinado local e momento. A obra descartável requer o registro de suas ações, mesmo que estas não consigam contemplar de maneira ampla seus inúmeros sentidos.

Havia a arte, que era uma coisa, e havia a as coisas que as pessoas diziam e escreviam sobre ela, que era outra coisa. Enquanto o minimalismo tinha achado que o significado de um objeto de arte jazia, em certa medida, “fora” dele, em suas relações com seu meio ambiente, o Conceitualismo atraiu as tarefas de crítica e análise para a esfera do fazer artístico. O que complica a questão é que por essa época, mitos artistas tinham começado a usar a própria linguagem como material. O Conceitualismo é frequentemente identificado com um período durante o qual a arte se tornou insubstancial. Onde antes havia pinturas e esculturas, agora havia itens de documentação, mapas, fotografias, listas de instruções e informações [...] (ARCHER, 2001, p. 77-78).

Com a obra enquanto expressão de uma ideia ou da emoção que pertence ao artista, a pergunta não é mais sobre o que a peça significa, mas qual o significado da informação que ela nos passou. Segundo Danto (2006, p. 16), “a arte conceitual demonstrou que não era preciso nem mesmo ser um objeto visual palpável para que algo fosse obra de arte visual. Isso significava que não se poderia mais ensinar o significado de arte por meio de exemplos”. Aqui vemos remissão ao conceito de arte efêmera, que significa uma obra que não tem pretensão de ser permanente, de existir enquanto matéria. Isto é, ela se opõe às artes tradicionais, como a pintura e a escultura. Este tipo de obra rompe com a ideia de arte que perdura no tempo e no espaço enquanto uma matéria física. A obra é apresentada não apenas como produto final, mas como um processo no qual o público passa a ter um papel ativo dentro da proposta artística. Neste caso, a obra não é apresentada para uma contemplação passiva, mas para que as pessoas interajam com elas. Vivenciar a obra, o acontecimento, é um objetivo da arte efêmera.

Danto (2006) afirma que a arte nem precisa ser objeto ou existir para que seja contemplada; além disso, salienta que, caso haja algum objeto em alguma instituição, ele poderá parecer com qualquer coisa. A desmaterialização das obras de arte acaba por efetivar críticas à entidade que faz sua guarda, tanto que uma das características da arte contemporânea é expandir-se para além das paredes institucionais, instalando-se nos mais diversos espaços, como nas ruas, nas praças dentre outros locais públicos. Ela não se confina mais única e exclusivamente dentro dos museus e nas galerias: ela pode estar, também, nos

muros das periferias (grafites), nos parques (instalações e esculturas), na internet (*webart*), só para citarmos alguns poucos, mas não restritivos, exemplos.

O conceito de arte não se fixa mais em um objeto apresentado, mas vai além, considerando, inclusive, a percepção dos públicos como parte constituinte das obras. A concepção da arte contemporânea enquanto processo pode apresentar uma ideia de virtualidade da obra de arte. Arte virtual seria aquela que existe enquanto potência, aquela que pode vir a existir sendo colocada em prática, sem deixar de possuir uma existência prévia em forma de ideia. Para justificar esse raciocínio pode ser utilizada esta concepção: “Na filosofia escolástica, é virtual o que existe em potência e não em ato. O virtual tende a atualizar-se, sem ter passado no entanto à concretização efetiva ou formal” (LÉVY, 1996, p. 15).

Conforme afirmado acima, toda documentação de uma obra de arte contemporânea potencializa o ato de sua concepção, seja da obra já produzida, seja da obra a produzir. No sentido filosófico do termo virtual, as obras de arte contemporânea podem ser caracterizadas como virtuais, pois surgem desmaterializadas por serem mais conceituais do que materiais. Mesmo tornando-se um produto material e apresentado ao público, há um grande número de obras de arte contemporânea que não se mantêm fisicamente por desmantelarem-se, desmaterializarem-se. Seus registros documentais não só permitem que elas sejam (re)feitas como também permite que seja observada a primeira obra realizada sob aquele conceito e as seguintes. Os sentidos apresentados por essas obras de arte contemporâneas podem ser comparados em locais diversos e mesmo em épocas diversas.

É claramente visível que a concepção de arte contemporânea está diretamente relacionada à vida: nasce, vive e morre; por isso, ela é efêmera. Outra questão diretamente ligada a esse tipo de arte é sua autonomia e a relação direta com a participação dos públicos. Muitas obras de arte contemporânea não existem por si só, isto é, sua razão de ser depende da interação, pois é isso que as define ou o que se é apresentado enquanto arte. Por outro lado, muitas dessas obras acabam sendo encapsuladas pelas instituições que, ao guardá-las, quebram sua autonomia. Nesse caso, guardam o objeto, mas não permitem que ele seja obra de arte por tolher a interação com o público, justificando-se por meio da sua conservação.

2.1 A fotografia, o vídeo e a performance na arte contemporânea

Vista da perspectiva provinciana do mundo artístico do final da década de 1970, a fotografia surgiu como um divisor de águas. Reavaliada de maneira radical, ela se instalou nos museus em pé de igualdade com as expressões tradicionais das artes

visuais e de acordo com precisamente os mesmos parâmetros artísticos e históricos (CRIMP, 2005, p. 3).

A fotografia de uma obra de arte, conforme os interesses do fotógrafo, pode tanto denotar um trabalho de documentação, de composição de um catálogo de artista ou de exposição a se realizar, quanto uma nova obra de arte. Douglas Crimp (2005, p. 6) descreve uma fotografia de Louise Lawler na qual a fotógrafa "apresenta um trabalho de Degas, mas o faz por meio de uma representação – reformulando-o, cortando-o [...]". Esta fotografia não é um documento de uma exposição, não foi realizada para compor um catálogo. Ela é uma representação com intencionalidade artística da fotógrafa/artista. Esta fotografia é uma obra de arte, o que, na concepção de Walter Benjamin (1994, p. 177), não seria, pois, "Fotografar um quadro é um modo de reprodução; fotografar num estúdio um acontecimento fictício é outro. No primeiro caso, o objeto reproduzido é uma obra de arte, e a reprodução não o é". Para complementar, Dubois (1994) indica que a fotografia é utilizada nas artes de maneiras diversas. Na arte conceitual, por exemplo, ela muitas vezes faz intervenções diretas no processo artístico mesmo que não possua uma atuação em primeiro plano. Em *Uma e Três Cadeiras*, de Joseph Kosuth, ela é representada na mesma condição que o objeto (a cadeira real) e a representação textual (verbo retirado do dicionário e ampliado).

Podemos relacionar o citado acima com o primeiro capítulo, o qual tratamos do conceito de informação e documento, pois aqui colocamos de modo ligeiramente prático a interferência do sujeito na definição do que seja a obra de arte ou o documento. Enquanto no passado, para a CI informação era um dado, hoje ela é a ação promovida pelo sujeito juntamente a uma coletividade, de modo intersubjetivo e num contexto cultural.

Baseando-se na arqueologia foucaultiana, Douglas Crimp (2005, p. 14) tece uma teoria do pós-modernismo nas artes visuais. Tal teoria "propõe que a moderna epistemologia da arte é um resultado do isolamento da arte nos museus onde a arte foi apresentada como autônoma, alienada, algo à parte, submetendo-se apenas à própria história e dinâmica internas". A fotografia colaborou para estender esse idealismo enquanto instrumento de reprodução da arte. No entanto, não foi aceita no museu e na história da arte porque

[...] aponta para um mundo que está fora de si mesma. Assim, quando se permite que a fotografia entre no museu como uma arte como as demais, a coerência epistemológica do museu desmorona. O 'mundo de fora' é admitido, revelando-se que a autonomia da arte é uma ficção, uma construção do museu (CRIMP, 2005, p. 14).

A fotografia era apenas um veículo para que as obras de arte adentrassem o “museu sem paredes” de Malraux. Até esse ponto, defende Crimp (2005, p. 52), havia coerência. “Mas, uma vez que a própria fotografia passa a ser um objeto a mais, restabelece-se a heterogeneidade no coração do museu, e suas pretensões de conhecimento estão condenadas ao fracasso”.

Rouillé (2009) explica que a história da fotografia está cheia de tomadas de posição, seja a favor ou contra a introdução dela no território das artes. Discutia-se muito sua essência artística, pois se tinha como conceito artístico a obra que era feita manualmente e não por meio de uma máquina. Muitos artistas utilizaram a fotografia como ferramenta para criação de suas obras. Delacroix, por exemplo, desenhava utilizando-se de provas fotográficas que realizava junto com Eugène Durieu, evidencia o autor. Para o artista, a máquina fotográfica é um objeto didático do qual os artistas fazem uso, seja para realizar seus desenhos de modo mais exato, seja para conhecer as obras dos grandes mestres.

[...] a fratura entre a arte e a fotografia seria estrutural: enquanto a célebre “teoria dos sacrifícios” constitui um dos critérios fundamentais da arte, a fotografia não pode controlar a profusão de detalhes; enquanto a arte consiste em escolher o que lhe convém e repudiar o que não lhe convém, a fotografia apenas registra; enquanto a pintura é da ordem da construção, à fotografia competem a captação, a coleta e o corte. [...] O fotógrafo “tira”, a pintura compõe; a tela é uma totalidade, a fotografia é apenas um fragmento (ROUILLÉ, 2009, p. 243, grifos do autor).

Philippe Dubois (1994) declara que no século XIX a fotografia aspirava à arte, já no século XX é a arte que vai ao encontro das lógicas fotográficas, sejam elas formais, conceituais, de percepção ideológica ou quaisquer outras. O ponto de ancoragem, assinala Dubois (1994, p. 254, grifos do autor), estaria “[...] no movimento ‘pictorialista’ (1890-1914), que assinala o ponto culminante desse desejo que a fotografia tinha de ‘se fazer pintura’ e sua impossibilidade teórica e prática”. Outros pontos seriam, segundo o autor, as obras de Marcel Duchamp; os pioneiros da abstração El Lissitzky e Malévitch; além do Dadaísmo e Surrealismo.

Com o advento da fotografia houve um choque entre ela e os artistas; não por medo de uma possível concorrência, mas pelo receio da abertura de outro funcionamento da arte, afirma Rouillé (2009). A fotografia veio ameaçar a produção artesanal da imagem, processo este que era lento e minucioso, pois ela não cria, não fabrica a imagem, ela escolhe, ela enquadra. Charlotte Cotton (2013) cita que quase dois séculos após o surgimento dessa tecnologia ela chegou à maioria e se tornou uma forma de arte contemporânea, sendo acolhida pelo campo da arte enquanto suporte legítimo. Conforme expõe Dubois (1994), num primeiro momento a intervenção fotográfica no campo artístico é de arquivamento, como

suporte documental do trabalho realizado pelo artista, depois passou a ser parte integrante dos projetos de muitos deles. Ou seja, a fotografia não só podia afetar como afetou o processo de criação de arte quando surgiu. Embora fosse criticada, ela fora muitas vezes utilizada como ferramenta na produção artística, ou, juntamente com outros materiais, como vetor da arte. É somente na década de 1980 que ela se torna um dos principais materiais no caso da arte contemporânea (ROUILLE, 2009).

Um ponto a ser observado é que a fotografia se posiciona principalmente como documento não apenas no campo artístico, seja apenas no sentido informativo, seja no sentido de prova, evidência (KRAUSS, 2002). Isto é, em artes os documentos podem auxiliar tanto na autenticação da obra quanto na sua compreensão, ou mesmo representar “como ela foi construída ou apresentada, [...] quais processos participaram de sua concepção e de sua realização, de como foi pensada por seu autor e também do modo como foi recebida” (FERVENZA, 2009, p. 47).

Uma problemática existente no campo das artes que persiste desde a primeira metade do século XX, principalmente em uma parte significativa da produção artística, é delimitação quanto “a separação entre o que é obra e outros elementos a ela relacionados, como a documentação e seu registro, [que] não está necessariamente ou nitidamente delimitada” (FERVENZA, 2009, p. 48).

Cristina Freire (1999) afirma que a fotografia²⁹ teve e ainda tem um papel importante nas obras de arte contemporânea, ultrapassando sua função inicial de documento. Muitas vezes, ela vinha depois das obras com o intuito de apenas documentar. Aos poucos, passou a ser parte constituinte da obra e de todo processo de produção artística, tornando-se, algumas vezes, a obra final.

Em muitos dos casos, as fotografias mencionadas são apenas o registro da obra de arte, pois esta existe e, mesmo que tenha deixado de existir, o registro fotográfico pode não obter *status* que a posicione como obra de arte. Como exemplo de uma obra que, no museu de arte, é representada por meio de sua documentação fotográfica, tem-se *Spiral Jetty*, de Robert Smithson. Tal obra consiste em uma gigante escultura construída com basalto negro, a partir da praia do *Great Salt Lake*, no deserto de Utah (ARCHER, 2001).

Essa obra compõe uma tendência da arte contemporânea que, no seu conjunto, denomina-se Arte Ambiente ou Arte Ambiental. Como o nome já diz, esse tipo de arte é mais

²⁹ Dos documentos possíveis de serem produzidos em processos artísticos, percebe-se serem as fotografias que têm maior destaque. Em certa medida, serão sobre os documentos que representam a imagem que a pesquisa dará maior atenção.

voltado ao espaço, que pode ser o da galeria, o ambiente natural ou mesmo urbano, transformando-o ou incorporando-o na obra de arte. Esse tipo de obra de arte apresenta a ideia de que todo e qualquer espaço físico seria o campo onde os artistas poderiam realizar suas intervenções. *Spiral Jetty* pode ser acessada no local onde foi construída, porém, para observá-la em sua completude, é necessário que se olhe de cima para baixo, por meio de uma visão aérea. Para a exposição dessa obra ou mesmo a mediação com o público, a fotografia teve, e ainda tem, um papel importante. Não é possível expor tal obra em uma instituição de arte a não ser por meio do registro fotográfico ou videográfico.

Outro artista bastante emblemático cujas obras realizam alguma intervenção no ambiente e são, muitas vezes, temporárias, restando apenas os documentos compostos por projetos, esboços e fotografias que comprovam sua intenção e realização, é Christo, juntamente com sua esposa Jeanne-Claude. Algumas das obras desse casal dialogam com as da categoria *Land Art* por apresentar alguma intervenção no ambiente, assim como a *Spiral Jetty* de Robert Smithson. Suas realizações mais célebres são conhecidas como “empacotamentos” de diversos elementos naturais ou de monumentos bastante emblemáticos, como o *Reichstag* (parlamento alemão), em Berlim, ou a *Pont Neuf*, em Paris.

O papel da fotografia dessa obra de Christo e Jeanne-Claude e da obra de Smithson diferencia-se em alguns aspectos e iguala-se em outros. A igualdade encontra-se no sentido de que nem uma nem outra obra poderia ser levada a alguma exposição a não ser por meio da fotografia ou do vídeo; e diferenciam-se na medida em que a obra de Smithson ainda permanece no local em que foi construída, o que não era permitido com os empacotamentos de Christo e Jeanne-Claude, que foram desmontados após um determinado período de exibição.

Vik Muniz, artista brasileiro e de renome internacional cujas obras são constituídas dos mais diversificados materiais e fotografadas para que estes registros sejam expostos no lugar das obras, tendo em vista a problemática ou a dificuldade em expor a obra em si, é outro artista que pode ser citado. Alguns dos materiais utilizados são poeira, açúcar, sucata e lixo (MUNIZ, 2007). Vik Muniz apresenta consciência de que suas obras são efêmeras e de que sua documentação fotográfica deve permanecer. No caso, a fotografia toma o lugar da obra e adquire o *status* de obra de arte. Então, observa-se que este caso é diferenciado dos dois anteriores, pois, no primeiro caso a obra ainda existe; no segundo, a obra pode ser refeita a qualquer momento, visto que há a documentação de como foi realizada; e no terceiro, a obra passou a ser a fotografia da imagem constituída.

Para Luis Cláudio da Costa (2009, p. 83), os registros fotográficos não tratam apenas de documentação. Segundo o autor, “Ao mesmo tempo que registram uma experiência desaparecida [...] as fotografias discursam, tornam visíveis, levam a questões plásticas, poéticas e estéticas de rivalidade, isto é, da arte como disputa do amor do outro”. Ele ainda complementa que o mundo contemporâneo acaba por tornar-se visível por meio das fotografias, “[...] valendo-se de uma atuação, de uma atualização da obra em local específico. Abordam o problema da guarda e da memória; do suporte e da transferência de escrituras e de afetos rivais, assim como a função da autoridade na arte” (COSTA, 2009, p. 83).

Segundo o mesmo autor, só é possível vivenciar obras que se utilizavam de materiais efêmeros e outras situações por meio dos registros ou presenciando o momento em que ocorreram. Por outro lado, “parte da arte processual e da crítica institucional tem insistido no registro como mera documentação, sem valor de arte ou de objeto artístico autônomo” (COSTA, 2009, p. 84).

Helouise Costa (2008) afirma que a fotografia desafia os profissionais de documentação e curadoria nos museus de arte, uma vez que não estão bem preparados para lidar com a condição múltipla inerente a ela, além de seu caráter híbrido.

Dois pesos, duas medidas: como compatibilizar, em um mesmo acervo, o tratamento dado à fotografia considerada artística, segundo a teoria modernista, e o tratamento conferido ao registro fotográfico, muitas vezes precário, de uma ação artística? Do ponto de vista tipológico, ambas são obras aparentemente idênticas, mas radicalmente distintas no que se refere ao processo de atribuição de valor artístico a que foram submetidas. Isso significa que ingressaram no acervo dos museus a partir de diferentes discursos de legitimação. O valor artístico, como sabemos, não se encontra materializado na cópia fotográfica em si e depende de atribuições fundamentadas em certas práticas sociais (COSTA, 2008, p. 167).

Muitos são os exemplos que podem ser apresentados para representar a substituição da obra de arte por seu registro documental no momento de sua exposição em uma instituição de arte devido à impossibilidade de serem apresentadas; também ocorrem os casos em que os registros fotográficos e/ou videográficos tornam-se a obra de arte em si após o desaparecimento da obra original. Porém, não deixam de serem registros de uma obra que foi realizada em algum momento. Em outros casos, alguns documentos são apenas indícios do “modo de fazer” das obras em questão. A partir do que se apresenta, verifica-se que as instituições de arte contemporânea trabalham não apenas com as obras, mas também com os seus registros, o que pode levar à observação de Cristina Freire (1999) quanto à indefinição do lugar simbólico das obras em tais instituições.

Ainda podem ser citadas as obras que são inviáveis de serem registradas fotográfica ou videograficamente, ou mesmo impossíveis. Segundo Freire (1999), tentar captar as instalações por meio das câmeras fotográficas é um problema recorrente que remete às questões relacionadas às inúmeras perspectivas. Assim, não existe uma única perspectiva para que a instalação seja abordada, sendo que cada perspectiva daria à obra um novo sentido. Uma Instalação remete à ideia de alteração e/ou montagem no ambiente das galerias, dos museus ou mesmo em ambientes externos onde essas obras foram propostas. Hans Belting (2006, p. 118) argumenta que

(...) a instalação só existe enquanto está montada em algum lugar e se encontra ligada. Em contraste com o videoteipe, que pode ser exibido em qualquer lugar, ela está presa a uma situação de apresentação, tal como no teatro. Mas diferentemente do teatro e do filme, ela não possui nem texto nem roteiro, respectivamente. A sequência de suas imagens só pode ser vista no próprio local, isto é, durante a visita de um observador que assiste a ela na sala. Também não pode ser documentada com fotos ou diapositivos e, por isso, não pode ser nem mesmo descrita, como aquelas pinturas reproduzidas ao lado do texto. Só se pode retê-la no mesmo médium, ou seja, no vídeo.

O que hoje conhecemos como cinema, segundo Michael Rush (2006, p. 6), veio da evolução da fotografia do movimento que teve como precursor Muybridge, em 1878. Com as imagens fixas (fotografias) ou animadas (vídeos), “artistas e amadores passaram a adotar uma nova maneira de visualizar o tempo”. Utilizando-se das fotografias, as pessoas começaram a manipular o tempo, afirma o mesmo autor, “criando variações com intervalos de tempo, avanço rápido, câmara lenta [...]”. Em poucos anos foi possível desenvolver uma estética da imagem de modo a assumir, então, uma certa legitimidade como forma artística. “Arte e tecnologia, como representadas pela fotografia e pelo cinema, tornavam-se eternamente interligadas enquanto a dicotomia temática entre arte e vida dissolvia-se aos poucos diante de máquinas ubíquas” (RUSH, 2006, p. 14).

Já o vídeo surgiu no período em que os historiadores identificam como transitório entre a modernidade e a pós-modernidade, manifestando-se sob uma variedade de arranjos e projetos conceituais, segundo Parfait (2001). Ele é uma ferramenta crítica da televisão,

o vídeo não era apenas uma ferramenta técnica, com as suas características formais e estruturais, ele foi desenvolvido gradualmente como uma ferramenta conceitual, um meio de pensar, de fato um instrumento teórico a partir do qual pode-se refletir e experimentar os novos modelos de representação, sejam eles em relação ao tempo, à virtualidade, à interatividade³⁰ (PARFAIT, 2001, p. 8, tradução livre).

³⁰ [...] la vidéo n'a pas été simplement un outil technique, avec ses caractéristiques formelles et structurelles, elle s'est élaborée petit à petit comme un outil conceptuel, un moyen de penser, voire un instrument théorique à partir

Com os filmes em 16 mm, produzidos pela Eastman Kodak Company, voltados aos amadores, o entusiasmo pela experimentação cinematográfica teve seu clímax entre os anos 1950 e 1960, comenta Rush (2006), porém, ainda eram caros. Já os filmes de 8 mm eram mais acessíveis e ficaram mais populares entre os artistas e os amadores no período pós primeira guerra. Com a portabilidade das câmeras de 16 e 8 mm era mais fácil de comprá-las, tomá-las de empréstimo, ou mesmo alugá-las, sendo o que muitos artistas fizeram com o intuito tanto de criarem seus filmes experimentais, como também de registrar seus trabalhos em estúdio, ou utilizá-las nas performances, complementa o autor. Com o surgimento da Sony Portapack, mais acessível e mais portátil, o campo artístico abriu um novo capítulo na junção entre arte e meios de comunicação de massa, afirma Rush (2006).

Com a união dos meios de comunicação de massa e as performances, os artistas deram um passo entre a pintura de ação realizada na figura de Jackson Pollock para a própria ação enquanto forma artística, aponta Rush (2006). As performances enquanto obras que envolvem elementos teatrais, vídeos, músicas, poesias entre outros aspectos,

não estavam exclusivamente relacionadas à tela (...). A dança e os experimentos com meios de comunicação de massa que floresceram em Nova York nos anos 60 entre os artistas Judson Church (um grupo influente de coreógrafos e artistas performáticos) estenderam-se para artistas visuais também, sendo o principal deles Robert Rauschenberg, um dos primeiros proponentes do entrelaçamento de arte e tecnologia (RUSH, 2006, p. 30-31).

O mais comum é ter as performances como ações realizadas para um público restrito àquele presente no momento de sua realização. Mas também tem aquelas que foram encenadas diante da câmera fotográfica ou de vídeo sem a presença de um público. Assim, Rush (2006) indica que as filmadoras se tornaram constantes nas performances em que os artistas registravam ações íntimas com sentidos quase que ritualísticos. Nesses casos as câmeras faziam a vez do público e os artistas aproveitavam o momento para tentarem “libertar-se das limitações da arte tradicional”.

Muitas das obras que se utilizavam do corpo na arte contemporânea, como a *Body Art* e a performance, sobreviveram no tempo graças à documentação que se fez delas, como as gravações em vídeo, indica Parfait (2001). Essas obras acabam por se confundir com o vídeo

duquel ont pu se réfléchir et s'expérimenter de nouveaux modèles de représentations, qu'il s'agisse du rapport au temps, à la virtualité, à l'interactivité (PARFAIT, 2001, p. 8).

porque ele foi o principal meio de registro e também de divulgação delas, continua a autora, assim, sem os registros, muitas das obras não existiriam senão na memória daqueles que as presenciaram.

Stella Senra (2009) discute questões que envolvem o registro de performances, pois o fato de registrar as obras, mesmo que o artista a veja apenas como documento, ao longo do tempo os críticos passaram a enxergar ali uma nova linguagem que dava origem a novos procedimentos: “[...] ao registrar a ação, a atenção do fotógrafo ao momento, ao ambiente e ao que se efetiva diante da câmera acaba por demandar, de sua parte, um padrão de desempenho que pode ser equiparado também a uma performance (SENRA, 2009, p. 114-115). A autora ressalta que muitos artistas se aproveitam do momento de registro de suas ações para experimentarem diferentes modalidades de arranjo entre estes processos, além de que alguns definiam regras específicas para o registro, como Marina Abramovic e Ulay, enquanto que Paul McCarthy não as estabelecia. Assim, “MarCcarthy realizou performances para o público, registrando-as enquanto as fazia; sem público, registradas por amigos; e apenas para a câmera, para depois mostrá-las no ambiente em que foram realizadas” (SENRA, 2009, p. 115).

As mídias são essenciais para a comunicação e conservação dos vestígios da arte de ação. O filme suplanta a própria obra e a parte comercial desta confusão não é desconsiderada: trata-se de vender um objeto tangível, quer seja uma fotografia ou um filme, e não um tempo espetacular cujo valor não está identificado no campo das artes visuais³¹ (PARFAIT, 2001, p. 178, tradução livre).

Archer (2001, p. 111) aponta a importância da documentação de performance justamente pelo fato de que “Mesmo quando acontece numa galeria, uma performance só pode existir para todos, com exceção dos poucos presentes como audiência, na forma de fotografia ou relatório”. A performance é uma ação. Mesmo que não seja realizada diante de um público, e sim em particular, mas que seja registrada para ser apresentada, não deixa de ser uma ação. Muitas obras performáticas foram realizadas diante das câmeras de vídeo e/ou fotográficas e apenas tais registros foram exibidos ao público por meio de exposições (MELIM, 2009).

Assim, o acesso que se tem às performances é, muitas vezes, mediante a documentação que fica. Porém, é comum a ideia de que esta seja secundária, afirma Melim

³¹ Les médias sont donc indispensables à la communication et à la conservation des traces de l’art d’action. Le film supplante l’œuvre elle-même et la part commerciale de cette confusion n’est pas négligeable : il s’agit de vendre un objet tangible, qu’il s’agisse d’une photographie ou d’un film, et non un temps spectaculaire dont la valeur n’est pas identifiée dans le champ des arts visuels (PARFAIT, 2001, p. 178).

(2009). Nos casos em que a performance não existiu diante de um público, mas sim o processo de sua documentação no ateliê do artista, era esse registro que seria apresentado ao público, ou seja, os artistas encenavam diante das câmeras (de vídeo ou fotográficas) suas performances para futura exibição. Dessa forma, quando não se tem uma audiência formal no momento da realização da performance, a documentação e a performance passam a ser a mesma coisa (MELIM, 2009). Essa ação que se realizou e foi documentada sistematicamente adquire um prolongamento da sua existência por meio desses documentos, afirma também a mesma autora. A instituição de arte contemporânea se torna responsável por essa documentação/obra.

Regina Melim (2008) apresenta outras opiniões de autores que são contrários à ideia de que a documentação de uma performance possa vir a ser a obra de arte em si. Um exemplo que a autora utiliza é Peggy Phelan (1993), que declara:

Atos não se repetem. Performance é viva somente no presente. Não pode ser conservada, gravada, documentada, do contrário, isso será outra coisa. A documentação da Performance através de fotografias ou vídeos é somente um estímulo para a memória, um encorajamento da memória para torna-se presente. Performance implica o real, através da presença física do corpo (*apud* MELIM, 2008, p. 37, tradução da autora).

O trecho acima destaca as indefinições e/ou divergências de ideias provenientes do campo das artes contemporâneas. Isso pode representar uma dificuldade para o profissional da informação que trabalha ou trabalhará com tais questões. Por outro lado, a ciência se constrói por meio de desafios.

Ao iniciar seu livro *A Arte da Performance* com uma proposta de pré-história da categoria, Jorge Glusberg (2007, p. 12, grifos do autor) afirma que “a arte da *performance* [...] emerge como gênero artístico independente a partir do início dos anos sessenta”. Ela era utilizada pelos futuristas e dadaístas como uma forma de provocar e desafiar com o intuito de “impor novas formas de arte”. Incorporando as técnicas do teatro, da mímica, da dança, da música, do cinema e mesmo da fotografia, as performances costumavam nascer a partir de exercícios de improvisação e/ou de ações espontâneas.

O pesquisador Hugo Fortes (2008, p. 125) afirmou que mesmo havendo “maior divulgação dos eventos performáticos, a performance, enquanto objeto de pesquisa, é assunto ainda pouco estudado academicamente”. Essa expressão artística apresenta um caráter contestador; não é fácil classificá-la devido aos problemas em estabelecer seu objeto, continua o autor. A dificuldade de classificação se dá pelo fato de a performance estar muito próxima

ao teatro, à música e à dança. No caso, afirma o autor, seus aspectos levam os historiadores a classificá-la em seus diversos campos de ação, “ora incluindo de maneira excessivamente abrangente suas mais diferentes manifestações, ora buscando um aspecto de atuação mais restrito e excludente” (FORTES, 2008, p. 126).

Como será possível observar mais adiante, de fato a dificuldade de classificação supracitada pode acarretar um problema para os profissionais da informação que estão a serviço das instituições de guarda desse tipo de expressão artística. Uma vez que não seja possível determinar um padrão nos processos de catalogação e indexação em bancos de dados das informações dessas obras, as exceções podem acabar por suprimir as regras. Mas podemos considerar que essa dificuldade está muito mais relacionada ao que se guarda das performances: seus registros, pois não há outro meio de fazer constar uma ação em um acervo. Os possíveis fragmentos que também podem restar destas ações podem se tornar autônomos e se desdobrar em outras ações, gerando outra obra de arte, outros conceitos.

Para ampliar um pouco mais a dificuldade de definição e classificação desse tipo de obra de arte contemporânea, pode-se apresentar algumas outras concepções quanto à elas. Desse modo, segundo a Enciclopédia do Itaú Cultural, performance é uma forma de expressão da arte contemporânea que possui fortes laços com os *Happenings*, sendo até mesmo confundidas e tratadas como sinônimos. A primeira é uma ação que geralmente envolve elementos teatrais, vídeos, músicas, poesias dentre outros aspectos, sem a participação direta de seus públicos, diferentemente da segunda, que depende dessa interação. É comum que as performances sejam realizadas diante de um público ou diante de uma câmera de vídeo ou fotográfica.

O *Happening*, afirma Glusberg (2007), nasceu com o *Untitled Event* (Evento sem Título) de John Cage, que fundiu as artes do teatro, da poesia, da pintura, da dança e da música sem deixar de lado a individualidade de cada uma dessas linguagens, formando, ao mesmo tempo, um conjunto separado que representaria a sexta linguagem artística. “Nessa obra Cage aplicava suas idéias sobre o acaso e a indeterminação, que ele já vinha testando na música, nas suas tentativas, junto com a bailarina Merce Cunningham, de buscar uma renovação do balé” (GLUSBERG, 2007, p. 25).

Outro termo relacionado à performance de modo a muitas vezes ser tomado um pelo outro é *Body Art*, que é “uma vertente de arte contemporânea que toma o corpo como meio de expressão e/ou matéria para a realização dos trabalhos” (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL). Glusberg (2007) afirma que dois eventos são importantes para o futuro da performance, sendo um deles o recital que foi apresentado pelos integrantes do grupo *Dancers*

Workshop na *Judson Memorial Church* de Nova Iorque, que deu origem ao *Judson Dance Group*.

Esse centro vai desenvolver uma atividade efervescente, através dos trabalhos inovadores de Paxton, Forti, Rainer, Brown, Deborah Hay, Lucinda Childs e Philip Corner, atraindo a atenção de inúmeros artistas, cuja colaboração com os bailarinos e coreógrafos suscita criações que rompem a fronteira da dança – mesmo da dança moderna –, injetando novos e ricos elementos ao *happening* e delineando os contornos que caracterizarão a *body art* nos anos setenta (GLUSBERG, 2007, p. 37, grifos do autor).

A fundação do movimento *Fluxus* vem a ser o segundo evento importante citado pelo autor. Este grupo foi idealizado por George Maciunas cujos concertos realizavam uma mescla entre *Happenings*, música experimental, poesia e performances. Mas embora Glusberg (2007, p. 39) tenha indicado apenas estes dois eventos como importantes, ele ressalta que os trabalhos do Grupo Viena não devem ser desconsiderados, pois, no que ele considera o “auge do *happening*, em torno de 1962, [o grupo] já começava a desenvolver e sistematizar aquilo que viria a se chamar de *body art*”. O autor aponta que essa expressão artística está relacionada à desfetichização do corpo, cujo intuito é eliminar a “exaltação à beleza a que ele foi elevado durante séculos pela literatura, pintura e escultura – para trazê-lo à sua verdadeira função: a de instrumento do homem, do qual, por sua vez, depende o homem” (GLUSBERG, 2007, p. 43). Em síntese o autor indica que a *Body Art* é a atividade que se utiliza do corpo, nosso instrumento, enquanto objeto.

Regina Melim (2008) amplia ainda mais a gama de termos que se agrupam à ideia de performance nos anos 1970, sendo eles: *aktion*, *ritual*, *demonstration*, *direct art*, *destruction art*, *event art*, *dé-collage* dentre outros.

“Se na performance não há limites para a utilização de mídias, técnicas, materiais ou objetos, talvez o único denominador comum que reúne os artistas performáticos sob a mesma classificação seja a utilização do corpo em ação” (FORTES, 2008, p. 128). Pelo que afirma o autor, é comum que a performance tenha como ponto de partida o corpo do artista e ao mesmo tempo seu limite. Isso justifica o fato de tantos termos serem relacionados a uma só expressão artística. Ao mesmo tempo em que se abre um leque terminológico para uma obra de arte que tenha o corpo como material, também se restringe todas elas a um só termo.

A tentativa de enquadramento da performance em uma definição e categoria provoca problemas metodológicos na tentativa de se criarem fronteiras estritas para algo que é contínuo e multifacetado. Não é possível se realizar uma identificação de temas ou procedimentos próprios da performance, já que seu material de trabalho é a vida em

todas as suas nuances e manifestações. É esta postura plural e fragmentária que confere a performance seu maior interesse e torna os trabalhos performáticos tão instigantes (FORTES, 2008, p. 140).

Do ponto de vista da organização e recuperação de materiais e documentos, essa percepção provoca problemas no momento da sua catalogação. A recuperação desses materiais sempre será falha no momento de pesquisa caso não sejam criados sistemas que deem conta de todas essas nuances e facetas, atendendo às necessidades dos públicos que buscam por elas. Ao mesmo tempo, abrir os sistemas para abarcar todas as manifestações perceptivas promovidas pela obra de arte contemporânea, no caso a performance, é o mesmo que ter um trabalho sempre inacabado, isto é, se os limites não são restringidos, a catalogação de uma mesma obra iniciada nunca será finalizada, sempre estará em processo.

Conforme aponta Fortes (2008), o cerne da arte performática está em seu espírito de liberdade e delimitá-lo é o mesmo que o ferir. Esse mesmo espírito e alguns dos códigos possíveis de se utilizar em performances impedem sua plena documentação, seja pelo vídeo, seja pela fotografia. Como dito no início, as performances são caracterizadas até mesmo por ações apresentadas diante de câmeras de vídeo ou fotográficas.

Para alguns autores, as ações que se realizam diante das câmeras e por meio de tais registros que se apresentam para o público não são performances. Regina Melim (2008) apresenta Amelia Jones (1998) e Peggy Phelan (1993), que defendem essa ideia. Para Jones (1998, *apud* MELIM, 2008), a ação da performance extingue-se no ato e para Phelan (1993, *apud* MELIM, 2008) atos não podem ser repetidos, além de afirmar que seus registros servem apenas como documentos responsáveis por reevocar tais ações. Por outro lado, para a teórica Kristine Stiles (1998), também citada por Melim (2008, p. 38), “Performances podem ocorrer sem audiência e sem documentação alguma, ou podem ser registradas através de fotografias, vídeos, filmes, entre outros. E esses meios acrescentados às ações se tornam base de uma forma híbrida de performance”.

Nos casos acima, a discussão não gira mais em torno do que pode ser definido como performance, pois, agora, o caso é aceitação ou não dos registros dessas ações como obra de arte ou apenas documentos que as rememoram. Referente a esse assunto, o autor Michael Archer (2001) afirma que performance é uma ação que vai existir para o público, com exceção dos poucos presentes no momento de sua realização, por meio de sua documentação. Mesmo que realizadas na privacidade dos ateliês, diante das câmeras fotográficas ou de vídeo, essas ações performáticas permanecem como performances, complementa o autor.

Regina Melim (2009) compartilha das afirmações de Archer (2001) e de Kristine Stiles (1998, *apud* MELIM, 2009): a performance é uma ação e mesmo que não seja realizada diante de um público não o deixa de ser. Em outras palavras, ainda que o acesso às performances seja por meio de sua documentação, ela continuará a ser ação, afirma a autora. Muitas obras performáticas foram realizadas diante das câmeras de vídeo e/ou fotográficas e apenas tais registros foram exibidos ao público por meio de exposições (MELIM, 2009). Se não se tem uma audiência formal na apresentação da performance, sua documentação, seus registros, passarão a ser a mesma coisa e essa ação registrada passa a ter um prolongamento de sua existência por meio desses documentos, ela complementa.

Do ponto de vista do registro dessas performances, o profissional da informação se depara com dois produtos: a performance realizada para o público, diante dele, e que foi registrada naquele momento; e a performance que foi realizada no privado dos ateliês, diante de câmeras, e depois apresentada aos públicos por meio de seus registros. Essa dicotomia justifica a maneira de pensar de Regina Melim (2008) quando fala da performance como desdobramento da pintura e da escultura. No entanto, o profissional da informação junto de seus saberes técnicos de organização da informação e dos documentos ainda questionará o modo de guarda destes produtos: se é registro da performance apresentada diante do público, ele deverá ser guardado no arquivo da instituição enquanto o registro da obra realizada apenas diante da câmera torna-se autônomo e passa a ser considerado como a obra de arte em si?

Stella Senra (2009) discute que no momento atual as práticas estéticas das artes contemporâneas acabam por dar novas funções aos registros, ao que caberia uma reavaliação do *status* a eles conferidos.

Trabalhos de performances filmados, videografados ou transmitidos *on-line* – isto é, todo esse tipo de material cujo estatuto ainda padece de alguma indecisão – têm não só conquistado espaço nos circuitos de arte, galerias e museus, como também sido apresentados “no lugar” do evento registrado e contemplados com mostras específicas do gênero “vídeo de artista”, “filme de artista”, “livro de artista” etc. Tal perturbação de identidades e funções, mais do que uma contingência da execução da obra ou da necessidade de sua perenidade, parece ser hoje um dos “trunfos” da arte contemporânea, uma de suas “estratégias”, enquanto o próprio cinema, ao diluir os antigos limites entre “comercial” e “artístico”, passa a integrar cada vez mais intimamente certo tipo de obra, como as instalações.

Como podemos perceber, a questão dos registros que se confundem com arte, ou que se tornam autônomos a ponto de passarem a ser considerados a arte é bastante forte. Se questionarmos, por exemplo, se a obra de Vik Muniz é a fotografia que ele fez dos arranjos de imagens utilizando diferentes materiais, com certeza, acreditamos nós, não haveria um

consenso imediato. Então, discutir tanto essas definições, ou mesmo o que as instituições estão se tornando, é bastante importante. Por isso tentamos adentrar um pouco esse assunto a partir do próximo capítulo.

3 Museu e Arte Contemporânea

Os museus de arte partem, especialmente, da história da arte para fomentar o processo de conhecimento sobre produção artística de determinada época, ativando, dessa maneira, aspectos da memória e da identidade social. Em relação à atualidade artística, o exercício da memória é fundamental (GONÇALVES, 2004, p. 74).

A definição de museu, segundo o próprio *Internacional Council of Museum* (ICOM), parte da ideia de uma instituição permanente que não possui fins lucrativos e que está a serviço da sociedade, bem como de seu desenvolvimento. Ele permanece aberto e acessível ao público além de exercer as funções de adquirir, conservar, pesquisar, comunicar e expor os objetos que compõem o patrimônio material da humanidade e do seu entorno visando à educação, o estudo e o deleite. Ele também se ocupa do que denominam de patrimônio imaterial, seguindo os mesmos preceitos.

O ICOM qualifica como museu os monumentos e sítios naturais arqueológicos e etnográficos cuja natureza é a museal, que fazem aquisições, conservam e divulgam as evidências materiais de um povo e do meio ambiente. As instituições mantenedoras de espécimes vivos, sejam animal ou vegetal, como os jardins botânicos e os zoológicos, aquários e viveiros, também são classificadas como tal.

Os centros científicos e planetários, assim como os ambientes que conservam ou realizam exposições e são mantidos por bibliotecas ou arquivos também entram na classificação de museu. Essa definição é aplicada às instituições que possuírem algumas ou todas as características de museu (aquelas que promovem apoio a estes ou aos profissionais da área por meio da pesquisa, educação ou treinamento museológico), quando consideradas pelo Conselho Executivo, depois de pedido de orientação junto ao Conselho Consultivo.

Pelo que vemos, a classificação que define esta instituição é bastante abrangente. Abarca um número relativamente grande de entidades capazes de se denominar como museu. Mas é possível encontrar algumas no dia a dia que não se classificam como tal, mas que exercem algumas funções análogas às de museu. Tais entidades também se responsabilizam pela seleção, guarda, organização e preservação de materiais considerados museológicos, ou que remetem a eles, como é o caso de algumas fundações e institutos de arte com coleções e

fins específicos. Algumas, inclusive, têm o foco mais voltado à pesquisa, complementando ainda mais o acervo que possuem, bem como colocando-o à disposição de interessados.

Com as evoluções e transformações ocorridas também no âmbito museológico, a necessidade de uma edificação específica deixou de ser um requisito essencial para que se defina um museu, haja vista que há um bom tempo ouvimos falar tanto dos museus ao ar livre e ecomuseus, surgidos nas duas últimas décadas do século XX (TEIXEIRA COELHO, 2004) quanto dos *webmuseus*³² no atual século XXI. Então, localizado no tempo e no espaço, o museu é uma instituição que se responsabiliza pelo recolhimento, seleção e guarda dos objetos e artefatos que são considerados como produtos de representação da cultura, da natureza ou do patrimônio da sociedade, com fins de exposição. Porém, como a definição citada no início já diz, não são apenas os objetos o foco dos museus, mas também aquilo que é considerado como patrimônio intangível, acerca do qual traçaremos um breve paralelo com arte efêmera e desmaterializada mais adiante.

O museu se multiplicou pelo mundo afora e está em permanente diálogo com as transformações na sociedade, o que significa que se molda conforme a realidade presente. Uma de suas transformações evidentes é a passagem “de uma atitude meramente depositária e conservadora, em que as obras em si eram o mais importante, para outra que se poderia descrever como orientada para o público” (TEIXEIRA COELHO, 2004, p. 270). Aos poucos os museus buscavam alcançar os públicos de classes mais baixas, também pelo fato de verem-nas interessarem-se pela instituição e suas coleções. O objetivo dessa mudança foi reforçado, segundo o mesmo autor, nas décadas de 1970 e 1980, quando os museus veem a necessidade de alavancar fundos para se manter. Assim, o público é visto como um meio para isso.

O interesse pelo público, e a preocupação de registrar número elevado de frequentadores, tornou-se mais acentuado a partir do instante em que, entre os anos 70 e 80 neste século, os museus viram diminuir o montante de suas verbas e encontraram nas rubricas “atendimento ao público e à comunidade” e “serviços educacionais” uma forma de legitimação para suas demandas econômicas, atendidas tanto por indivíduos e instituições privadas quanto pelo Estado (TEIXEIRA COELHO, 2004, p. 270-271).

Para atender ao público e à comunidade geral, bem como prestar serviços educacionais, somando-se a isso o papel social que o museu possui (possibilitar o acesso aos diferentes públicos), esta instituição vê-se na necessidade de focar sua atividade na atração do

³² Não é intuito dessa pesquisa entrar no mérito dessa discussão. Sobre o assunto, ver considerações em RODRIGUES, Bruno Cesar; CRIPPA, Giulia. Arte e tecnologia: da idéia de reprodução técnica de Walter Benjamin às propostas de Museu Virtual. **Configurações**, Braga, Portugal, n. 8, 2011. P. 139-154.

visitante. Ao mesmo tempo, a visitação destes espectadores possibilita a sustentabilidade financeira do museu. Hal Foster (2009, p. 190) indica que “[...] hoje o que o museu exhibe acima de tudo é seu próprio valor de espetáculo – o que é o principal ponto de atração e maior objeto de reverência”.

Sobre a condição do espetáculo, Poulot (2013, p. 106) analisa essa mutação do ponto de vista da cultura de massa, inserida na era do capitalismo contemporâneo. Desse modo, o museu transfere seu papel de conservador para o de “encenador”, partindo de modelos cinematográficos de produção, de empresas de diversão ou de parques temáticos, o que, na opinião do autor, apresenta a instituição alinhada cada vez mais à “vulgaridade comercial”.

As considerações acima, de um modo geral, são aplicáveis a qualquer tipo de museu ou de instituição que se declare como tal. No entanto, o intuito desta pesquisa é tratar sobre os museus de arte, uma das especializações dos gabinetes de curiosidades e das coleções particulares e principescas do passado. Mais especificamente, o nosso interesse está no denominado museu de arte contemporânea e nas transformações que ele vem passando conforme o campo artístico também muda. A partir dele, queremos observar as instituições que não levam os termos “museu” ou “contemporâneo” no nome e/ou não se classificam na qualidade de museu.

Para Hans Belting (2006), a noção de arte proveniente do iluminismo reconhece nela uma validade que perdura no tempo e é universal, assim como os direitos humanos. Todavia, é uma ideia que só se sustentava em associação com a história da arte, pois, “Somente o tempo da história da arte era superior ao tempo individual das obras de arte, e somente a história da arte possuía uma validade universal que as obras individuais não possuíam” (BELTING, 2006, p. 161). Para que as artes individuais participassem do que o autor chama de “princípio universal da arte”, era preciso encontrar para elas um lugar. Este foi o museu de arte, o qual passou a abrigar tudo aquilo que poderia representar a história da arte. Por outro lado, o autor complementa que essa era a arte antiga, pois a arte moderna ainda precisava adquirir *status* de arte de museu. Assim, o papel tradicional do museu era ser o emissário da história e o lugar onde o público burguês cultuava a arte, afirma o autor. Ele ainda questiona a contradição de as obras adentrarem os museus para representarem uma história apagando a sua própria para fazerem parte de uma coleção. Com a solidez dos museus de arte na sociedade democrática, então, eles passam a ser representantes da arte nacional.

Jesus Pedro Lorente (2011) afirma que nas últimas décadas tem havido o surgimento de um grande número de museus e centros de arte contemporânea. Eles são mundialmente considerados favorecidos pelas políticas culturais por serem capazes de arrebanhar multidões

e contribuir em grande medida para o turismo, estimular os serviços industriais e a revitalização de áreas pobres das cidades. Em contrapartida, Belting (2006) indica que na atualidade é o museu de arte contemporânea que vem expor dúvidas com relação às tarefas de museu e provocar o debate quanto à sua aparência. “Ele procura um rosto próprio e por enquanto segue no encalço do antigo museu, com o qual, porém, já não tem mais semelhança” (BELTING, 2006, p. 164). O autor argumenta que não é uma questão de se discutir se museus de arte contemporânea devem ou não existir, mas, primeiramente, “saber se a forma convencional do museu e sua tarefa de representação histórico-artística ainda são apropriadas para isso”. Afinal, o museu tem se tornado cada vez mais um espaço público no qual são realizadas as mais diversas atividades, como exposições de filmes, palestras, congressos etc., isto é, ele se tornou um fórum.

O objetivo de Lorente (2011) é discutir a noção de desenvolvimento dos museus de arte contemporânea e, para isso, utiliza-se do *Parisian Musée des Artists Vivant*, que no século XIX era um dos mais disputado, e o *Museum of Modern Art* (MoMA), que passou a ser o mais influente no século XX. Mas, para ele, definir o significado e o uso dos termos “moderno” e “contemporâneo” se faz importante porque o sentido é variável conforme o lugar e a linguagem em que foi utilizado. O emprego de um ou do outro qualificativo na nomeação de um museu influencia no tipo de instituição que é ou que viria a ser. Ou ao menos dá indicativos de quais eram as intenções das pessoas que fundaram a instituição. Ele afirma que para os historiadores, o nome dos museus não é irrelevante, uma vez que possibilita traçarem as diferenças e influências culturais que formaram a identidade deles.

Isso indica que seria possível determinar o tipo de museu pelo nome que ele carrega, mas veremos que não é bem assim. Diferenciamos, muitas vezes, museus como “antigo”, “moderno” e “contemporâneo”, mas a distinção entre os dois últimos é mais complexa. Do modo como o autor apresenta, é preciso tomar muito cuidado, pois ambos os termos são polissêmicos e sua significação vai depender dos usos feitos do termo no idioma. Por outro lado, o adjetivo “contemporâneo” sofre menos equívocos, pois, em geral, está ligado a algo que é mais corrente, mais próximo em termos de temporalidade.

O que diferencia claramente um museu de arte contemporânea de museus clássicos, sejam eles de história, de arqueologia, de etnografia, dentre outros modelos, é o fato de que estes últimos acolheram objetos que foram feitos com uma finalidade diferente daquela para qual estão expostos nos salões destas instituições. Por outro lado, foi no período moderno que os artistas passaram a produzir obras com intencionalidade de serem expostas nos museus. Desse modo, o museu de arte moderna também abriga obras cuja finalidade é a estética. No

entanto, com a arte conceitual do final da década de 1960 e início da década de 1970 os artistas criticam firmemente os museus enquanto espaço para as artes e demonstram que, para se fazer e expor arte, o museu pode ser ignorado.

O motivo pelo qual estamos apresentando estas questões se refere ao tipo de obra de arte a que mais nos focamos. Entender um pouco a instituição que a abriga auxilia na compreensão da própria produção artística, bem como dos procedimentos museológicos a ela aplicados, a nosso ver. Ou, noutro aspecto, assimilar o tipo de instituição que vem se desenvolvendo para tomar conta dos materiais artísticos de arte contemporânea, uma vez que a transformação das instituições, citada logo acima, continua ocorrendo, também, por causa das obras que são produzidas. Assim, o museu, ou melhor, a instituição de arte que desejamos abordar nesta pesquisa é a de arte contemporânea, entendendo como tal aquela produzida no pós-segunda guerra e que integra os movimentos artísticos classificados como contemporâneos. No domínio das artes, é comum ter como ponto de referência o início da arte moderna em 1863, com Édouard Manet e sua *Olympia*. A transição desta para o período contemporâneo é um pouco mais difuso.

O simples ato de colecionar obras de um determinado período pode não definir a instituição, pois observamos alguns museus que levam em seus nomes o termo “moderno” que possuem obras contemporâneas não apenas no sentido temporal, mas pertencentes a movimentos considerados contemporâneos. Por exemplo, o Museu de Arte Moderna de São Paulo. Apesar de utilizar o adjetivo “moderno”, sua missão é expandida, sendo ela “coleccionar, estudar, incentivar e difundir a arte moderna e contemporânea brasileira”. O museu possui, inclusive, performances em seu acervo. Lorente (2011) afirma que devido ao termo não se mostrar tão claro para determinar a tipologia do museu, muitas instituições fizeram uso da cronologia para isso.

Em regiões em que o termo “moderno” não influenciou tanto, é possível observar museus com nomes genéricos, evitando também o termo “contemporâneo”, muitas vezes homenageando a pessoa que fundou a instituição. No caso dos Estados Unidos, algumas regiões seguiram esta ideia, mas outras não tanto, como no caso do renomado MoMA, que, segundo expõe Lorente (2011), tem influência da francofonia e, por isso, adota o termo “moderno” em seu nome.

O sentido de inovação, representado pelo adjetivo “moderno”, e que tem posição central no nome do MoMA, produz um efeito bastante considerável nas línguas ocidentais. “Assim, pode-se afirmar que o MoMA de Nova York também ‘roubou a ideia da arte moderna’ literalmente no sentido linguístico da expressão e não apenas no sentido figurativo

[...]”³³ (LORENTE, 2011, p. 4). O autor indica que apenas pessoas não especialistas se equivocam com os termos “período moderno” ou “modernidade”, mas também cita que houve uma certa confusão com o *Boston Museum of Modern Art* e o MoMA. O primeiro, inaugurado em 1936 como instituição satélite do segundo, teve seu nome mudado para *Institute of Modern Art* e depois para *Institute of Contemporary Art*, em 1948. Embora a discussão tenha girado em torno dos termos “moderno” e “contemporâneo”, ninguém percebeu que o termo “museu” havia sido, igualmente, substituído. Mas como indica Lorente (2011), não significava uma revolta antimuseu, mas uma preferência dada ao termo “instituto” para enfatizar as atividades de pesquisa, comunicação e montagem de exposições temporárias, ao contrário da importância de uma coleção permanente.

Quanto às instituições de que mantêm seus nomes indefinidos, ou melhor, sem o uso de algum destes adjetivos que permitam identificá-las, o autor expõe:

Poder-se-ia até mesmo alegar que a atual profusão de novos espaços dedicados à arte recente, cujos nomes evitam a alusão a uma especialidade específica que os possa restringir, é talvez uma característica cultural muito pós-moderna, típica de um período que exalta a incerteza e que tem rompido com os princípios anteriormente em voga sem substituí-los por novas convicções, ao contrário do que aconteceu em *disputas* históricas anteriores a favor ou contra o que foi percebido como moderno³⁴ (LORENTE, 2011, p. 8, grifo do autor, tradução livre).

Percebemos acima que as instituições de arte contemporânea não são apenas os museus, além de que aquelas que lidam com arte desde o século XIX alternam seus nomes utilizando-se dos termos “moderno” ou “contemporâneo”, ou mesmo mantendo nomes indefinidos para evitar equívocos em relação à variedade de conteúdos artísticos que possuem. Mas não basta apenas entender que os museus, os institutos, as galerias e as fundações de arte são modernas ou contemporâneas, quando estes adjetivos não são apenas qualificativos das instituições das quais se fala, mas do conteúdo que abrigam, é preciso ter em mente, por serem responsáveis por fragmentos sociais e culturais, que são instituições de memória.

Le Goff (2003b) expõe a importância da discussão do conceito de memória indicando que ela, na qualidade de conservadora de determinadas informações, remete-nos às conjunções de funções psíquicas que nos permitem fazer atualizações de impressões ou

³³ “Thus, it could be asserted that the MoMA of New York also ‘stole the idea of modern art’ literally in the linguistic sense of expression and not just in the figurative meaning” [...] (LORENTE, 2011, p. 4).

³⁴ “It could even be adduced that the current profusion of new spaces devoted to recent art whose names avoid the allusion to a specific speciality which might constrain them, is perhaps a very postmodern cultural feature, typical of a period which exalts uncertainty and which has broken away from the principles formerly in vogue without replacing them with new convictions, unlike what happened in previous historical *querelles* for or against whatever was perceived as modern” (LORENTE, 2011, p. 8, grifo do autor).

informações do passado, ou do que o representa. Correlacionando o ato de rememorar às instituições, temos nos museus seus maiores referenciais, uma vez que se enquadram na condição de monumentos (LE GOFF, 2003a), bem como foram e continuam sendo um instrumento de salvaguarda de documentos/monumentos. Porém, historiograficamente falando, sua representação da memória possui inúmeras lacunas, uma vez que sempre usou de seu poder para fazer seleção daquilo que era mais representante da memória social e coletiva (LE GOFF, 2003b).

Do ponto de vista da CI, tentamos entender como estas instituições de arte, principalmente os museus, e instituições que se aproximam do conceito de museu ao participar do circuito das artes abrigando exposições de arte contemporânea, fazem para guardar, organizar e preservar a memória de obras de arte efêmeras. Entendemos que, para impedir o desaparecimento das citadas obras, estas instituições passam a produzir registros, do mesmo modo como ocorre com o patrimônio intangível. Por assumir outros tipos de materiais e adotar outras tarefas que não apenas as tradicionais, consideramos que a definição de museu, por fim, deixa de ser definitiva para abranger diferentes espaços. Isso devido às mutações pelas quais o museu passa ao longo do tempo, como as especializações ocorridas no século XIX e a diversidade de materiais que adentram seu recinto no século XX. A nosso ver, isso tem tornado o espaço museológico cada vez mais expositivo e não tanto de guarda e organização de peças físicas, como o próprio conceito já dá conta de indicar ao falar de patrimônio imaterial.

É sob esse ponto de vista que questionamos a condição do museu que caminha para outras situações, outras tipologias que fogem à definição apresentada e se apoiam na ideia de que são espaços de espetáculos, haja vista que encontramos instituições com a nomenclatura de museus de arte contemporânea que abrigam documentos e não as obras em si – objetos artísticos com função estética. Verificamos que elas acabam não se encaixando muito bem na definição acima citada por conta do tratamento que direcionam ao acervo, que agora é mais documental, contudo suas funções, de um modo geral, continuam sendo as de museu. Também verificamos entidades cujas funcionalidades não se encaixam muito bem na de museu por não se definirem como tal, mas que fazem parte do circuito artístico, seja dando visibilidade por meio das exposições, seja colaborando com insumos para produção de arte. Ou mesmo aquelas que possuem acervos dos processos artísticos, obras caracterizadas enquanto documentos, que realizam exposições, mas são totalmente distintas daquilo que o termo museu remete.

Para concluir, é a partir das considerações acima apresentadas que desejamos discutir a seguir alguns assuntos mais específicos que julgamos merecer maior atenção nesse momento, considerando a tipologia de arte de que tratamos. Elencando e justificando alguns destes assuntos, temos a arquitetura dos museus, Marcel Broothaers, a *Documenta* de Kassel: de que maneira implicam nas discussões acerca de documentação e obra de arte contemporânea? No caso da arquitetura, podemos afirmar que talvez não tenha grande influência. Por outro lado, a condição mercantilista do espetáculo, que envolve tanto a arquitetura quanto a exposição que podemos ver no interior das instituições, pode ajudar a refletir sobre as formas de produção artística voltadas a esses espaços e que demonstram a efemeridade da arte diante destes monumentos. De algum modo as ideias dos artistas devem estar, na medida do possível, alinhadas com a arquitetura da instituição de modo a não se sobrepor a ela, mas tampouco ser apagada por ela. Já Broodthaers elenca a ideia da arte desmaterializada e do arquivamento das ideias em forma de um museu imaginário. Por sua vez, a *Documenta* de Kassel traz a própria ideia de arte documentada e da exposição museológica que dura um curto período de tempo e que não forma uma coleção de museu.

3.1 Conceituando patrimônio: do material ao intangível

Para nós, o patrimônio imaterial abarca problemáticas correlatas com as das artes efêmeras, desmaterializadas e os museus de arte contemporânea no que diz respeito à adquirir materialidade por meio da documentação que é feita. Afinal, quando se tem patrimônio imaterial a ser tratado, produz-se registros dele para que se possa guardá-lo. É isso o que as instituições precisam fazer para se constituir rastros daquilo que não existe enquanto forma física ou cuja existência foi temporária e, assim, preservar uma memória do que foi exibido. Ou seja, é necessário que se construa a materialidade daquilo que é imaterial se se pretende preservá-la. Por outro lado, como poderemos observar, o significado em si não vem junto com a documentação, por isso imaterial, mas mesmo essa condição prova que há uma materialidade inerente ao intangível.

Nas palavras da UNESCO, "O Patrimônio Cultural Imaterial ou Intangível compreende as expressões de vida e tradições que comunidades, grupos e indivíduos em todas as partes do mundo recebem de seus ancestrais e passam seus conhecimentos a seus descendentes". Com o passar do tempo a preocupação passou a recair não apenas nos monumentos, sítios históricos e paisagens culturais, mas também nos elementos mais

vulneráveis e que estão em constante mutações, que é a cultura imaterial como um todo. Souza e Crippa (2015, p. 2) discutem questões referentes ao patrimônio intangível afirmando que ele não é apenas mais uma categoria de patrimônio, “mas uma revisão de sua própria ideia”. Os autores se propõem a problematizar “o que era visto como evidente e neutro, a materialidade” para apresentarem o que seria “o seu contraponto, a imaterialidade”, e o resultado disso é que “novas concepções de preservação e divulgação dos bens têm emergido, expondo as limitações de técnicas e práticas até então inquestionáveis”.

Buscando entender qual é o conceito de patrimônio, encontramos nos dizeres dos autores que, antes, a ideia era voltada aos objetos e construções de valor histórico e/ou artístico que fossem considerados excepcionais. A definição era dada por alguns estudiosos sem a participação popular, de modo que a ela cabia apenas ser “instruída” sobre a valorização do patrimônio. Deliberadamente os estudiosos evitavam questões acerca da escolha de certas construções e movimentos artísticos em detrimento de outros, o que levou a uma preservação do histórico europeu, colocando as outras sociedades como inferiores, atrasadas e/ou exóticas. “A atenção estava voltada para a materialidade do patrimônio: como descrevê-lo, preservá-lo, restaurá-lo, impedir sua destruição, expô-lo e transportá-lo, este último, quando possível e necessário” (SOUZA; CRIPPA, 2015, p. 3).

Os meios utilizados para determinar o que seria preservado para a posteridade ou não possibilitaram a substituição do papel mnemônico que os monumentos possuíam pelo seu valor histórico e/ou artístico. Com isso, passaram a representar uma beleza artística daquilo que o homem produziu, bem como contar o que chamavam de “história oficial do país”, em detrimento da rememoração viabilizada pelos monumentos, promovendo “um distanciamento que contribuiria mais para o aprendizado e a formação educacional institucionalizada do que para o despertar de emoções e traumas recentes”, apontam Souza e Crippa (2015, p. 4).

A partir dos questionamentos, que se fortaleceram na década de 1970, sobre a não inclusão de manifestações e bens de alguns países e culturas nas listas patrimoniais ou então das dificuldades de enquadrá-los nos critérios estabelecidos mesmo quando considerados relevantes por grupos sociais, novas discussões conseguiram mostrar as limitações e tendenciosidade do discurso e técnicas empregados até aquele momento. Primeiro, o patrimônio como “coisa” transformaria produtos selecionados de uma cultura em alegorias de valores a serem enaltecidos por toda a nação, geralmente com o propósito de naturalizar uma visão de cultura das classes dominantes. Segundo, embora atendessem a uma determinada escrita da história e a uma formação de memórias artificiais que não são neutras nem inofensivas, a justificativa de sua preservação era relacionada à manutenção dos vínculos com o passado, sem desdobramentos nos dias atuais (SOUZA; CRIPPA, 2015, p. 7).

Com as críticas, aos poucos deram-se início às discussões acerca de outras formas de bens a serem preservados e não apenas os materiais. Assim, passaram-se a incluir aquilo que empregava a expressão cultura, como rituais, celebrações, técnicas e práticas. Como afirmam os autores, “A condição de patrimônio passou a ser transitória e sua atribuição dependente dos posicionamentos de seus promotores” (SOUZA, CRIPPA, 2015, p. 8). Embora a materialidade do patrimônio não tenha sido deixada de lado, devido à necessidade de suporte e espaço para que as manifestações tivessem lugar, o debate a respeito do conceito de patrimônio imaterial começava a adquirir importância e a sugerir a redefinição da própria noção de patrimônio.

Souza e Crippa (2010, p. 10) defendem uma dissociação do conceito de patrimônio da sua documentação por entenderem que não basta documentar para preservar.

Sem abdicar das conquistas atuais, defendemos que a materialidade é determinante na produção do sentido e que, antes mesmo de sua interpretação, ela já afeta seu observador ou usuário. Um dos nossos pressupostos é que a materialidade também pode agir como um meio de comunicação. Assim sendo, sua presença já seria suficiente para modificar a relação do homem com o ambiente.

Os autores partem da Teoria da Materialidade da Comunicação para defenderem tal tese, por meio da qual entendem que antes de se definir o bem enquanto patrimônio é preciso que haja uma experiência sensorial. Assim, "O contato com uma obra poderia provocar sentimentos e desencadear uma experiência sem qualquer julgamento prévio de valor. Dessa maneira, a autonomia do sujeito não seria ilimitada e algumas de suas escolhas poderiam ser apenas reações a estímulos externos" (SOUZA; CRIPPA, 2010, p. 11). Portanto, documentar garante apenas o registro histórico, mas não o sentido completo do patrimônio, pois a materialidade promovida pela documentação está dissociada dos sentidos intangíveis dos bens, haja vista que estes se dão no momento de sua exibição, de seus usos.

Quando se aborda a necessidade de preservar os registros do patrimônio, mesmo que ele perca este valor ao longo do tempo, a ênfase recai sobre a produção de documentação (fotografias, vídeos, etc.), muitas vezes desconsiderando que os integrantes físicos de uma manifestação cultural já podem ser, em sua grande maioria, registros duráveis. De acordo com as políticas para o patrimônio intangível, se ele não é mais vivido, repetido e realizado, ela deixa de ser patrimônio, preservando-se apenas o registro do seu título para conhecimento futuro. Todos os elementos materiais que participavam de sua execução são deixados de lado. Não são documentos, nem monumentos (SOUZA; CRIPPA, 2010, p. 14-15).

O foco dado à materialidade é visto como afastar-se da população e desconsiderar os usos que se fazem dos patrimônios, argumentam os autores. Então, a abordagem fica por conta da apropriação da mensagem e a maneira como ela é trabalhada no meio social. Desse modo, continuam eles, na trindade emissor, meio e receptor, os dois primeiros são vistos como intermediários, enquanto que a ênfase é dada ao terceiro.

No modelo anterior, defendia-se que a sociedade não era ignorada, mas que apenas não sabia reconhecer um patrimônio nem tinha instrumentos para garantir sua preservação. Nos dias atuais, reforçar-se que a materialidade não é desconsiderada, mas pouco se vê de reflexões sobre o tema. A materialidade ainda é citada quando a discussão é sobre a preservação de edificações e objetos. Entretanto, se atualmente é sugerido que todo patrimônio é intangível, um discurso, qual é então o papel da materialidade? (SOUZA; CRIPPA, 2010, p. 15).

Para os autores, a materialidade tem um papel decisivo para que alguns bens sejam vistos como patrimônio e que aceitar tal pressuposto não é diminuir a importância das relações que se estabelecem entre os sujeitos e as obras. Pelo contrário, elas podem "até servir para melhor conhecer o efeito da obra sobre o indivíduo. O tamanho, a cor, os traços, a textura, o peso dos objetos influenciam tanto a percepção que teremos de uma obra como condicionam os processos que possibilitam a sua patrimonialização", argumentam Souza e Crippa (2010, p. 15). Eles questionam se o ato de documentar o patrimônio garante também os significados daquilo que documentaram ou apenas estabelecem meio de reproduzi-lo. Concluem que é necessário considerar também os significados que estão impregnados nos objetos utilizados nos processos culturais, mas que se fizeram presentes a partir dos usos que foram feitos deles e das atribuições de valor dadas pelos sujeitos participantes. Assim, não se deve olhar uma bandeira, forte representação da nacionalidade, como um simples pedaço de pano ornamentado, mas a simbologia que ela carrega associada a esse objeto material. É preciso considerar se a experiência seria a mesma caso estes elementos físicos do patrimônio imaterial fossem substituídos. Se não é, "ainda que se consiga preservar sua simbologia, todo patrimônio também é material e o ambiente transforma-o antes de tornar-se um discurso" (SOUZA; CRIPPA, 2010, p. 16).

Transpondo estas considerações para o assunto da nossa pesquisa, entendemos que, assim como o patrimônio imaterial, a arte efêmera e desmaterializada se materializa por meio da documentação, mas que esta não é tão completa por não registrar todos os sentidos inerentes à obra, surgidos da participação do público, da vivência dela no momento de sua exibição. Assim como o patrimônio, os sentidos estão intrinsecamente ligados à exposição. Uma performance, por exemplo, existe antes de sua apresentação enquanto ideia, que pode,

ou não, ser registrada por meio de instrução de execução, roteiros de ações, diagramas indicando posturas corporais, posicionamento dos participantes etc., mas seu sentido real se dá durante a execução e as sensações e percepções daqueles que a vivenciam no momento. Isso não é possível reter nem mesmo por meios mecânicos, como o fotográfico e o videográfico. Ainda assim, a exposição se faz extremamente necessária para se constituir uma parte importante dessa documentação que comporá os acervos das instituições, públicas ou privadas, que desejam adquiri-la com vistas a salvaguardar um fragmento da sua memória artística, constituindo uma linha do tempo seja do artista, seja da história dessa linguagem.

Se o sentido do patrimônio imaterial está no seu constante uso e produção de significação durante sua manifestação no seio social, a nosso ver, a mesma percepção pode ser adotada para a obra cuja natureza também é a imaterialidade. Apontamos Tino Sehgal como exemplo dessa ideia no capítulo cinco, em que discutimos também outras questões que envolvem as artes efêmeras. Em seguida abordaremos a exposição, uma das facetas do museu de arte, que, segundo percebemos, na arte contemporânea passa a ter maior enfoque do que a guarda da obra em si, pois a arte efêmera tem seu sentido na exibição.

3.2 Museu, exposições e espetáculo

Entendemos, então, que os museus de arte contemporânea têm se voltado mais às exposições para não deixarem que suas obras caiam no esquecimento; para possibilitarem a apropriação por parte dos públicos e gerar sentidos que justifiquem a patrimonialização dessas obras. Quando a arte é efêmera, assim como o patrimônio imaterial, essa exibição se torna ainda mais necessária devido à sua visibilidade. Outra razão para a exposição é a de que, segundo Thomas McEvilley (2000, *apud* RUPP, 2011, p. 132), "a exposição é o que ativa o poder de definição do objeto, fazendo com que ele saia de seu processo de letargia para projetar uma afirmação de identidade". Isso significa que a obra só passa a existir, de fato, após sua exposição, indica a autora.

O museu pode até não ser o único lugar para se exhibir arte, como percebemos com a *Documenta*, que comentaremos à parte, ou o mais indicado, mas se volta para ela. Para Hooper-Greenhill (2006), assim como para Belting (2006), o museu é um local de espetáculo, espaço de exibição, onde se localizam exposições complexas, onde objetos reais são vistos, mas não apenas, pois, por mais que haja a materialidade por meio dos traços significantes das artes desmaterializadas e efêmeras, seu sentido, seu significado, permanece sendo impossível

de se documentar, ficando a cargo da exibição essa transmissão. A condição de espetáculo também se apresenta a partir da arquitetura do museu, que, muitas vezes, acaba chamando mais a atenção do que a própria exposição ou seu acervo, como veremos mais adiante.

Hooper-Greenhill (2006) ainda afirma que todos os objetos exibidos, nos museus ou nas galerias, podem, legitimamente, ser considerados como meio de comunicação visual, do mesmo modo que indica Gonçalves (2004), mas nós destacamos que o momento da exibição se faz ainda mais comunicativo com as obras ditas incorporais (CAUQUELIN, 2008). Muito do discurso da arte contemporânea, pelo que percebemos, está pautado na exposição e nas transformações que têm ocorrido ao longo do tempo, também por ser nesse momento em que se produz documentação de algumas obras com vistas a patrimonializar e preservar.

Expor é apresentar um discurso narrativo construído a partir de recortes definidos pela instituição, podendo ser eles históricos, temáticos, geográficos ou cronológicos. Todo um espaço expositivo é composto de modo a dar vida a esta narrativa, seja ela qual for. A relação que as obras estabelecem uma com as outras podem ser percebidas por seus visitantes de maneiras diferenciadas. Por vezes uma ou outra obra pode ser composta para ficar em uma sala isolada das outras, mas ainda assim haverá o recorte curatorial no qual a obra está inserida. Nem sempre o percurso da fruição está claramente estabelecido, mas são forjados os pontos de contatos a partir dos textos de parede, que explicam a concepção das salas e parte da contextualização que se pretendeu dar às obras. Para obras efêmeras, muitas vezes concebidas para aquele espaço, aquela exposição, se faz necessário elaborar um processo documental que consiga minimamente recuperar essa narrativa também, pois o seu sentido está intrínseco à obra desde o momento de sua montagem, quiçá de sua produção. Nestes processos, conforme a tipologia do museu de arte, se faz presente a encenação pela história da arte ou processos curatoriais mais atuais, como demonstraremos posteriormente.

Lisbeth Rebollo Gonçalves (2004) afirma que a origem do museu é uma conjunção entre o ato colecionista e a função de expor aquilo que é colecionado. Desse modo, a história dos museus está diretamente relacionada à história das exposições, mas esta vem antes daquela, como aponta Haskell (2002) em seu livro *“El museo efímero: los maestros antiguos y el auge de las exposiciones artísticas”*. Ele traça um histórico das exposições que vêm desde o Renascimento, quando não eram feitas com o mesmo propósito que no museu moderno, mas unicamente para a venda. Quando surgem os museus, principalmente os públicos, elas foram se tornando cada vez mais relevantes para eles, pois seu sentido está neste ato de expor aquilo que foi colecionado.

Como já apontou Belting (2006), a história da arte traça uma narrativa da arte utilizando-se das obras que foram retiradas de seus espaços, catedrais e palácios, para integrar uma coleção (POMIAN, 1984) e torná-la uma representação da expressão artística nacional, colocando-a à mostra para que a população possa ter o seu deleite. Para Bruce Altshuler (2010, p. 77, grifo do autor), a importância das exposições de arte e dos museus de arte contemporânea está além do trabalho de curadoria,

pois são pontos críticos de intersecção para os indivíduos, grupos e instituições que constituem o mundo da produção e distribuição artísticas. Aqui as forças sociais, políticas e econômicas que dão forma ao mundo da arte se unem, exercendo suas variadas pressões sobre artistas, críticos, colecionadores, *marchands*, instituições e o público de arte em geral.

Crimp (2005) vê a instituição de um ponto de vista bastante crítico, demarcando seu posicionamento marxista ao indicar que o museu é uma instituição progressista na medida em que consolidou a hegemonia burguesa na esfera cultural. Complementa ele: “Era de esperar que, uma vez materializada no interior do museu, a estética idealista neutralizaria a possibilidade da arte enquanto práxis revolucionária ou de resistência” (CRIMP, 2005, p. 269). Hans Belting (2006) diz que se for analisar historicamente, fica claro que a instituição do museu é o resultado de uma celebração da ideia de arte e coleção por parte da elite burguesa de colecionadores bem como dos funcionários de arte. Outro aspecto era o desejo de se representarem enquanto nação cultural, espelhada em uma instituição que transmitisse uma única ideia de arte e história da arte. O que os autores expõem representa uma forte crítica ao museu. Crimp (2005) declara a ruína desta instituição. Para apresentar um pouco dessa crítica, abordaremos a figura de Marcel Broodthaers em item à parte.

Por ser a função da exposição a de apresentar produtos fortemente dotados de sentidos, os objetos escolhidos acabam por ser aqueles cujo *status* de patrimônio cultural seja um consenso, assim, os museus, por sua vez, promovem a visibilidade e a acessibilidade deles utilizando-se da exibição como processo de comunicação, indica Gonçalves (2004). A exposição é comparada pela autora a uma atração na qual são dispostas as informações culturais para o público. Outro aspecto também observável, indicado por Altshuler (2010, p. 78), é “como a forma de uma exposição pode se relacionar com o conteúdo desta exposição, como a maneira pela qual as obras de arte são dispostas está relacionada com o que é mostrado”. Como um dos exemplos, ele traz a exposição “Cubismo e Arte Abstrata”, a pioneira de Alfred Barr, realizada no MoMA em 1936. Nesta, aponta o autor, as obras são instaladas com grandes espaços entre elas e são dispostas em uma linha horizontal, à altura

dos olhos dos visitantes, em uma sala simples, com as paredes brancas e sem decoração. O intuito dessa organização é direcionar o olhar do visitante, sem distrações para que se mantenha a concentração. Este modo como o museu se apresenta é o que é conhecido como cubo branco, que abordaremos adiante.

Conforme o que comentamos acima, reencontramos Gonçalves (2004) quando ela afirma que a exposição de arte é uma apresentação que se faz de algo com alguma finalidade, com intenção, e a ativação vem da ideia de apresentação de obra que exerce uma experiência estética e social. Como diz Altshuler (2010), é criada uma atmosfera que visa aproximar as obras de arte às vistas do visitante. “No *Museu de Arte Moderna*, a ênfase do ambiente expositivo está em uma observação silenciosa e contemplativa, com as obras separadas do mundo cotidiano através do desenho simplificado e alheamento purista de galeria da arte moderna” (ALTSHULER, 2010, p. 79, grifo do autor). O ato de expor uma obra em um museu é a forma de torná-la pública, o que possibilita a comunicação com o público. Por outro lado, é importante ressaltar que esse ato não é neutro. Ele tem a intenção de contar uma história, ele constrói uma narrativa a partir da coleção do museu, o qual seleciona as obras a serem exibidas, que é a narrativa da história da arte. Mas como apontou Belting (2006), com a arte contemporânea essa linearidade da história da arte em contar algo é desfeita, pois ela “é por demais pluralista em intenção e realização para se permitir apreendida em uma única dimensão, e pode-se mesmo argumentar que boa parte dela é incomparável com as restrições de um museu e que exige outra geração de curadores” (DANTO, 2006, p. 20).

De um ponto de vista generalizado, e partindo do pressuposto da exposição como um ato de mediação em arte, esta tem se apresentado como “um programa educativo cujo desafio é responder ao visitante médio, interessado em arte, mas não necessariamente profissional desse campo” (HONORATO, 2007, p. 117). Isso denota a possibilidade de haver mais de um tipo de mediação no museu de arte: aquelas que assumem “corpos pedagógicos ou assistenciais” e as voltadas àqueles que não apenas se interessam por arte como também a compreendem bem, não necessitando, assim, de orientação, continua ele. Estes programas educativos, apontados pelo autor, ao mesmo tempo em que seriam justificados pela função de ampliar o uso social da produção cultural, mediante a partilha de um tipo de experiência que a arte promove, têm tudo para serem instrumentos de reprodução da lógica corporativa e das exclusividades que ela determina.

Apesar da não neutralidade, a cenografia das exposições se faz importante porque é por meio dela que se realiza a experiência estética e a apreensão dos conteúdos. Isto é, “A cenografia cria a condição intertextual para proporcionar a comunicação da arte de forma a

condicionar o efeito estético, ou seja, a recepção da arte em exibição” (GONÇALVES, 2004, p. 36-37). Hans Belting (2006) aponta que nos casos de a encenação sozinha não ser suficiente, a “pedagogia do museu” entra em cena em seu auxílio, e isto é feito desde os anos 20 do século passado direcionada a um público novo. Nesse contexto, até mesmo a arquitetura do espaço é concebida, ou pode ser utilizada, como um importante elemento para a cenografia, aqui entendida como uma ambientação voltada para a apresentação de narrativas que colaboram com a recepção estética, indica Gonçalves (2004). Nesse sentido, vemos que os projetos arquitetônicos dos novos museus possuem fortes apelos estéticos, o que abordaremos a seguir. Faz-se necessário também destacar as transformações no modo de se exibir promovidas por novas instituições, como é o caso do *Centre George Pompidou*, que apresentaremos mais adiante.

3.2.1 *A arquitetura e o museu: um espetáculo à parte*

Muitos edifícios de museus são atrações à parte. Foster (2009, p. 190) já indica que “[...] a função visual é dada não apenas à forma de exposição de arte, mas ao prédio do museu como espetáculo, isto é, como imagem a ser circulada pela mídia a serviço da igualdade de marcas e capital cultural”. Como as pinturas e as esculturas, também estas instituições podem ser interpretadas, e devem ser, pois para compreender os objetos que abrigam é preciso que seu continente também seja analisado. Como uma embalagem de produtos artísticos de natureza diversa, os museus devem ser vistos como obra de arte integral (RODRIGUES; CRIPPA, 2011b).

A arquitetura dos museus tem sido associada à evolução das cidades e, principalmente no final do século XX, a requalificação das cidades por meio dos projetos museológicos tem promovido efeitos bastante consideráveis, aponta Pasquotto (2011). Então, há uma monumentalização dos museus que os coloca como pontos de referência centrais para a cultura, fazendo com que eles passem a fazer parte também da história da arquitetura, afirma Gonçalves (2004). “O monumentalismo responde ao objetivo de comunicação em larga escala com o grande público, com as massas, assim como as novas modalidades de exposição” (GONÇALVES, 2004, p. 66). Alguns museus começam a ser projetados como verdadeiras obras da estilização arquitetônica, apresentando estas instituições, no período chamado pós-moderno, como um lugar diferenciado.

Caracterizando-se, antes de tudo, pelo arrojo de seus projetos arquitetônicos, o museu pós-moderno tem um relevante valor, em si mesmo, enquanto edifício, tornando-se um marco na cidade onde está, um impacto para a sensibilidade do visitante e ponto de referência na vida cultural (GONÇALVES, 2004, p. 67-70).

Como indica a autora, os edifícios dos novos museus tornam-se “ornamentos” para a cidade, representando-se como símbolo de *status* e distinção no que concerne à urbanização. Estes novos museus tornam-se signos representativos dos novos tempos pela imponência arquitetônica que possuem. E como um dos exemplos possíveis de serem explorados a respeito dessa distinção e da espetacularização dos museus, principalmente por sua arquitetura, encontramos o *Guggenheim Museum Bilbao*. Inaugurado em 1997, foi projetado pelo arquiteto de Frank O. Gehry. Completamente inovador em seu visual, é capaz de arrebanhar grandes públicos de turistas para a cidade e para si. No entanto há críticas que indicam sua limitação inovadora ter se restringido apenas à arquitetura externa, sem trazer propostas para o interno e suas exposições, diferentemente do *Centre George Pompidou*, que é apresentado como um marco na reconfiguração de como se expor.

O museu de Bilbao foi desenhado pela expressão do gesto artístico. Dobras, torções e sobreposições são animadas pela aparente espontaneidade das formas, no fundo lapidada ao longo de uma minuciosa operação cumulativa de formas separadamente estudadas, empenhada em organizar uma escultura habitável. Inúmeras maquetes de cada uma das formas que compõem o edifício foram confeccionadas, experimentadas e modificadas segundo o efeito de superfície desejado. Uma gesticulação intensificada, negando à medida do possível a objetividade dos meios arquitetônicos para reforçar a excitação dos sentidos. Um novo exercício formalista, para entretenimento do espectador. É a era dos projetosembrulhos, envoltos por camadas de informações, assinaturas e grifes (FABIANO JR., 2009, p. 161).

Para Christian de Portzamparc, arquiteto francês comentado por David Sperling (2012), todos os espaços construídos ao longo do tempo são “marco na paisagem” e “vazio relacional”. O primeiro seria o “elemento identificador de lugares e orientador de percurso” com a capacidade de conferir certa distinção tanto ao espaço ao qual se insere quanto à si mesmo. O destino deste marco estaria voltado a um local com privilégios hierárquicos com a possibilidade de funcionar dessa forma por meio de uma relação simbiótica entre o marco e o espaço delimitado. Seria este marco uma representação vertical no meio de uma clareira horizontal, esta que vem a ser o “vazio relacional”. O vazio relacional da clareira é limitado e não infinito e, enquanto o marco é positivo, ocupado, a clareira é negativa, a ser ocupada.

Uma rápida apreensão de uma paisagem urbana revela a coexistência destes dois tipos primordiais e, ainda, em uma menor escala, sua presença como estruturadora

de arquiteturas referenciais. Arquiteturas como marco-clareiras ou, ainda, arquiteturas como marcos na paisagem, arquiteturas como vazios relacionais. Signos espaciais e estruturas espaciais com vocação relacional.

Duas instâncias a partir das quais o sistema da arquitetura se articula. A cada uma arriscamos aproximar um par de eixos sobre os quais se estruturaria. Ao marco, elemento construído, em positivo, correspondem forma e função, em relação de hierarquia na qual a primeira depende da segunda: a função comunicativa do marco dirige sua forma e suas proporções. Ao vazio relacional, região delimitada, em negativo, correspondem espaço e evento, termos em relação de equivalência em que, no ato eventual sobre o espaço, os dois se retroalimentam (SPERLING, 2012, p. 2).

Sperling (2012) indica que há um deslocamento da arquitetura-marco para a arquitetura-vazio relacional, a qual representa reflexões estabelecidas na arquitetura contemporânea sobre os espaços expositivos contemporâneos e seus eventos. O que podemos depreender disso é que, diferentemente do apresentado por Gonçalves (2004), o foco não está no marco, no edifício arquitetônico, mas no espaço que ele, em si, representa e àquele em que está inserido. Nas palavras de Sperling (2012, p. 2),

O foco direcionado para a especificidade arquitetônica, a construção de estruturas espaciais como suportes para dinâmicas sociais, posiciona os eventos – e não as funções – como protagonistas da construção de relações espaciais.

[...]

No contexto particular do museu, o deslocamento do marco para o vazio relacional como paradigma para a reflexão sobre o espaço é o duplo do deslocamento de uma arte de objetos separados do sistema da vida para uma arte de relações. Uma arte que questiona a moldura e a base como delimitações entre si e o mundo, na mesma direção, tensiona o espaço do museu.

A arquitetura de museu tem uma forte influência não só na exposição que comporta (no caso, muitas vezes tirando o foco dos visitantes que pouco se importam com o que há dentro do museu) como também na cidade em que se insere. “Numa época dominada pela lógica do consumo e pela cultura da imagem, a dimensão arquitetônica do museu tende a ser explorada nas estratégias de divulgação das instituições, aliando-se à promoção turística e cultural da cidade” (PASQUOTTO, 2011, p. 53).

3.2.2 *O cubo branco e a hipotética neutralidade*

Brian O’Doherty (2002) descreve os espaços expositivos institucionalizados e institucionalizadores como sendo cubos brancos. Para ele são tanto os edifícios quanto seus interiores, representados por galerias, museus, espaços de arte. A galeria, a que ele mais comenta, enquadra a história do modernismo correlacionando as mudanças artísticas com as mudanças deste espaço e como o vemos. Cifuentes (2012) equipara o cubo branco com lugar

fechado e de confinamento, um ambiente ficcional e de avaliação, uma metáfora visual-espacial que indica um invólucro neutro, limpo, uma caixa esterilizada que não interfere no conteúdo, a obra de arte.

Chegamos a um ponto em que primeiro vemos não a arte, mas o *espaço* em si. [...]. Vem à mente a imagem de um espaço branco ideal que, mais do que qualquer quadro isolado, pode constituir o arquétipo da arte do século XX; ele se clarifica por meio de um processo de inevitabilidade histórica comumente vinculado à arte que contém.

A galeria ideal subtrai da obra de arte os indícios que interferiram no fato de que ela é “arte”. A obra é isolada de tudo o que possa prejudicar sua apreciação de si mesma. Isso dá ao recinto uma presença característica de outros espaços onde as convenções são preservadas pela repetição de um sistema fechado de valores (O'DOHERTY, 2002, p. 03, grifo do autor).

Os espaços de exposição são sacralizados, diz o autor, como uma instituição religiosa. Aos objetos lá inclusos com o intuito de se tornarem arte institucionalizada são incutidas almas; auras. Esse ambiente sacrossanto tem suas janelas lacradas para que o que está do lado de fora lá permaneça, suas paredes estão brancas e do teto provém a luz. Cianfuentes (2012), por seu turno, compara o cubo branco à caixa de pandora e ao cubo mágico alegando que não se trata de um espaço neutro, mas de tensões e de jogos de força e poder.

O cubo branco foi instituído como espaço ideal para a exposição de arte moderna, mas este conceito tem mudado desde os fins do século XX e deu início à criação de verdadeiros cenários para as obras, aponta Gonçalves (2004). Passou-se a utilizar muita luz teatral, cores e fazer montagens dramáticas, isto é, a exposição pode ser uma forma artística: “[...] a exposição, como arte em si, é uma experiência autônoma. Rejeitam-se, em geral, o uso de teatralização, considerando-se que elas constituem uma interferência na relação do visitante com a obra de arte” (GONÇALVES, 2004, p. 43). Esta é a concepção daqueles que defendem que o museu, a exposição, tem que ser um cubo branco. Por outro lado, como indica a autora, também há outras pessoas empenhadas em justificar que os novos recursos comunicacionais ocasionam uma atração. “A cenografia, para estes, funciona como um forte atrativo para a ampla parcela do público que não conhece em profundidade o campo artístico; é um recurso para estimular uma visita de massa à exposição” (GONÇALVES, 2004, p. 43).

As formas de se fazer exposição têm passado por transformações desde o início do século XX para se adaptarem às novas linguagens artísticas, que são cada vez mais constituídas de diversos gêneros e não possuem hierarquias, bem como suas soluções são provisórias e instáveis, conforme aponta O'Doherty (2002). Reis (2006, p. 154), inclusive, cita “exposições como *Sonderbund*, na Alemanha (1912), e *Armory Show*, nos Estados

Unidos (1913), [que] propuseram uma leitura da modernidade e de seus antecedentes, numa forma moderna de apresentação e visualização dos trabalhos”.

O maior empenho não mais se concentra na pintura e escultura tradicionais (os artistas novos têm um bom faro para o esgotamento histórico), mas sim nas categorias mistas (*performance*, Pós-Minimalismo, vídeo, harmonização do ambiente) que apresentam situações mais temporárias contendo um exame de consciência (O'DOHERTY, 2002, p. 87, grifo do autor).

As obras começam a deixar as paredes e os pedestais para ocupar todos os espaços, do chão ao teto, do interno ao externo. Sobre o uso do teto, O'Doherty (2002) diz que antes ele era mais utilizado: o Renascimento enclausurava as figuras pintadas em celas geométricas; no Barroco a ideia de abrigo deveria ser esquecida porque sempre se estava empurrando algo que não o teto, sendo este um arco, uma cúpula, um vórtice, o céu do qual as figuras rodopiavam até sumir no plano celestial; o rendilhado do teto Rococó remetia ou à roupa íntima/sexo ou a um pano de mesa/comida; já o teto Georgiano era como um tapete branco cujas bordas de estuque se detinham antes da junção do teto com a parede. O conjunto de imagens, afirma o autor, fazia com que o observador olhasse para cima como se olhasse para baixo, tornando-o uma estalactite ambulante. No modernismo o teto foi ignorado e transformou-se num jardim de acessórios com a iluminação elétrica. “A arquitetura moderna limitou-se a alçar uma parede nua contra um teto nu e baixou a tampa” (O'DOHERTY, 2002, p. 72). Por outro lado, o autor ainda cita Marcel Duchamp e sua instalação *1.200 Sacos de Carvão*, apresentada em 1938, na *Exposição Internacional do Surrealismo*, em Nova York, na qual o artista utilizou-se do teto para a intervenção. Nesta, as fotos comprovam que Duchamp inverteu o teto com o chão, colocando sobre a cabeça do público sacos de carvão e, no chão, um fogareiro de tonel, como lustre.

O uso do teto no passado, como indicado, tem um vínculo associativo um pouco mais relacionado à religiosidade cristã, na qual o olhar era direcionado para o céu aguardando a vinda do Salvador ou da punição para os pecados dos mortais. Embora Duchamp pudesse ser modesto caso fosse questionado sobre ter usado o teto, dizendo que escolheu um local que ninguém quer, ninguém olha, segundo O'Doherty (2002), também poderíamos entender esta escolha como um modo de dotar sua instalação de uma aura religiosa, sagrada. Isso denotaria, se não a crítica às instituições de arte, ao menos a afirmação de que elas são como templos nos quais as obras adentram para se tornarem elementos de culto.

A exposição como uma estratégia ficcional e o museu como emissor de verdade por meio dela começam a ser questionados cada vez mais com as artes contemporâneas. Cifuentes

(1912) enxerga *Museu das Águias*, de Marcel Broodthaers, um tipo de “vacina” contra o cubo branco, assim como um elemento que coloca em evidência a ruína do museu proclamada por Crimp (2005). Por outro lado, é paradoxal perceber, afirma Cianfuentes (2012), como Broodthaers é considerado um dos artistas que mais contribuíram para renovação das instituições museográficas. Sobre o artista e seu “museu” veremos um pouco a seguir.

3.2.3 Marcel Broodthaers e o Museu das Águias

Na linha da crítica aos museus, Marcel Broodthaers é uma das figuras que acreditamos importante, mas não a única, que não só tece uma ficção de museu, como dá a entender um outro direcionamento da definição dessa instituição, partindo, primeiro, da constituição de seu museu com base nas características de um gabinete de curiosidades, perpassando as artes conceituais, em que constata uma obra de arte voltada aos arquivos. Ele produz suas exposições utilizando-se de

embalagens de quadros vazias, emprestadas pela Menkes Continental Transport para a ocasião, com típicas frases de advertência como ‘manter seco’, ‘transportar com cuidado’ e ‘frágil’ aplicadas com letra *set*; juntamente com trinta postais de pinturas francesas do século XIX de ‘mestres’ como David, Ingres, Courbet, Meissonier e Puvis de Chavannes. Uma escada encostada numa parede, números nas portas que pareciam indicar as salas de uma galeria, e as palavras “musée/museum” escritas nas janelas e legíveis do lado de fora. Durante o evento foram projetados *slides* de gravuras de Granville (CRIMP, 2005, p. 185).

Embora esse posicionamento crítico esteja voltado às “condições institucionais da estrutura de produção artística e pelo fascínio pelo século XIX” (CRIMP, 2005, p. 186), é preciso ressaltar o momento em que se insere sua crítica: 1968, período descrito por Gonçalves (2004) como “revolução romântica”, focada em maio desse ano, mas com duração mais longa. Essa revolução tinha nos museus seus principais alvos das contestações, “o que provoca o redimensionamento do seu papel e de sua relação com a sociedade, promovendo-se uma ampla revisão de suas estratégias em relação ao público” (GONÇALVES, 2004, p. 62). É a partir desse período e das críticas desenvolvidas nele que se possibilitará a reflexão sobre o papel do museu e de sua exposição

Comentar sobre o artista se faz importante tanto pela crítica, que põe em jogo o papel de expositor e transmissor de uma verdade que o museu possui, comprovando que sua história não só pode como está contaminada pelo sentido ficcional e não de uma verdade irrefutável,

mas também para se começar a pensar os processos criativos de arte que direcionam o museu para um outro caminho ainda não muito bem definido. Ou seja, considerando que o “museu” de Broodthaers é uma ficção que se compõe pela produção documental durante sua existência, que as diferentes versões dessa instituição irreal fazem parte de acervos pelo mundo, como afirma Cianfuentes (2012), e que há um número considerável de artistas que produzem suas obras não pensando no museu, mas no arquivo, há que se considerar a mutação que ocorre no campo artístico e museológico.

Marcel Broodthaers era belga, poeta e jornalista. Decidiu por se dedicar às artes porque, conforme relata Archer (2001), via que outros artistas estavam fazendo o mesmo que ele, mas ganhavam dinheiro. Com sua primeira escultura, *Besta-pensante* (1964), passou a produzir seus trabalhos associando palavras e objetos (ARCHER, 2001). As críticas desenvolvidas pelo artista tomam formas mais claras quando ele cria seu Museu de Arte moderna, Departamento de Águia, cujas seções eram concebidas conforme ele realizava as exposições, sendo a primeira delas a Seção século XIX. A escolha do nome de seu museu já denotava, em si, sua crítica datada, afirma Crimp (2005), mas o autor completa que o artista tinha plena consciência do presente e as condições pelas quais passavam as artes contemporâneas naquele momento. Ou seja, o artista atuou como um arqueólogo do presente e expôs de onde vinha o dilema pelo qual passava a arte contemporânea no final da década de 1960: do século XIX, quando se criaram os museus de arte e as obras passaram a sofrer uma certa asfixia imposta por eles e sua relação com o mercado, clarifica Crimp (2005).

O museu estava situado em seu apartamento, em Bruxelas, no qual compareceram aproximadamente 60 pessoas do mundo artístico, convidadas por Broodthaers, em sua inauguração, para a qual Joohannes Cladders, diretor do Städtisches Museum, recém-inaugurado na cidade de Mönchengladbach, na Alemanha, fora o convidado especial para proferir o discurso de abertura. Segundo afirma Kern (2014), o convite de Broodthaers tinha um motivo claro: por conhecer a postura de Cladders a respeito do museu enquanto uma instituição pública, assim, o artista desejava que ele falasse sobre a dificuldade de comunicação existente com as autoridades oficiais sobre a arte e a ideia de antimuseu. Em seu discurso, então, Cladders discorreu afirmando que este tipo de instituição geralmente eram lugares empoeirados, ou mortos, e que sua renovação se daria pela ideia do antimuseu. Após o discurso, continua Kern (2014, p. 54, grifos da autora), ao tomar a palavra, Broodthaers

abordou a questão das funções e da significação do museu dentro da sociedade, um tema então tão polêmico quanto atual. Em seguida começou a falar de seu projeto *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*, estabelecendo um paralelo entre a

violência institucional que, em sua opinião, exerciam museus e galerias, e a violência poética que devia definir seu programa como diretor da instituição.

Outra das críticas que o artista desferia com seu museu inexistente era contra a cultura como um produto de consumo do capitalismo, reconhecendo que “a cultura obedece àqueles que exerciam controle sobre ela”, mas também demonstrando que era seu desejo ter esse controle (CRIMP, 2005, p. 183). Com sua ficção de museu, Marcel Broodthaers revelou a verdadeira condição das coleções, como afirma Crimp (2005). Ao aceitar que arte é mercadoria e que não possuía recursos para adquirir obras e constituir sua própria coleção, Broodthaers decidiu-se pela criação artística, de má-fé, segundo ele mesmo afirma, após começar a passar tempos meditando diante das obras nos museus. Foi com a formação desse museu que o artista deu início ao seu “contratipo do diretor” ao abandonar o “contratipo do colecionador” por não conseguir desempenhar a tarefa de materialista histórico, indica Crimp (2005). Também foi a partir dessa mesma ficção, que durou quatro anos, que o artista indicou que “O dilema da arte contemporânea no final da década de 1960 – enquanto tentava escapar da asfixia imposta pelo museu e pelo mercado e se envolver nas lutas políticas de seu tempo – tinha raízes no século XIX” (CRIMP, 2005, p. 188).

Neste espaço, Broodthaers reuniu artefatos emprestados de diferentes coleções do mundo inteiro e a organização proposta por ele para “tais objetos transcendia os sistemas normais de classificação como idade, localização geográfica e função, e questionava o quanto à fundamentação lógica destas agrupações podia contribuir para o significado dos itens individuais por elas contidos” (ARCHER, 2001, p. 88-90). O autor ainda complementa que o intuito desse trabalho era desafiar a imaginação, colocando as pessoas para refletirem se era possível pensar aqueles objetos, transformados em arte pelo sistema, de volta ao fluxo original de onde foram recolhidos.

A Seção Século XIX durou um ano e quando de seu encerramento, os convidados foram transportados por 50 quilômetros até Antuérpia, onde inaugurou-se a Seção Século XVII do mesmo Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias, agora na anti-galeria A379089 (KERN, 2014). O convidado para o discurso de abertura, dessa vez, foi Piet Van Daalen, diretor do Zeews Museum de Middleburg, na Holanda. Esta ação foi registrada em vídeo, bem como outras, com duração de menos de cinco minutos. A nova Seção criada por Broodthaers também era proveniente do ímpeto vanguardista dos anos de 1960 e era igualmente reflexo de maio de 68, de modo a permanecer a crítica do museu como órgão imóvel sobre o qual as novas linguagens artísticas queriam passar, indica Kern (2014). Vários

artistas passaram pela Seção que, ao longo de sua existência, foi citada com diferentes nomes. Dentre os artistas que lá estiveram, três que eram ligados ao *Fluxus* (Thomas Schmit, Assi Koepcke e Robin Page) literalmente habitaram o espaço sem nenhum projeto, e isso causou desconforto entre os financiadores, apesar da característica da “instituição” estar mais voltada à criação do que com à produção, afirma Kern (2014).

O Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias, possuiu doze seções, que são apresentadas por Kern (2014), e seu encerramento se deu durante a *Documenta* de Kassel com a Seção Publicitária (*Section des Figures*) e Seção de Arte Moderna. Nesta, o artista simulou o espaço de um museu, com suportes com correntes utilizados por museus para isolar e proteger, manter distância das obras, além de setas que indicavam a diretoria, o caixa, o guarda-volumes e o escritório. Este espaço do museu, representado pelas correntes em volta, estava pintado no chão com tinta preta e escritas em dourado em tipografia antiga, e em três idiomas, as palavras "Propriedade Privada". O nome do "museu" foi modificado para Museu de Arte Antiga, Departamento das Águias, Galeria do Século XX, finalizando a jornada.

Com 266 objetos com representações de águia, emprestados de quarenta e três museus reais, assim como com a coleção de Broodthaers, a Seção Publicitária foi apresentada. Os objetos estavam dentro de mostruários e com etiquetas em inglês e em francês com os dizeres *Isto não é uma obra de arte*. Com esta configuração, Broodthaers apresentava dois conceitos: o *ready-made* de Duchamp e o *Ceci n'est pas une pipe* de Magritte. Com esse modo de expor, Broodthaers questiona o modo que os museus organizam o conhecimento e remete à arqueologia foucaultiana, como expõe Crimp (2005).

3.2.4 *Documenta de Kassel entre as grandes exposições*

O fator Segunda Guerra Mundial não só provocou a citada mudança no relacionamento da arte com o mercado, como também proporcionou o surgimento de novos espaços para exposição e discussão das produções artísticas contemporâneas do pós-guerra. Neste caso, falamos da *Documenta* de Kassel, na Alemanha. Ela foi fundada pelo artista Arnold Bode, em 1955, sobre as ruínas daquele que fora considerado o segundo museu público da Europa, mas cuja fachada ainda permanecia imponente: o *Museu Fridericianum*, construído em 1779 e destruído por bombardeio da guerra em 1944. O objetivo de fazer uso da arquitetura vazia do museu destruído torna a *Documenta* um museu por cem dias a cada cinco anos, que é a frequência com que ocorre a exposição. Sua concepção é a de uma exposição comum, com espaço, contexto e ambientes peculiares, mas que se reinventa a cada

cinco anos. Arnold Bode, pintor e arquiteto alemão, além de docente na cidade de Kassel, foi impedido de realizar sua profissão durante a guerra e além de organizar a primeira *Documenta* também foi o responsável pelas três seguintes (BERNARDELLI, 2008).

Figura 3 – Fridericianum – 1955 – Foto de Carl Ebeth³⁵

A *Documenta* partia da ideia de uma exposição enquanto museu por cem dias e sua ênfase se dá justamente neste aspecto expositivo, que, em consequência disso, se torna imaterial. O museu se transforma porque tem que pensar a imaterialidade do patrimônio. Ela não possuía o caráter mercadológico que os museus vinham adquirindo com a “americanização” da arte naquela época. Muito pelo contrário, vinha na contramão dessa ideia, pois representava a concepção do que deveria, em certa medida, ser musealizado, mas não necessariamente podia e acabava por ser documentado, por isso seu nome. Por outro lado, Douglas Crimp (2005) cita a declaração de Rudi H. Fuchs, então diretor da *Documenta 7*, ocorrida em 1982, que diz que, por ser uma realização nobre, a arte deveria ser tratada dignamente e, assim, para ela foram construídas paredes naquela exposição, pois as obras não

³⁵ Foto visualizada no site < <https://www.documenta.de/> >.

poderiam mais ser apresentadas em instalações precárias e improvisadas. Fuchs utilizou-se de elementos museológicos, dentre eles do *design* e da iluminação, para apresentar tais obras concebidas para a *Documenta* de Kassel. Ele construía, no caso, o cenário sagrado para a apresentação do que chamava de obras de arte apropriadas para estes espaços, como aponta Crimp (2005). Obras de baixo custo, práticas marginais, obras cujos preços de venda também eram baixos iam de encontro aos preceitos que Fuchs queria apresentar no seu projeto curatorial, pois não eram “como a maior parte das pinturas e esculturas que estão no interior do museu, que se situam, embora disfarçadamente, no mercado internacional de arte, dominado cada vez mais pela especulação corporativa” (CRIMP, 2005, p. 212).

3.2.5 Encenação pela história da arte

No sentido de sua legitimação, obras marginais, que não fazem concessões às instituições de exposição, como aponta Crimp (2005, p. 214), não eram compreendidas como arte pela maioria das pessoas porque “qualquer prática só pode ser plenamente legitimada como arte pelas instituições da exposição”. Com esse tipo de obra, que integra as artes contemporâneas, aos poucos começa a surgir uma nova relação entre obra de arte e exposição.

Enquanto o museu consolida o seu espaço expositivo como *lugar* que quer ser ‘neutro’, a idéia de *lugar* para os artistas contemporâneos vai assumir importância enquanto linguagem. Isso quer dizer que, neste momento, a arte assume a vocação de explorar a construção do espaço e, como sintaxe básica da criação artística, utiliza-se da dimensão espacial (GONÇALVES, 2004, p. 54, grifos da autora).

A exposição é um espaço de experimentação, tanto para quem a promove quanto para quem a visita. Por outro lado, “A transformação da exposição de arte num espetáculo vem caindo cada vez mais nas mãos de encenadores, que são historiadores de arte e não entendem de espírito estético” (BELTING, 2006, p. 142). Daí surgem, ou podem surgir, segundo afirma o autor, relações estranhas entre obras “velhas e novas”, comparações forçadas a serem originais. Apesar disso, a exposição é pretendida enquanto discurso social cujo objetivo é o entendimento da arte, afirma Gonçalves (2004), da qual surge uma mensagem referente à produção artística apoiada na história e na crítica de arte. Isto é, ela é “um discurso apoiado em um conhecimento instituído, dirigido a um público mais ou menos especializado. Expressa idéias e quer persuadir. Pode-se dizer que a exposição é uma ‘mídia’ fundamental para a comunicação da arte” (GONÇALVES, 2004, p. 57). Porém, essa ligação com a história da arte funciona melhor com as escolas artísticas do passado.

Sobre o esquema narrativo encontrado na história da arte, Hans Belting (2006, 181) afirma que os sucessores de Giorgio Vasari desejavam, assim como ele, desenvolver um “projeto de história da arte que fornecesse o padrão segundo o qual fosse possível avaliar a obra individual e que constituísse um quadro em que tudo encontrasse o seu lugar predeterminado”. No entanto essa história ainda não existia, mas “as obras que nela deviam ser inseridas já existiam definitivamente”. Para poder apresentar a arte em sua história, fazia-se necessário, como afirma o autor, esclarecer os conceitos tanto de arte quanto de história da arte, que correspondia ao seguinte: “a arte era uma idéia encarnada nas obras de arte e a história um sentido presente nos acontecimentos” (BELTING, 2006, 182)

A cada representação é possível observar que são dados recortes diferenciados e focados em diferentes aspectos apresentados pela coleção do museu que realiza a exposição. Cada um destes recortes permite que o público realize uma leitura diferenciada da exposição em questão. A instituição museológica consagra-se como espaço de reflexão com as várias formas de exposição desenvolvidas nela. Assim, o indivíduo que frui não deve voltar-se apenas ao que é exposto, mas também à forma, à ordem de se expor, sendo esta, talvez, a primeira observação que deva ser feita. Então percebemos que, juntamente com os museus e as artes, as exposições também se transformam ao longo do tempo. Como citamos anteriormente, as exposições possuíam o intuito de feira de arte para venda (HASKELL, 2002), associadas ao museu passaram a ter como objetivo desenvolver uma história da arte que apresentasse uma narrativa linear da arte e, com a chegada daquela que se define por arte contemporânea os museus foram se abrindo ao espetáculo, de modo que as exposições também os acompanharam (BELTING, 2006).

Apesar de toda essa evolução, ou transformação, o museu ainda se manteve uma instituição que conserva algumas de suas tradições bastante antigas ainda vivas. Conforme aponta Crane, citada em Werneck (2000, p. 67), “pintores figurativos fazem alusão ao passado da história da arte de várias maneiras: pelos motivos, pela técnica, pelo uso de valores e assim por diante”. Este exemplo é referente ao museu de arte, mas ainda assim é possível perceber tal ocorrência em outras tipologias de museus. Werneck (2000) diz que o tempo muda radicalmente e que não é possível pará-lo.

Na atualidade, segundo o que observa Belting (2006), os atuais conceitos de arte questionam o entendimento de uma história da arte que poderia ser exposta num museu. Se a definição de museu está intrinsecamente ligada à história da arte, a instituição deixa de ter um lugar tão privilegiado junto das artes contemporâneas que romperam com a narrativa linear. “Hoje a arte de museu é simplesmente tudo, já que tudo se encontra no museu. Os museus

aceitam com gratidão e submissão as coleções mais impróprias, cuja utilização é ditada exclusivamente pelo doador” (BELTING, 2006, p. 138). Isso retoma que, primeiramente, os acervos museológicos foram constituídos pela retirada dos objetos de seus contextos originais, de seus envolvimento sociais, e criado para eles um domínio autônomo que visava a representação de ficções por meio das exposições. (CRIMP, 2005; BELTING, 2006), sendo que, anteriormente, muitos destes objetos compunham coleções particulares que, em geral, não estavam abertas ao público (POMIAN, 1984). Mas isso só funciona até os artistas observarem a importância de se produzir arte para o museu. Mesmo a arte contemporânea é feita voltada para ele, ainda que para criticá-lo, e levar a produção artística a extrapolar suas paredes e determinar não apenas um novo tipo de exposição, desvinculada do cubo branco, como também novos lugares para inserir a linguagem das artes. Desse modo, a função do museu, que era claramente a de instituição conservadora da arte começava a ser questionada com obras como a *land art*. As obras efêmeras, que chegam a possuir data e horário para se desfazerem, muitas vezes não deixando vestígios, ou aquelas que se desmaterializam, restando, no limite, algum registro de sua existência, também se fazem presentes nesta crítica à instituição museológica.

A concepção de obras externas ao espaço do museu, como os exemplos já citados de Robert Smithson, com *Spiral Jetty*, e os empacotamentos de Christo, abrem caminho para outras discussões, como a que relaciona o tipo de material que o museu passa a abrigar. Isso começamos a ver no capítulo um e falaremos um pouco mais nos capítulos quatro e cinco. Embora muitas obras sejam produzidas como intervenção na natureza e/ou no espaço urbano – limitando-nos a algum exemplo –, elas precisam dos museus para serem vistas ou mesmo, em alguns casos, aceitas como arte. Assim, a exposição aponta questionamentos em direção à exibição de documentação e não de obras em si. Por outro lado, o próprio documento pode adquirir o *status* de arte. “A fotografia *Caminhando por uma linha no Peru* (1972), por exemplo, é uma obra em si mesma, ou é lá, em algum lugar dos Andes, que está uma obra real de [Richard] Long da qual nós, na galeria, vemos apenas evidência documental?” (ARCHER, 2001, p. 94). O autor ainda aponta que esta indagação não tem solução devido à lógica do colecionismo material, ou, em suas palavras, “na primazia do objeto de arte colecionável”. Ocorre, então, como já dissemos, uma desvinculação das obras de arte contemporânea do espaço museológico para que possam acontecer, porém, ao mesmo tempo, como afirma Freire (1999), os artistas ainda dependem dele para legitimar seus trabalhos.

3.2.6 Centre George Pompidou e curadoria

O *Centre George Pompidou (Beaubourg)* foi aberto em 1977 para simbolizar uma proposta de um novo espaço com suas ações museológicas renovadas (GONÇALVES, 2004) e ele participou, junto com o Museu de Arte Moderna em seu interior, da mudança da relação do público com a arte contemporânea (POINSOT, 2010). A paisagem parisiense mudou porque o *Beaubourg* surgiu “no momento em que a industrialização da cultura museal iria vencer uma nova etapa. O Centro *Pompidou* iria constituir um dos modelos e um dos aceleradores de um fenômeno internacional que em contrapartida modificaria profundamente o espaço e o tempo no qual se inscrevia [...]” (POINSOT, 2010, p. 9, grifo do autor). Em seus anos de existência, o *Beaubourg* tem influenciado o cenário da arte contemporânea, diz o autor, com algumas de suas exposições. Museus de arte contemporânea, para existirem de fato, devem colocar de lado a superioridade dos critérios históricos, complementa.

As funções e tarefas dos curadores começam a mudar a partir deste período e, aos poucos, as instituições começam a dar-se conta disso, inclusive o *Beaubourg*. Não era mais possível “se limitar a uma exibição sem argumento forte, sem construção discursiva. Seria preciso, dali em diante, encenar e valorizar as obras tendo o cuidado de não instrumentalizá-las” (POINSOT, 2010, p. 18). Isso é resultado do aumento da circulação das obras entre os museus e das exposições periódicas a partir da massificação e globalização dos públicos, bem como das facilidades destes para verem as obras, completa o autor.

Então, o *Beaubourg* começa a apresentar suas exposições ordenando as obras por temáticas e de modo interdisciplinar e não mais cronologicamente, aponta Poinot (2010). A exposição que o autor utiliza para demonstrar isso é “*Big Bang. Destruction et création dans l’art du XX^{ème} siècle*”, na qual é livre a associação entre artes plásticas, fotografia, cinema, vídeo, arquitetura, *design*, literatura a partir de obras de arte moderna e contemporânea, confrontando tanto as obras quanto as tendências na área desde o início do século até a atualidade.

O museu, em sentido genérico, tem por função dar um sentido e uma justificativa à conservação aleatória de objetos tão excepcionais quanto às obras de arte; o século XIX pensou esta justificativa em termos históricos, o século XX o realizou fazendo disso um dogma e simultaneamente reinventou o transitório e a desmaterialização (POINSOT, 2010, p. 24-25).

A imagem em movimento veio para transformar tanto as artes modernas quanto as contemporâneas uma vez que “dissolve as outras mídias, absorve a substância e não se

satisfaz com uma existência à parte” (POINSOT, 2010, p. 26). Assim, o cinema fez grandes transformações influenciando o meio artístico, continua o autor, e até mesmo as fotografias, que vieram antes rompendo as barreiras entre os usos científicos, profissionais, ou de peritos e os usos comuns, acabam por adotar técnicas cinematográficas.

O autor conclui que instituições que apresentam uma série de recursos de acesso às informações (conexão com internet, biblioteca e que faz publicações) não necessitam montar suas exposições de modo a contarem histórias convencionais. Isto reforça o papel da curadoria e a percepção de sua transformação à época. Do modo como apresenta Rupp (2011), a curadoria de coleções (ou tradicional) seria aquela em que o curador possui vínculo com a instituição enquanto conservador das obras que o museu possui, assim, sua atuação está focada nas funções museológicas de conservar, organizar e, eventualmente, adquirir obras para ampliação do acervo. Com isso, suas exposições se voltam mais à visibilidade do acervo, organizando mostras permanentes e o curador costuma ser uma figura mais anônima. Por outro lado, a curadoria de exposição tem a figura do curador como um autor, muitas vezes confundindo-se como curador-artista, que nem sempre está vinculado a uma instituição, complementa Rupp (2011).

A autora apresenta o papel da curadoria contemporânea em três aspectos: capacidade de legitimação, possibilidade de criação e abordagem temática. Na primeira, o curador passa a ser uma figura bastante importante no sistema de arte por proporcionar a consolidação de artistas e/ou de movimentos artísticos como fatos históricos e, em geral, está relacionada à exposição de artistas jovens; a segunda relaciona-se ao curador propor aos artistas a elaboração de obras inéditas, às vezes a partir de uma temática preestabelecida pelo projeto curatorial. Este tipo de realização é bastante comum nas grandes bienais, como a *Bienal de São Paulo*, por exemplo, que, a partir da sua 16ª edição, realizada em 1983, sob os auspícios de Walter Zanini, passou a estabelecer no Brasil uma nova forma de se exibir que não fosse fechada na representação nacional (GONÇALVES, 2004); por fim, o terceiro aspecto relaciona-se à apresentação de um novo olhar lançado à produção do passado ou de produções que não seriam consideradas como arte em outros períodos históricos, indica Rupp (2011).

3.3 Arquivo na arte contemporânea

A pergunta que se pode fazer ao olhar o título acima e relacioná-lo ao capítulo em que se insere (Museu e Arte Contemporânea) é: “Por qual motivo se quer falar de arquivo neste

momento quando se tem falado tanto de museu?”. Justificamos essa escolha por percebermos que há algo acontecendo nesse meio entre a arte contemporânea e os museus quando se fala na necessidade de se documentar as obras. Afinal, ao pensarmos no seguimento que será dado aos documentos no final deste processo de documentação delas, é o arquivo que nos vem à memória. Aliás, já temos utilizado o termo arquivo ao longo do texto, mas até o momento não nos demos ao trabalho de distinguir os sentidos que ele possui. O que pretendemos demonstrar aqui, mesmo que de modo não tão direto, é essa diferenciação do arquivo dito tradicional e esse arquivo que se ocupa(rá) de materiais artísticos de arte contemporânea. Outra justificativa é a de que, a nosso ver, para discutir a arte contemporânea é preciso ir além da instituição museológica, principalmente aquela que carrega o sentido tradicional apontado anteriormente. O museu é apenas uma parte dessa discussão e, por isso, sentimos a importância de incluir na proposta a apresentação do arquivo para ilustrar nossa perspectiva, que parte da CI.

Toda instituição museológica constitucionalmente estabelecida possui um arquivo tradicional que se insere nos e respeita os requisitos da lei 8.159, de 8 de janeiro de 1991, e que trata de suas questões administrativas de produção documental. No entanto, quando falamos de arquivos de museus estamos falando de algo aproximado à concepção de arquivo tradicional, mas não da mesma coisa. Ou seja, queremos dizer que dentro de um museu pode existir dois arquivos distintos: um tradicional, que trata da documentação institucional, administrativa; outro que está votado à documentação de obras de arte. O segundo ainda podemos subdividir em dois, pois uma parte está relacionada aos documentos que traçam o histórico das obras que existem de forma física, apresentando seu percurso desde sua criação (de onde elas vieram, por onde elas passaram, de quais exposições fizeram parte etc.) e outro que possibilita a montagem de obras contemporâneas efêmeras e/ou imateriais (instruções de montagem, registros de exposições, depoimentos de artistas etc.). Talvez essa discriminação fique mais clara ao longo do texto que será exposto, associado às experiências com as instituições apresentadas no capítulo cinco, mas sentimos a necessidade de adiantar um pouco sobre o assunto para tentar evitar confusões.

O arquivo pode ser considerado um outro caminho para se contar a história da arte, porém, de uma forma bastante diferente daquela proposta pelos museus. As semelhanças entre as duas instituições são a guarda e preservação de acervos que têm fortes ligações com a memória, processando as informações contidas e disponibilizando-as à sociedade (SILVA, 2013). Embora sejam instituições independentes e autônomas, amparadas por leis específicas, bem como seus profissionais possuem formações exclusivas com foco nos afazeres das

respectivas áreas, uma pode conter a outra em sua estrutura: museus que possuem arquivos e arquivos que possuem museus. No caso, o que queremos abordar aqui é o arquivo no museu, mas ambas são situações pouco exploradas na literatura nacional, afirma Silva (2013). Mas, primeiramente, é importante que se faça uma breve descrição do que significa arquivo.

Na definição de arquivo apresentada pela lei número 8.159, de 8 de janeiro de 1991, considera-se como tal “os conjuntos de documentos produzidos e recebidos por órgãos públicos, instituições de caráter público e entidades privadas, em decorrência do exercício de atividades específicas, bem como por pessoa física, qualquer que seja o suporte da informação ou a natureza dos documentos” (BRASIL, 1991). Isto significa que toda entidade possui em sua essência um conjunto documental que possibilite a formalização de um arquivo. Schellenberg (2004, p. 41) aponta como elemento de definição que, “para serem arquivos, os documentos devem ter sido produzidos ou acumulados na consecução de um determinado objetivo e possuir valor para fins outros que não aqueles para os quais foram produzidos ou acumulados”, ou seja, o que leva ao arquivamento e à preservação dos documentos deve ser outra razão além desses objetivos, o que entendemos como a função secundária: informativa/histórica.

A finalidade de um arquivo está ligada a servir a administração da entidade na qual se insere e constitui-se com base no conhecimento da história, afirma Paes (2004), bem como tem a função de disponibilizar as informações contidas nesse acervo documental, continua a autora. Pensando na entidade jurídica, as atividades do arquivo são divididas em duas: a primeira é a administrativa, na qual os documentos gerados e/ou acumulados visam facilitar o funcionamento da instituição (documentos de gestão de pessoas, gestão de recursos materiais e gestão financeira, vigilância, dentre outros), ou seja, é a documentação concernente às atividades-meio; a segunda função é referente às atividades-fim da instituição: documentos relacionados aos produtos e/ou serviços que a entidade exerce – se pensarmos no museu, seria a documentação relativa ao acervo e às exposições.

Ana Maria de Almeida Camargo (2010, p. 22) afirma que a documentação é a mediadora de todas as atividades da entidade e, sendo “Instrumentos e produtos das ações de indivíduos e instituições, esses documentos continuam a representá-las mesmo quando as razões, os agentes e os organismos responsáveis por sua criação se transformam ou deixam de existir”. Por isso essa forte ligação com a questão da memória.

Uma das características importantes do arquivo – e que é preciso levar sempre em consideração, é a de ser o resultado natural e necessário do funcionamento da entidade que lhe deu origem. Não se trata, pois, de uma coleção de documentos feita

a partir de critérios seletivos e finalidades variáveis, como ocorre em bibliotecas e museus de perfil institucional especializado (CAMARGO, 2010, p. 22).

Como reflexo da entidade, os arquivos visam preservar a documentação que registram suas atividades e serve, usualmente, como prova. Eles não são colecionados, mas produzidos e acumulados, como se diz na área, organicamente (SCHELLENBERG, 2004). Isto é, são produtos da instituição ou recebidos por ela como comprovantes de suas atividades. Porém, após cumprirem suas funções administrativas e vencerem um prazo legal, ou estabelecido como necessário por meio do uso de tabela de temporalidade constituída pela entidade, parte destes documentos pode adquirir uma segunda função.

Dada uma ideia básica do que seja um arquivo, precisamos pontuar que aquele que desejamos tratar aqui não é o que se refere às atividades administrativas de um museu, mas aquele voltado aos documentos relacionados às obras. Isto é, o arquivo específico do acervo museológico, que, segundo Smit (2010), também se divide em dois: um que se encarrega da "documentação do acervo" e o outro da "documentação de uso". É importante ter em mente também que tem crescido o interesse dos museus pelos arquivos de artistas. Esta documentação coletada por estas instituições, mas muitas vezes compradas como obras em processo ou mesmo recebidas por doações, se encaixa, em sua maioria, no sentido de coleção e não no de acervo arquivístico. A coleção, em termos gerais, é um acúmulo (de objetos ou documentos) sem contextos; são reuniões relacionadas aos temas tratados e com características informativas e não no sentido probatório como no arquivo descrito acima. Ainda assim, “Ao refletir sobre os arquivos das instituições museológicas, vemos como são imprecisas e tênues as fronteiras que separam os conjuntos documentais que nelas convivem, obrigando-nos a dar especial atenção ao tratamento que demandam” (CAMARGO, 2010, p. 24).

O poder de um arquivo institucional reside no seu duplo papel. Os arquivos do museu são tanto um recurso para a administração como para os pesquisadores: é necessário para a operação diária do museu e serve aos pesquisadores de todos os tipos. Nenhuma função deve ser ofuscada por outra³⁶ (WYTHE, 2004, p. 11, tradução livre).

Na descrição de Deborah Wythe (2004) observamos que ela fala do arquivo do museu como um todo: tanto aquele que atende à administração quanto aquele que atende à coleção

³⁶ “The power of an institutional archives lies in tis dual role. The museum archives is both a resource for administration and for researchers: it is necessary for the day-to-day operation of the museum and it serves researchers of all kinds. Neither role should be overshadowed by other” (WYTHE, 2004, p. 11).

museológica. Isso é o mais comum de ocorrer nas instituições. A divisão dos afazeres indicada anteriormente é mais conceitual. No relato de experiência de Gabriel Moore Forell Bevilacqua (2010), enquanto coordenador do Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca do Estado de São Paulo (Cedoc), é possível perceber isso.

No início de seu relato, Bevilacqua (2010), indica que o Cedoc foi criado em 2005, na comemoração dos 100 anos da instituição na qual se insere, mas que houve inúmeras tentativas de organização desses documentos no passado. O que dificultava a finalização do processo de criação antes era a falta de interesse da instituição pela iniciativa e problemas estruturais do museu, afirma. Parte dessa documentação era mantida na biblioteca da entidade e a outra no setor de documentação museológica, partes estas que foram reunidas para a formação do Cedoc. Ele destaca que não se tratava, então, de uma ruptura com as atividades antes realizadas no que concerne à organização documental, mas uma continuidade baseada nas contribuições passadas e que culminaram num trabalho mais focado na documentação. Porém, ao que indicou Bevilacqua (2010), o Cedoc ficou responsável pela documentação permanente, que também chamamos de histórica, o que nos faz presumir que a documentação corrente, que ainda tramita nos setores para cumprir suas funções administrativas, é gerida pelas próprias áreas.

O autor ainda destaca que o Cedoc não abriga apenas documentação relacionada à Pinacoteca do Estado de São Paulo, mas também “outros conjuntos documentais arquivísticos ou não, que são reunidos de acordo com uma temática de interesse para a instituição” (BEVILACQUA, 2010, p. 156). Isto é, o Cedoc busca se consolidar como apoio às pesquisas em artes visuais tanto para os pesquisadores da instituição quanto externos a ela. Para tanto, foi realizado o trabalho de reunir a documentação que se encontrava espalhada em diversas pastas, uma vez que a instituição esteve ligada a diferentes secretarias do Estado e, atualmente, conta com a administração privada, embora seja pública e permaneça seu vínculo com a Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo. Bevilacqua (2010, p. 156) afirma que “é apenas resguardando a organicidade do arquivo que poderemos garantir sua completude e estabilidade de sentidos”. Ele ainda destaca que, embora não seja papel do arquivista, é importante que este interfira e participe da produção e tramitação de documentos da instituição para realizar seus trabalhos de guarda e preservação documental, bem como atendimento às pesquisas.

Além das responsabilidades inerentes aos arquivos como classificação, descrição, informatização, digitalização, preservação, acesso à informação e à pesquisa histórica, o Cedoc realiza atividades complementares para tentar preencher lacunas informacionais

existentes, como o registro documental e os projetos de história oral. Nesse caso, ressalta o autor, o foco está na coleta de informações que auxiliem na organização do arquivo. Por outro lado,

É fundamental deixar claro que nenhuma atividade de coleta de informações e documentos não arquivísticos é necessariamente inadequada no âmbito das funções do arquivo, mas sim que ela deve ser bem delimitada e estar organizada de acordo com as demais prioridades existentes no setor (BEVILACQUA, 2010, p. 157).

No que tange ao recolhimento de documentos para o arquivo, pode haver dificuldades de estabelecimento de metodologias quando eles não são produtos considerados de arquivo, mas resíduos de exposições, além dos catálogos, por exemplo. É comum direcionar materiais impressos em formato de livros para as bibliotecas e objetos para as reservas técnicas dos museus, mas os arquivos, principalmente os de museus, têm sido desafiados nos recolhimentos de materiais que comprovam e/ou justificam suas atividades.

O arquivo deve estar bastante atento às atividades do museu e definir muito bem suas políticas para que preencha da melhor maneira possível todas as lacunas do histórico da instituição. Por exemplo, Bevilacqua (2010, p. 161) apresenta algumas questões que o público pode ter que, caso a instituição não esteja preparada, não conseguirá responder, como: “por que aquela obra está na parede? Como essa obra veio parar no museu? Qual foi o trabalho de seleção, como se deu esse trabalho de curadoria? Qual foi o critério utilizado para a escolha das obras que fazem parte da coleção?”. Estas respostas podem ser dadas não apenas pelo arquivo da instituição, desde que todos os processos estejam muito bem documentados e organizados. No caso, esta documentação irá compor o acervo das atividades-fim do museu.

Bevilacqua (2010, p. 164) ressalta o diferencial do arquivo com relação aos museus e às bibliotecas ao dizer que ele trabalha com funções e contextos, enquanto que o trabalho dos outros está voltado ao conteúdo. Ele completa que “Essa condição justifica em grande parte a dificuldade e o risco de se trabalhar a descrição de documentos arquivísticos de forma individualizada e estanque”. Deborah Wythe (2004, p. 9) também faz apontamentos quanto à importância do contexto para o trabalho arquivístico:

a importância e o significado do documento é o melhor compreendido no âmbito mais amplo de quem o criou e por quê, e quais outros registros estão associados a ele. [...] Uma compreensão clara do contexto institucional é fundamental para o

desenvolvimento de um programa de arquivo bem-sucedido³⁷ (WYTHE, 2004, p. 09 tradução livre).

Fazer a constante manutenção dos vínculos de produção documental, que envolvem o contexto e a funcionalidade, é muito importante para evitar problemas de desagregação de informação, um dos maiores problemas de conservação nos arquivos, afirma Bevilacqua (2010, p. 164). Enquanto tramitam em diversos setores, as informações podem se perder e/ou chegar fragmentadas ao arquivo, comprometendo o seu sentido. Outro problema bastante frequente, continua, “é a necessidade de enquadramento em planos de classificação e tabelas de temporalidade muito abrangentes, que precisam dar conta das funções, das atividades e dos documentos de inúmeras instituições por meio de ferramentas e sistemas unificados”.

Citamos este exemplo de arquivo de museu, apresentado no *I Seminário Internacional: Arquivos de Museus e Pesquisa*, realizado em 2009, para ilustrar um espaço que trata da documentação que tramita em uma instituição museológica, mas é preciso ressaltar que nem sempre documentos relacionados às obras de arte que compõem os acervos dos museus são guardados no arquivo da entidade. A documentação de acervo museológico, quando não possui um setor específico, fica guardada junto das obras na reserva técnica. É como se fosse outro arquivo, mas nem sempre aberto ao público, ou com acesso restrito a pesquisadores externos.

Esta documentação resume-se a conjuntos informacionais documentados acerca dos itens que compõem o acervo da instituição. É ela que apresenta o histórico completo de cada item. Fazendo uma analogia com os sistemas de saúde, elas são os prontuários das obras. Nas palavras de Marilúcia Bottallo (2010, p. 51), “Para ampliar nosso conhecimento sobre os objetos [que compõem o acervo do museu] será necessário usar uma série de informações anexas aos mesmos para entender por que eles eram – ou se tornaram – especiais a ponto de merecerem sua preservação”.

O objetivo da documentação museológica é reconhecer o acervo museológico enquanto suporte de informação, por isso se foca na reunião de informações acerca do acervo (BOTTALLO, 2010). Este processo extrapola o histórico dos objetos, que traz informações sobre origem, como foram adquiridos, condições de conservação, mas também aborda as relações entre si e a história do museu, continua a autora.

³⁷ “a document's significance and meaning is best understood within the broader scope of who created it and why, and what other records are associated with it. [...] A clear understanding of the institutional context is critical for developing a successful archival program” (WYTHE, 2004, p. 11).

Este sistema de documentação museológica requer rigor metodológico para ser realizado. Mariana Estellita Lins Silva (2014, p. 186) indica que “A documentação museológica se estrutura a partir do conceito de documento”. Inclusive, ela parte da definição proposta por Paul Otlet, que considera também os objetos como documentos. Em resumo, mesmo que um objeto não seja produzido com o propósito documental, ao ser deslocado para um acervo museológico, torna-se um referencial documental por atribuição.

Renata Cardozo Padilha (2014) defende que o objeto museológico deve ser visto como item único no acervo, recebendo identificação individualizada, mas atendendo a todas as suas possibilidades de informação, bem como receber numeração peça a peça. “Uma vez selecionado, interpretado, registrado, organizado e armazenado, o objeto museológico torna-se patrimônio cultural. Essas ações são as que dão intencionalmente valor documental, patrimonial e informacional a ele, tornando-o um documento” (PADILHA, 2014, p. 20).

Nos termos apresentados, a documentação museológica se apresenta como o processo que possibilita a musealização dos objetos que adentram os museus. Ao adentrar o museu e fazer parte de seu acervo, o objeto deixa suas funções originais e cotidianas para possuir uma função simbólica atribuída pela instituição que o preservará dali em diante, afirma Bottallo (2010).

Na prática, isso significa que, inicialmente, ele será avaliado por uma comissão que deverá decidir e deve – ou não – fazer parte da coleção. Em seguida, deverão ser verificadas questões legais e administrativas como: identificar origem, procedência, arquivar cartas de doação, recibos de compra etc. Com esses dados em mãos, será atribuído um Número de Patrimônio a esse bem; e o museu, por sua conveniência, poderá definir outro número mais apropriado às suas ações museológicas. Serão feitos registros em livros de entrada e de Tombo. Ao mesmo tempo será necessária a verificação de suas condições de conservação. Se for o caso, poderá passar por processos de restauração. Constatadas as condições adequadas, ele será identificado numericamente, marcado e terá um local *design* ado apenas para ele na reserva técnica do museu. Uma ficha catalográfica será produzida e, dessa forma, o museu dará uma destinação social para esse objeto inserindo-o nas suas exposições, abrigando-o na reserva técnica e disponibilizando-o para estudo, ação educativa, empréstimo para outros museus etc. (BOTTALLO, 2010, p. 53).

A obra de arte é criada com intuítos estéticos, quando musealizada adquire, também, o *status* de documento e objeto histórico. “Desta forma, o objeto artístico musealizado sobrepõe duas dimensões: a estética e a documental”. (SILVA, 2014, p. 186). No entanto, estas apresentações quanto à documentação museológica e à obra de arte aqui considerada estão voltadas ao objeto físico, à obra de arte tradicional. As aplicações metodológicas da documentação museológica cabem muito bem nesses objetos que possuem fisicalidade, mas a dúvida surge quando tratamos de ações e ideias contidas no espaço-tempo, caracterizadas por

parte das obras de arte contemporânea, que, eventualmente, são adquiridas por museus e instituições voltadas à guarda de arte que sejam correlatas a estas.

Tomemos como exemplo a obra *Sem Título*, 1992, Rirkrit Tiravanija pertence à coleção do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), que consiste em uma proposição onde o artista cozinha e serve frango e arroz ao curry no espaço expositivo. Nesta obra, o ato de cozinhar, o preenchimento do espaço pelo aroma peculiar da receita de origem tailandesa e o compartilhamento do alimento são formas do artista trazer ao público seus referenciais pessoais e memórias afetivas de sua infância. A obra provoca um deslocamento da relação espectador x artista, produz uma coletividade instantânea e problematiza os padrões de comportamento a que estamos submetidos cotidianamente (SILVA, 2014, p. 187).

A autora questiona quais seriam as informações intrínsecas e extrínsecas à obra para preencher os campos requisitados pela documentação museológica. Ela ainda cita o exemplo do MoMA, que tratou a mesma obra como escultura. Silva (2014) afirma que a obra não pode ser considerada como documento, uma vez que o preceito deste é a materialidade. Os outros aspectos de documento, como intencionalidade e processamento, são o que o caracterizam como obra museológica. Algumas das informações requisitadas pela documentação museológica seriam possíveis de serem recolhidas por alguns dos objetos utilizados na constituição da obra, mas são apenas elementos que possibilitaram seu feitiço e que nem sempre precisam ser os mesmos, como nem sempre são. No caso da obra citada, a materialidade está nos pratos, talheres, panelas utilizadas na ação, “No entanto esta materialidade não constitui e não comunica nenhum valor sobre o trabalho artístico” (SILVA, 2014, p. 188). A autora conclui que a dicotomia entre informações intrínsecas e extrínsecas precisa ser revista para atender às obras incorporais, pois a informação extrínseca teria uma implicação muito maior do que o contexto da obra.

Se para um objeto material ou em uma obra de arte tradicional as informações extrínsecas permitem a ampliação da condição informacional do objeto como documento, no caso das obras contemporâneas imateriais ou relacionais essas informações e suas respectivas estruturas dentro de um sistema de documentação, são imprescindíveis para a existência da obra. A preservação dessa tipologia de acervo depende fundamentalmente dessa estrutura documental (SILVA, 2014, p. 188).

Com o exemplo citado, percebemos que mesmo que haja uma metodologia estabelecida para documentação da obra de arte, ela se encaixa mais naquelas que são tradicionais e possuem materialidade. As obras imateriais requerem outros meios de

documentação e até adaptação nos sistemas de documentação para poder realizar sua musealização. Este assunto será mais abordado mais no capítulo cinco.

Priscila Arantes (2015) abordou essa questão dos arquivos nas artes contemporâneas a partir de sua experiência no Paço das Artes enquanto diretora e curadora da instituição. Como a autora mesma diz, a entidade não é um museu e, por isso, não possui um acervo de obras de arte. Por outro lado, possui um arquivo rico em materiais que contam a história da arte brasileira. Ela aborda as diversas perspectivas do arquivo na arte contemporânea perpassando o arquivo enquanto dispositivo que auxilia a história da arte; o arquivo enquanto poética e dispositivo performativo. Podemos entender que, para ela, os registros, os documentos, os arquivos, não são estáticos, mas também estéticos. Ou seja, os arquivos também podem conter, e contêm, como observamos a partir da experiência da autora, materiais com finalidades estéticas e não apenas documentais. Ou também documentos que, em determinadas circunstâncias, seja por contar certas informações, seja por seleção curatorial, podem mudar seu *status* para obra de arte. Um exemplo mais palpável que podemos mostrar é o arquivo de Paulo Bruscky como um todo, que já indicamos anteriormente. Cristina Freire (2006b) apresenta-nos todo um apanhado desse arquivo que é um conjunto de memórias que se mescla à produção artística tornando-se o próprio arquivo (conteúdo) em obra de arte.

Em seus dizeres, Arantes (2015) afirma que o arquivo se faz importante para as artes contemporâneas principalmente devido à desmaterialização das obras artísticas, das hibridizações das linguagens de arte, além de passarem a incorporar a dimensão do tempo, bem como o processo de feitura da obra. Isso trouxe questionamentos vários, inclusive sobre as práticas de arquivamento: “[...] os vestígios e os documentos residuais passam, em alguns casos, a fazer parte da operação intrínseca da própria obra” (ARANTES, 2015, p. 101). O arquivo, para a autora, é um processo vivo, cheio de lacunas e sintomático no qual há a contínua possibilidade de construir narrativas que possuem outras perspectivas de história e história da arte.

Cristina Freire (1999, p. 169) aponta que “[...] o paradigma dos museus já não se adequa às poéticas artísticas há algumas décadas”, por isso as obras de arte contemporânea requerem um novo espaço de guarda. Ela também comenta que boa parte dos materiais multimeios da arte contemporânea brasileira está sob posse dos artistas, em seus arquivos, e afirma que nesses acervos particulares a arte e a vida se mesclam. Em seu livro *Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia* a autora tenta deixar isso bem claro ao fazer todo um apanhado sobre o artista e seu vasto arquivo, que reúne tanto obras e projetos autorais quanto materiais de outros artistas com quem manteve contato (FREIRE, 2006b). Para Freire (1999,

p. 171), “[...] esses arquivos têm como estrutura um sistema de memória que escapa aos interesses de arte tradicional e da narrativa oficial e hegemônica”.

A autora defende que há potencialidade de que os arquivos de arte contemporânea exerçam funções um tanto quanto mais dinâmicas e significativas nas instituições de arte, o que permitiria que eles abrigassem projetos de instalações e informações sobre materiais, bem como orientações de montagem com o intuito de evitar enganos e auxiliariam a preservação das obras. “O arquivo ocuparia, portanto, programaticamente e não acidentalmente um lugar intermediário entre a reserva técnica e a biblioteca no museu, pois tal como o espaço que o contém, os documentos e obras que guarda estão sob o signo da ambiguidade” (FREIRE, 1999, p. 172).

Reconhecemos que muita coisa deve ter mudado no museu desde a publicação do livro *Poéticas do processo: arte conceitual*, no entanto o que acreditamos ainda ser possível de se ver em muitas instituições é a separação rígida entre as áreas de guarda das instituições de arte, cada uma com sua metodologia, sem uma real junção dos fazeres e técnicas para uma melhor organização desses materiais de obras conceituais, desmaterializadas, incorporais, relacionais, conforme alguns relatos de profissionais proferidos em seminários e congressos sobre museu, arquivo e arte contemporânea. No caso do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), segundo informou Cristina Freire (informação verbal)³⁸, publicações de artistas, que antes estavam alocadas na biblioteca do museu, foram apartadas do acervo bibliográfico e encaminhadas para a reserva técnica. Aos poucos, para estas obras, vem sendo estabelecido um local intermediário entre a biblioteca e a reserva técnica, afirma a professora, pesquisadora e curadora da instituição. Em seu relato ela indica que dialogou intensamente com a bibliotecária responsável sobre como proceder e criar um meio de organização daqueles materiais artísticos na própria biblioteca do MAC-USP, mas mantendo uma restrição de circulação, uma vez que não se tratava de publicações comuns e seriadas.

Arantes (2015) vem em defesa do arquivo como fonte de informação importante na concepção da arte contemporânea. Ela afirma que os registros documentais que os arquivos possuem têm sido cada vez mais insumo artístico. Para tanto, ela afirma que “[...] os dispositivos arquivais, como o vídeo e a fotografia, por exemplo, foram muitas vezes elementos de criação e produção de linguagem” (ARANTES, 20015, p. 115). Desse modo, continua, não se deve “[...] reduzir a obra a seus documentos e registro, mas [...] perceber

³⁸ FREIRE, Cristina. **A experiência do MAC-USP com publicações de artistas**. Informação verbal, fornecida durante a banca de defesa desta tese em 31 de agosto de 2017.

que existe certa operação ‘arquivar’ inerente à arte contemporânea em função do processo de desmaterialização artística, da introdução de novos meios no campo da arte e da incorporação da dimensão do tempo e do processo em seu fazer” (ARANTES, 20015, p. 117, grifo da autora).

Assim como Freire (1999), Arantes (2015) defende que o arquivo não deve ser entendido apenas como “depósito de documentos”, mas como um espaço que possibilita às obras ampliar suas perspectivas.

A obra de arte contemporânea é, com efeito, um arquivo em um sentido muito particular: um arquivo-obra aberto a inúmeros desdobramentos, leituras e ‘múltiplas narrativas’. Artistas que trabalham com material de arquivo, artistas que criam arquivos fictícios, artistas que problematizam a questão do arquivamento, artistas que desenvolvem projetos a partir de uma modalidade arquivar são algumas das propostas que encontramos no campo da arte contemporânea.
[...] O arquivo passa a ser, portanto, não somente tema ou matéria prima de muitas obras, mas operação intrínseca de muitas delas (ARANTES, 20015, p. 120, grifo da autora).

O arquivo de museu, enfim, é o responsável tanto pela organização dos documentos da entidade quanto das obras que compõem seu acervo, mas também é capaz de contar uma história seguindo outro caminho que não o hegemônico e cronológico da história da arte. É o espaço no qual o pesquisador pode se sentir mais livre para decidir qual caminho quer percorrer, qual história pode ser contada, e não apenas aceitar aquela afixada pela seleção e disposta pela instituição em forma de exposição. No arquivo o pesquisador é quem estabelece o valor a partir dos documentos ali encontrados, criando sua própria narrativa.

4 Documentação da obra de arte contemporânea nas instituições de arte: problemas e contradições

Para iniciar o capítulo, apresentamos aqui um exemplo de como a documentação de obras de arte pode adquirir uma releitura pelos artistas ou mesmo confundir-se com obras de arte. No caso, trazemos as experiências do Paço das artes, uma instituição que está ligada à Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo (SEC SP) e foi criada em 25 de março de 1970, mas que, segundo consta, já funcionava desde 1969 no Salão da Secretaria de Cultura, Esporte e Turismo do Estado de São Paulo. Como nunca possuiu uma sede própria, o Paço das Artes também já esteve situado na Avenida Paulista, onde funcionou entre 1970 e 1973, depois mudou-se para o prédio da Pinacoteca do Estado de São Paulo, que fica na Praça da Luz. Neste endereço ficou por dois anos, porém, sem funcionamento, porque esperava a finalização do que seria sua sede na Avenida Europa. Então, entre 1975 e 1994 compartilhou o edifício construído com o Museu da Imagem e do Som (MIS). De 1994 até abril de 2016, a instituição esteve situada na Cidade Universitária (Universidade de São Paulo), ocupando um prédio de arquitetura modernista que foi projetado pelo arquiteto Jorge Wilhelm, na década de 1970 (PAÇO DAS ARTES).

Seu surgimento se deu no momento da efervescência “de novos meios de artes visuais, quando a arte deixou de ser apenas uma experiência contemplativa para interagir e até mesmo provocar o espectador” (ARANTES; LESCHER; BARROS, 2010, p. 05). “Organizar e manter exposições de arte contemporânea, promover cursos, palestras, workshops, conferências, audições e intercâmbios artísticos” são os objetivos da instituição e dentre suas missões encontramos a de difundir a arte contemporânea, seja nacional, seja internacional, bem como incentivar a produção de obras, formar jovens críticos de arte, curadores e artistas, sem se esquecer da divulgação de assuntos afins à sua especialidade (PAÇO DAS ARTES). Outro aspecto é que, desde a década de 1980, em sua trajetória a instituição tem buscado abranger todos os segmentos das artes visuais, utilizando-se de uma programação multidisciplinar.

É perceptível uma vocação experimental da instituição, uma vez que buscava explorar todos os espaços internos e externos da construção onde estava instalada, e essa vocação é atestada pelo programa *Temporada de Projetos*, criado em 1996.

Anualmente, a Temporada abre uma convocatória nacional selecionando nove projetos artísticos e um projeto de curadoria para serem desenvolvidos e produzidos

com o respaldo do Paço das Artes. Os selecionados recebem acompanhamento crítico, a publicação de um catálogo sobre suas obras e um cachê de exibição (PAÇO DAS ARTES).

Como a própria instituição se define, o Paço das Artes acabou por se tornar "um rico celeiro para a cena da jovem arte contemporânea brasileira" (PAÇO DAS ARTES). A instituição procura manter um diálogo com o público por meio do conceito de arte como conhecimento, realizando atividades integradas. E "Como espaço experimental dinâmico, multidisciplinar e diversificado, o Paço das Artes complementa suas atividades com a produção de uma vasta bibliografia editada desde 1987" (PAÇO DAS ARTES).

"O Paço das Artes, por não ser um museu no sentido estrito da palavra e, portanto, não possuir uma coleção de obras de arte, torna seu trabalho de registro o eixo fundamental de seu 'acervo'" (ARANTES, 2014, p. 23). Por "museu no sentido estrito" entendemos a definição que apresentamos no capítulo três, a que utilizamos de base: o museu que guarda, que conserva, mas que também expõe obras de arte. Então, para nós, o Paço das Artes, de fato, não é esse museu, como indica a autora, tampouco é um arquivo no sentido tradicional que regulamenta o funcionamento deste tipo de instituição. No entanto, podemos, sim, considerá-lo um arquivo no sentido conceitual do termo e até mesmo de seus afazeres comuns. Como veremos a seguir, o Paço das Artes se encaixa melhor na classificação de arquivo da arte contemporânea, ou arquivo da contemporaneidade artística do que de museu. Logo, ele é uma "nova instituição" que se liga às concepções não tradicionais do arquivo, mas também do museu no sentido expositivo, uma vez que também exhibe obras de arte. Além disso, ele tem a capacidade de retomar a ideia apresentada por Marcel Broodthaers por integrar o espaço expositivo com o ateliê ao passo que trata os documentos como insumos artísticos.

Sob outra perspectiva, a autora compara a instituição ao museu imaginário de André Malraux partindo da ideia de que seu acervo são as pessoas que lá estão realizando suas atividades no âmbito das artes, sejam elas artistas, curadores, educadores e o público, bem como as atividades em si. Assim, na atitude de um centro experimental das artes contemporâneas, o Paço das Artes acumulou um rico acervo arquivístico que agregava informações de todos aqueles jovens que passaram por seus projetos e exposições ao longo dos anos. Então, em 2010, em comemoração aos 40 anos da instituição que sempre desenvolveu projetos que se voltavam para o diálogo e reflexão acerca dos conceitos de arquivo e memória da arte contemporânea, e pela preocupação em produzir bibliografia, o Paço das Artes lançou o *Guia do Arquivo*, que nada mais era que o reflexo da organização de

seu arquivo. “Com orientação e pesquisa de Cintia Berlini, a elaboração do Guia do Arquivo foi uma ação que exigiu o desenvolvimento de atividades preparatórias junto ao material de acervo do Paço, possibilitando estruturar o Guia e proceder à descrição da documentação” (ARANTES, 2014, p. 23).

A publicação desse *Guia do Arquivo* pelo Paço das Artes faz parte de um projeto curatorial mais amplo, segundo a autora, chamado *Trilogia do Arquivo*. Este projeto está “voltado para ações e reflexões em torno aos dispositivos arquivais e de registro da arte contemporânea”, explica Arantes (2014, p. 23), que se preocupa com algo que vai muito mais além do que a história da instituição, que é a constituição de “uma reflexão sobre a memória da jovem arte contemporânea e sobre o arquivo como dispositivo artístico e poético”. Deste projeto surgiram três exposições, sendo elas *Livro_Acervo*, *Para Além do Arquivo* e *Arquivo Vivo*.

Para Priscila Arantes, diretora técnica e curadora, a instituição tem uma preocupação com a preservação da memória da arte contemporânea e é exatamente por isso que realizou as referidas exposições. Nas palavras da própria curadora, “O Paço das Artes, além de espaço expositivo, é uma instituição voltada para encontros, debates, palestras, cursos, simpósios, oficinas, conferências; um lugar para reflexão, crítica, formação, promoção e exercício da arte contemporânea” (ARANTES, 2013, p. 06). Assim, a proposta foi a de demonstrar com as exposições que o arquivo é um processo vivo, principalmente em arte contemporânea, uma vez que “implica abrir possibilidade para a compreensão de que sempre é possível a construção de outras narrativas para além das hegemônicas, e de novos e diferentes olhares em relação à história/história da arte” (ARANTES, 2013, p. 07). Isso vai ao encontro do que Hans Belting (2006) e Arthur Danto (2006) têm discutido quanto ao fim da história da arte ou o fim da arte, conforme observamos no capítulo dois. O que Arantes fez foi buscar demonstrar novas narrativas a partir do arquivo da instituição e instigar o olhar e a produção artística, bem como integrar ainda mais os processos na concepção de arte utilizando-se das exposições realizadas.

Os documentos são comprovantes de que existiu uma obra de arte; de que podem ser a obra em si; além de mediadores entre o passado e o presente. São memórias que dão sobrevida às obras de arte já realizadas e que, devido ao seu processo artístico, não existem mais. A efemeridade das obras de arte contemporânea vem tratar o esquecimento. Mesmo que se tenha seus registros elas nunca estão completas. Algumas não estão completas nem mesmo durante a apresentação, a não ser com a participação dos públicos. Isto é, há sempre algo que não será documentado, mas o que for será tido como memória. Então, Priscila Arantes (2015,

p. 91-92) vem nos dizer que “O arquivo seria uma noção abstrata do conjunto de regras de um sistema discursivo de uma determinada época, e não a noção corrente cuja matéria resume-se aos escritos que documentam ou testemunham o passado, guardado e imóvel”.

Quanto à trilogia citada, o projeto *Livro_Acervo*, teve a concepção de Priscila Arantes e Daniela Bousso, em 2010. O intuito inicial do projeto, segundo Arantes (2014, p. 24), “foi não só desenvolver uma ‘grande’ curadoria que resgatasse a memória do Paço das Artes – os atores e agentes que fizeram parte de sua história –, mas também oferecer ao público a possibilidade de ter acesso a uma curadoria para além do espaço expositivo tradicional”. Esta curadoria, como elas a denominam, foi desenvolvida em três eixos e culminou em uma compilação de 30 trabalhos, além de uma enciclopédia e um CD. A publicação consta de 12 anos do programa *Temporada de Projetos* e registra todos os trabalhos participantes. Anteriormente esse programa era bienal e a partir de 2009 passou a ser anual. Por meio dele inúmeros artistas, jovens curadores e críticos foram projetados no campo das artes contemporâneas.

A partir da ideia original, os artistas Artur Lescher e Lenora Barros foram convidados para realizarem a primeira curadoria do projeto. No que chamam de “primeiro eixo”, 30 artistas que participaram do *Temporada de Projetos* foram convidados a desenvolver um trabalho inédito em folhas de papel. Estes trabalhos foram copiados (fac-símiles) e impressos para distribuição. O “segundo eixo” é a *Enciclopédia Temporada de Projetos 1997-2009*. Nesta encadernação consta informações sobre cada artista, curadores, críticos de arte e membros do júri que fizeram parte do *Temporada de Projetos* desde sua primeira edição. Por fim, o “terceiro eixo” consiste no CD-ROM com obra sonora e/ou depoimentos dos artistas e/ou curadores participantes do *Temporada de Projetos* com até um minuto de duração. Estes áudios foram utilizados como instalação sonora na comemoração dos 40 anos do Paço das Artes. O conjunto todo foi reunido em uma caixa de papelão igual àquelas que eram utilizadas antigamente em arquivos, justamente para fazer essa referência de arquivo.

Para Além do Arquivo, o segundo projeto da trilogia, não foi apresentado no Paço das Artes, mas no Centro Cultural Banco do Nordeste (CCBN), em Fortaleza, com a curadoria de Priscila Arantes e Cauê Alves, em 2012. O projeto fazia parte de um intercâmbio de acervo entre o Paço das Artes e o CCBN (ARANTES, 2014).

Para Além do Arquivo foi uma mostra sobre o acervo imaginário do Paço das Artes, elaborada a partir da memória da instituição: vivências, catálogos, livros e documentos diversos. A exposição apresentou a produção de quinze artistas que se aproximavam de questões ligadas a arquivos e dispositivos de registros, e que

passaram pelo Paço das Artes em diferentes projetos e mostras (ARANTES, 2014, p. 49).

Figura 4 – Livro_Acervo – Paço da Artes – 2010

Ponto de contato com o projeto anterior onde ambos partiram de considerações do acervo imaginário do Paço das Artes, como argumenta Arantes (2014), a essência deste projeto foi integrar as propostas de artistas que passaram pelo Paço das Artes e que tivessem assuntos relacionados ao arquivo, à coleção e ao registro, destaca a autora.

Arantes (2013, p. 15) diz que ao se pensar num arquivo a visão que se tem é a de um sistema cujos documentos estão classificados, organizados e armazenados visando a um fim, o que leva este espaço a ser entendido como “depósito de documentos”. Ela cita Jacques Derrida, “que entende o arquivo como um dispositivo lacunar e incompleto e, por isso mesmo, sempre aberto a novas e constantes re/escrituras”, justamente para contrapor a visão do arquivo como “dispositivo inerte”. É para confrontar esta ideia que ela realizou a exposição *Arquivo Vivo*, pois o intuito foi o de apresentar 22 obras de artistas tanto nacionais quanto internacionais que incorporassem as temáticas e procedimentos que relacionassem o arquivo à história, à memória e ao esquecimento. Nesta exposição o que se viu foram: “Apropriação de material de arquivo, criação de arquivos fictícios, desenvolvimento de

projetos a partir de uma modalidade arquivar, reencenação de obras de arte, debate sobre os processos de catalogação e arquivamento, e incorporação do arquivo no próprio tecido corporal” (ARANTES, 2013, p. 15).

A exposição foi dividida em três eixos, sendo eles: Arquivo e apropriação de documentos e obras da história e da história da arte; Arquivo no corpo e corpo no arquivo; Arquivo de artista, arquivo institucional e banco de dados. Como o próprio título do primeiro eixo define, muitas vezes encontram-se obras que reencenam outras obras ou documentos da história e da história da arte. “Ao se apropriar destes arquivos/documentos, o artista desconstrói e modifica seu sentido de 'original', apontando para a ideia de que o arquivo está sempre aberto a outras leituras e interpretações”, afirma Arantes (2013, p. 16). No segundo eixo é observável que o corpo pode ser utilizado como suporte para a arte; como instrumento dela. Com isso, está “em constante processo de construção de sentido”. A intensão do último eixo é problematizar as questões específicas dos processos de arquivamento remetendo a um “meta-arquivo”, segundo Arantes (2013).

Esta exposição demonstra que o arquivo não é algo finalizado, mas, sim, que está sempre aberto para novas proposições. “O conjunto de obras integrantes do projeto Arquivo Vivo não só se apropria de material de arquivo, mas também sinaliza para o fato de que o próprio ato de arquivar pode ser entendido como um procedimento artístico intrínseco a uma parcela da arte contemporânea” (ARANTES, 2013, p. 16, grifos da autora).

É este caráter processual, conceitual, efêmero que instiga a discutir a questão da tênue linha que delimita um documento e uma obra de arte contemporânea. Até que ponto há uma clara diferenciação? Pode-se resumir que na arte contemporânea “Os artistas de hoje não vêem os museus como repletos de arte morta, mas com opções artísticas vivas” (DANTO, 2006, p. 07). Este sentido pode ser ampliado para todos os espaços e conteúdos existentes em um museu de arte contemporânea. Não seria diferente com os arquivos e bibliotecas das instituições de salvaguarda das obras de arte.

Assim, a instituição museológica pode ser caracterizada como cada vez mais viva, no sentido de que seus conteúdos podem ser apropriados pelos artistas e mesmo pelos públicos e a eles dados novos sentidos. Em geral, um museu se constitui de objetos que foram descontextualizados e imbuídos de função estética ao serem, às vezes, enjaulados, encarcerados.

No exemplo citado, o Paço das Artes é uma instituição que não possui acervo, embora seja fomentadora de projetos de arte contemporânea. Nela é possível encontrar a documentação de diferentes expressões artísticas já desenvolvidas em seus espaços. Sua

curadora apropriou-se deste acervo documental e o contrapôs à realidade artística, decidindo, desse modo, dar-lhe um novo sentido. Por meio da analogia do arquivo enquanto um mediador artístico, Priscila Arantes, com auxílio de Artur Lescher e Lenora Barros, criou o *Livro_Acervo*. Já pelo nome fica difícil estabelecer qual seria seu espaço de guarda na instituição. Trata-se de uma obra, de um catálogo ou o quê? Por fazer analogia com o arquivo por meio de sua aparência, deve-se enviar a caixa para o arquivo? Ou por possuir “livro” em seu título, além de uma enciclopédia no conjunto, deve-se levar para a biblioteca?

Do ponto de vista da biblioteca, o *Livro_Acervo* não se encaixa em seu acervo. Na concepção de arquivo tradicional, este material também não se enquadra. No limite, seria um exemplar que representaria a atividade-fim da instituição. Assim, restaria a reserva técnica. Mas como? Não seria este o lugar das obras de arte? O que é este material denominado *Livro_Acervo*? Está mais para catálogo. Mesmo assim, e os materiais que o compuseram? São obras de arte ou documento? Ou, em outra medida, documentos artísticos? Cristina Freire (1999) comenta muito sobre a linha tênue que existe entre o que é uma obra de arte e um documento. Apesar dessa possível indefinição, o que foi apresentado é o catálogo da exposição, que Priscila Arantes denominará como “curadoria” (informação pessoal)³⁹. Com isso, explica ela, aquele que possuir o *Livro_Acervo* vai poder organizar sua própria exposição seguindo seus próprios preceitos.

Em *Arquivo Vivo* encontramos uma diversidade talvez maior de tipos de obras/documentos. Logo na entrada da exposição era possível ver a obra *La Liberté Raisonnée* da artista Cristina Lucas. Tratava-se de um vídeo que encenava a obra de Eugène Delacroix, *A Liberdade Guiando o Povo*, tela de 1830. Na obra de Lucas a encenação trazia um final trágico para a liberdade. A reencenação abre e fecha, ao mesmo tempo, o leque de sentidos que pode ter a pintura. A artista apropria-se de uma tela considerada uma representação histórica de um dado momento dando a ela um fim, diferentemente da pintura que deixa o sentido em aberto: o que veio depois? É uma representação do eixo “Arquivo e apropriação de documentos e obras históricas e da história da arte”.

Outra obra deste eixo é o autorretrato da fotógrafa Nicola Costantino, nomeado “*Príncipe Aquiles*” según Velázquez. Nesta obra reencena o famoso quadro de Velázquez, As meninas. A artista fotógrafa coloca-se no lugar do pintor e utiliza-se de sua família para compor os outros personagens da cena. Assim como o pintor, a fotógrafa faz uma representação da representação ao colocar-se na imagem, além de transpor a pintura para a fotografia.

³⁹ ARANTES, Priscila. *Livro_Acervo*. Mensagem recebida via relato oral em 08 de março de 2017.

Do eixo *Arquivo no corpo e corpo como arquivo* encontramos a reprodução vídeo arte/performance de Letícia Parente *Marca Registrada*. No conhecido vídeo, a artista costura/borda a inscrição que dá título à obra em seu pé. Ela coloca o corpo como espaço de inscrição da obra de arte. O corpo enquanto suporte que recebe a intervenção da arte. Outro artista é Eduardo Kac com sua obra *Time Capsule*. O artista implantou em 1997 um microchip em seu tornozelo e registrou-se pela internet em um banco de dados. Esta obra suscita discussões em torno da memória digital, da vigilância e controle.

O terceiro e último eixo dessa exposição, *Arquivo de artista, arquivo institucional e banco de dados* refere-se à utilização de inúmeros e diferentes arquivos na constituição da obra de arte. No caso de *O tempo não recuperado*, de Lucas Bambozzi, por exemplo, o artista pega imagens de um arquivo pessoal e cria uma narrativa não linear. Pablo Lobato e sua obra *Expiração 09* trata da memória, que é o esquecimento por meio de materiais de mais de uma década do artista. Ele faz uso de um *software* que define o tempo de existência de determinados arquivos. Os vídeos que o artista exhibe na exposição são permanentemente apagados depois de um tempo não determinado, restando apenas um frame de cada um. Ao final da exposição não resta nenhum vídeo, apenas a única imagem de cada um (*frame*) salva aleatoriamente pelo *software*. Ou seja, ele abre seu arquivo pessoal e cria uma nova narrativa a partir do *frame* restante de cada vídeo.

Nesta perspectiva, como guardar cada uma dessas obras? São todas tão iguais no sentido de criação de novas narrativas, mas tão distintas umas das outras. Podem ser objeto, documento de prova, o que restou, uma obra de arte; pode ser tudo o que se quer e nada ao mesmo tempo. Não importa se é cópia reutilizada. Não importa como é feita. “A arte para existir não precisa nem mesmo ser um objeto para ser contemplado, e, havendo objetos em uma galeria, eles podem se parecer com qualquer coisa” (DANTO, 2006, p. 20). Definitivamente todas as obras ou materiais que as compunham, e mesmo o catálogo, são documentos no sentido de suporte que inscreve informações. Nesse sentido, até mesmo a concepção de museu pode mudar e se voltar à ideia de arquivo.

Museus e arquivos tradicionais seguem uma lógica discursiva pautada na norma. São instituições pragmáticas em seus fazeres no que concerne à organização documental e de obras; seguem um conjunto de regras sistemáticas estabelecidas ao longo do tempo por meio de estudo, visando à uma recuperação mais eficaz. Já a produção artística não segue regras de relacionamento entre si, apenas a lógica do artista, seus desejos e inspirações. Assim, aplicar as tabelas de classificação destas áreas sobre os materiais artísticos é retirar-lhes a fluidez e a organicidade, as quais lhes são traços característicos.

Temos nos deparado cada vez mais com produções artísticas que são totalmente voltadas ao arquivo; poderíamos chamá-la de obras arquivísticas; artistas que se transformam em um tipo de arquivista e acumulam fotos, recortes de jornais e revistas e outros materiais compondo uma narrativa muitas vezes complexa. Seguem suas próprias lógicas e não uma norma. Mesmo que seja, em certa medida, apreender os métodos empregados pelos artistas, dissociar um material do outro para “organizar” é podar o sentido pretendido à obra, que são os arquivos destes artistas.

Vejamos, por exemplo, Gerhard Richter. Pintor alemão, desde 1962 ele colecionava recortes de jornais e fotografias. Com isto compôs uma obra que foi denominada *Atlas*. Como indica Buchloh (2009), este trabalho de Richter partia de procedimentos de agregar fotografias que ele encontrava ou que produzia intencionalmente em forma de grade. Seu trabalho é considerado um dos mais completos e complexos, afirma Giuliana Bruno (2002), da metade do século XX, e é tratado tanto como um arquivo de imagens, que ele tanto usou para produzir suas obras, como também uma obra de arte. Seu trabalho, declara Buchloh (2009), escapa às lógicas terminológica e classificatórias da história da arte, tampouco dos gêneros e termos descritivos da história da fotografia. O autor afirma que mesmo tendo figurado em alguns gêneros,

nem mesmo a publicidade e a fotografia de moda com seus princípios de fetichismo definem a leitura desses painéis. Ao contrário, o que poderia vir à mente de imediato coincide com os termos usados para descrever gráficos, métodos de ensino, ilustrações técnicas ou científicas encontradas em livros didáticos ou catálogos, o arquivamento de materiais segundo os princípios de uma disciplina ainda não identificada (BUCHLOH, 2009, p. 196).

Embora não se tenha certeza, é quase provável que em algum momento Richter teve conhecimento sobre o *Atlas Minemosyne* de Aby Warburg, historiador da arte alemão, pois possuíam elementos em comum entre seus métodos, como indica Bruno (2002). A semelhança está no fato de que o atlas tem uma função prática. Ele é um inventário de arquétipos em que tanto o historiador da arte quanto o artista levaram a diante suas pesquisas, complementa a autora. Desse modo, o atlas foi uma ferramenta que os ajudou a pensar e projetar um arquivo. Por outro lado, ambos os atlas são dispositivos de conhecimento para juntar e guardar a tradição figurativa do ocidente (BRUNO, 2002). Ou seja, dispositivos de memória.

O *Atlas* de Richter trabalhou sobre as ruínas de uma determinada memória artístico-cultural guardada de forma mnemônica, voltando o olhar para a tradição visual do passado e está ligado à crise da memória na Alemanha do pós-guerra, demonstra Bruno (2002).

[...] o *Atlas Mnemosyne* buscava construir um modelo do mnemônico, de modo que o pensamento humanista do europeu ocidental pudesse uma vez mais, talvez pela última tentativa, reconhecer suas origens e rastrear no presente suas continuidades latentes, atravessando o espaço, até os confins da cultura humanista europeia e se situando temporariamente entre os parâmetros de sua história, da Antiguidade clássica ao presente (BUCHLOH, 2009, p. 197, grifo do autor).

Ao que consta, o trabalho de Warburg restou inacabado, mas mesmo assim contava com 60 painéis que somavam mais de 1000 fotografias, destaca Buchloh (2009) e era “[...] formado por um conjunto de painéis, no qual o historiador afixava reproduções de pinturas, marcos arquitetônicos, retratos, diagramas, mapas, enfim, uma coleção de imagens que ele considerava afins”, segundo indica Souza (2015, p. 3).

Como explica Buchloh (2009), ao organizar uma grande quantidade de informações históricas sem inserir comentários, o *Atlas Mnemosyne* de Warburg remete-nos aos procedimentos de montagem empregados pelos surrealistas e, inevitavelmente, coloca-se também em comparação com outro empreendimento de colagem não finalizado, o *Passagenwerk* de Walter Benjamin, que associou sua colagem textual às técnicas de montagem surrealistas.

Ainda que o *Atlas de Warburg* fizesse parte de fato da ascensão de um novo paradigma cultural da montagem como processo alternativo para escrever uma história descentralizada e construir formas mnemônicas relacionadas, qualquer comparação entre Warburg e as técnicas de montagem das vanguardas artísticas, ou mesmo da neovanguarda, permanecerá altamente problemática se não reconhecer, antes de mais nada, as reais discontinuidades do próprio modelo da colagem/fotomontagem (BUCHLOH, 2009, p. 200).

Embora Warburg não tenha sido artista, estes são dois personagens daqueles que poderíamos utilizar de exemplos de uma produção arquivística ampla e complexa. Yvon Lemay (2009) destaca o fato de que o uso de fotografias de arquivos na produção artística não tem passado despercebido, tanto que tem havido muitas exposições, simpósios e publicações sobre o assunto. Por outro lado, ressalta o autor, apesar do reconhecimento no campo artístico e da fotografia desses usos, na área arquivística tem provocado um efeito quase imperceptível em torno dessas discussões e ele indica três motivos pelos quais é importante que os arquivos prestem atenção a esse fenômeno, sendo eles: 1) relacionar os arquivos ao cenário artístico-

cultural de modo a ter mais visibilidade, além de acabar com a imagem de espaços empoeirados que, geralmente, são relacionados ao passado; 2) os artistas demonstram possuir um conhecimento que arquivistas não têm, assim, associar algumas soluções propostas pelo campo das artes por meio de algumas obras possibilitaria o desenvolvimento do arquivo; 3) os usos artísticos do arquivo permitem que os arquivistas tenham um olhar mais crítico sobre suas disciplinas e reflitam algumas das questões da área, bem como da memória que tem ligação íntima com suas atividades.

Na concepção de Meneses (2010), por ser o arquivo de artista algo contemporâneo a ele, bem como do usuário e do historiador, o efeito provocado não é o da recuperação fragmentária do passado, mas um enriquecimento do presente. O autor ainda enfatiza que estes arquivos não necessitam dos museus enquanto uma base física ou mesmo um lugar institucional, pois já teriam na internet a sua plataforma de operação. Por outro lado, “[...] porém, o museu continua sendo o locus, se não essencial, ao menos ainda importante de experimentação e acesso a esses arquivos, sem detrimento da circulação em rede eletrônica” (MENESES, 2010, p. 17). O autor ainda dá destaque à condição de que os museus não podem dispensar os arquivos de artistas do mesmo modo que estes, se desejarem, dispensam aqueles. Primeiro por uma razão política, pois os arquivos de artistas contribuem para o funcionamento da instituição museológica como espaço crítico de debate público. Segundo, por uma questão de natureza cognitiva, pois

Entre as inúmeras funções que cabem ao museu, não é possível minimizar a produção de conhecimento sobre os fenômenos de seu horizonte de atenção. Assim, aos museus de arte contemporânea, a importância dos arquivos artísticos se impõe a obrigação de providenciar sua documentação e análise (MENESES, 2010, p. 18).

O que vimos, enfim, é que essa condição da documentação da obra remete a uma produção voltada ao arquivo, não somente pelas obras documentais de artistas empenhados nesse tipo de criação, mas também pela necessidade de se documentar obras efêmeras e desmaterializadas com propósitos de criar uma memória da arte contemporânea, bem como de enriquecimento para o debate no presente. Como nos relata RoseLee (2006) acerca dos futuristas nas primeiras décadas do século XX, obras performáticas, logo, efêmeras, vêm sendo produzidas há muito tempo e sua condição documental afetava os debates artísticos, do mesmo modo que hoje faz com que tanto museus quanto arquivos repensem seus *modus operandis*.

4.1 Preservação: uma problemática?

A corrente vanguardista definia uma passagem fundamental da arte como percepção da realidade à arte enquanto conceitualização e reelaboração intelectual do dado natural (CHIANTORE; RAVA, 2005). A visão dos artistas passava por uma transformação que culminava na renovação da obra e, querendo eles representar situações espaço-temporais múltiplas e complexas, precisavam de novas soluções formais e técnicas para representarem suas ideias. Assim,

não parece haver mais nenhum material particular que desfrute do privilégio de ser imediatamente reconhecido como material da arte: a arte recente tem utilizado não apenas tinta, metal e pedra, mas também ar, luz, som, palavras, pessoas, comida e muitas outras coisas (ARCHER, 2001: XIX).

Somado à questão da diversidade material da obra, que desafia os fazeres da conservação tradicional, também existe o fato de haver uma corrente artística cuja produção se volta cada vez mais para o arquivo, como pudemos observar acima. Esse impulso arquivístico (tomando de empréstimo as palavras de Foster (2004), denota, ao nosso ver, uma atenção maior voltada para a exposição das obras imateriais com o objetivo de documentá-las. Documentar as obras efêmeras e desmaterializadas não vai ao encontro apenas de produção de memória artístico-cultural, mas também da preservação destas memórias. Embora alguns materiais tenham muito bem estabelecidos os modos de se preservar, outros requerem cuidados mais específicos. Em dado momento é preciso elaborar estratégias diversificadas para se obter resultados satisfatórios dos modos de produção dessa memória, arquivamento e preservação. É um pouco sobre isso, de maneira breve, que tentaremos discutir.

Além disso, há o problema da conservação e preservação das produções artísticas, quando as obras adentram as coleções, sejam elas particulares ou de museus e galerias de arte. Resumidamente, Glenn Wharton (2005) diz que a arte contemporânea tem desafiado os fundamentos básicos dos processos de conservação e atormentado os profissionais dessa área quando empregam esses materiais efêmeros, questionam a permanência da obra no tempo-espaço ou apresentam seus trabalhos conceituais.

Basicamente, os conservadores buscam compreender as estruturas físicas das obras e suas transformações ao longo do tempo, bem como as variações ambientais por meio de suas ferramentas e conhecimentos na esperança de tentar estabilizar o processo de transformação físico-químico das obras e sua deterioração para torná-los mais lentos, ressalta o autor.

Todavia os conservadores não são apenas cientistas de materiais e artesãos. Eles trabalham com curadores e outros para identificar o significado simbólico investido em coleções de museus. Sua missão é conservar não apenas o objeto, mas seu significado cultural para as gerações presentes e futuras. O significado cultural das artes plásticas reside mais tipicamente na intenção conceitual do artista. Assim, o objetivo da conservação das artes plásticas é preservar a intenção do artista inibindo a mudança física⁴⁰ (WHARTON, 2005, p. 163, tradução livre).

O trabalho dos conservadores ocorre de acordo com o código de ética da área e normas práticas que regem suas ações, explica Wharton (2005), e eles estão sempre em busca de atualizar seus conhecimentos sobre suas atividades, bem como colaborar com o desenvolvimento das bases fundamentais de sua profissão. Porém, há dois pontos que entram em conflito com a conservação de arte contemporânea: a ética da preservação e a verdadeira natureza do objeto, afirma o autor. Como a verdadeira natureza tem-se entendido as evidências da origem do objeto, sua constituição original, os materiais que o compõem, informações referentes ao seu modo de produção, mas com as obras efêmeras, desmaterializadas, conceituais, essa verificação fica um tanto quanto difícil de se realizar, ou as informações podem ser vagas e incompletas. A verdadeira natureza também é interpretada como a intenção do artista, a originalidade e a autenticidade, e o foco dos conservadores tem-se voltado para essa intenção, os materiais e os métodos empregados na produção das obras. Assim, para realizarem seus trabalhos, os conservadores precisam ir contra os princípios explícitos da profissão, algumas vezes.

Um exemplo a ser comentado, citado por Rudolf Frieling (2014) seria a obra *White Painting [three panel]*, 1951, de Robert Rauschenberg, pertencente ao *San Francisco Museum of Modern Art* (SFMOMA). Trata-se de telas pintadas completamente de branco. Segundo o autor, existem “cópias originais” dessa obra, pois o artista autorizou museus a reproduzi-la, bem como fazer sua manutenção (repintá-la) sem sua presença, todavia elas não podiam ser marcadas como cópias e deviam ser entregues ao artista após a exposição. Quanto à sua manutenção, esse “repintar” a obra vai de encontro aos preceitos da conservação por ser considerada como invasiva pelos profissionais. Mas foi um pedido do artista e manter a obra sempre renovada é parte de sua intenção. Por outro lado, Frieling (2014) afirma ser comum alguns dos desejos dos artistas serem ignorados quando estes interferem nas regras e padrões dos museus, que significa também infringir as regras da conservação. “Repintar uma

⁴⁰ “Yet conservators are not just materials scientist and hands-on craftsmen. They work with curators and others to identify symbolic meaning invested in museum collections. Their mission is to conserve not just the object but its cultural significance for present and future generations. The cultural significance of fine arts most typically resides in the conceptual intention of the artist. Thus an aim of fine arts conservation is to preserve the artist’s intent by inhibiting physical change” (WHARTON, 2005, p. 163).

pintura é claramente uma dessas intervenções dramáticas que os museus tentam evitar a todo custo, e para isso, têm o apoio da política moderna de conservação, que só permite intervenções reversíveis” (FRIELING, 2014, p. 159).

Os conservadores buscam cumprir com seu dever para com as obras documentando as intenções artísticas, principalmente quando eles estão vivos e ativos, afirma Glenn Wharton (2005), mas muitos deles mudam de ideia com o passar do tempo e uma decisão tomada no início pode se tornar outra. Quando obras são compradas, as partes interessadas discutem sobre longevidade, integridade e valores delas, e os artistas abrem mão de alguns direitos uma vez aceito o acordo de venda, mas mantêm aqueles segurados pela lei de direitos autorais e qualquer outro que esteja contemplado em contrato, comenta Wharton (2005), e são direito do artista os concernentes à conservação. Assim, as obras têm sua integridade garantida, sendo protegidas contra mutilações, distorções e/ou modificações, completa o autor, mas ressalta que “A legislação de direitos autorais protege os direitos morais dos artistas quando alguém modifica seu trabalho, mas não requer que sejam consultados pelos conservadores antes da conservação⁴¹” (WHARTON, 2005, p. 166, tradução livre).

Figura 5 – *White Painting [three panel]* – Robert Rauschenberg – 1951

É fato que algumas obras se desintegrarão devido aos materiais de baixa qualidade utilizados, ou mesmo sofrerão alguma alteração não prevista pelos artistas. Quando isso ocorre, o intento artístico pode estar em risco. Como exemplo de uma alteração não prevista, temos a obra de arte denominada *Pele* (1990), da Artista Anna Barros, composta por uma manta de látex que imitava a pele humana. Assim como qualquer objeto, essa obra de arte passou por transformações e ficou ressecada e manchada. Essa é uma obra pertencente ao

⁴¹ “Copyright legislation protect artists' moral rights when someone modifies their work, but it does not require conservators to consult artists prior to conservation”. (WHARTON, 2005, p. 166).

Museu de Arte contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) e esteve exposta de 2011 a 2013 no MAC-USP Ibirapuera, na exposição *MAC em Obras*, que serviu para discussão dos processos de preservação, documentação, restauração e exposição de obras de arte contemporânea.

Na exposição, a referida obra fazia parte do eixo “Restaurar/Preservar”. O intuito da exposição era mostrar ao público os bastidores das exposições e o trabalho de restauradores e conservadores, principalmente ao trabalharem com materiais tão distintos e que requerem tratamentos especiais e específicos. Ao mesmo tempo, pretendeu-se abrir o espaço para consulta aos artistas e, juntamente com eles, levantarem as melhores formas de tratamento das obras de arte pertencentes ao acervo.

Nesse caso em específico, a artista Anna Barros decidiu que não seria viável restaurar nem preservar a sua obra, uma vez que ela havia sofrido perdas irreparáveis ao longo do tempo, inesperadas pela própria artista; sua obra já não existia mais como deveria existir e substituí-la não seria seu desejo. Assim sendo, Anna Barros decidiu que queria ver decretada a morte de sua obra e em carta oficial exigia o seu enterro, contando, inclusive, com cortejo fúnebre, além de exigir que todo o processo fosse filmado para constar como documentação além do registro da performance.

Assim como alguns artistas contemporâneos, sem saber, ameaçam a longevidade por sua seleção de mídia, outros fazem concessões deliberadas. Materiais efêmeros e justaposições instáveis podem transmitir um significado simbólico que expressa a intenção do artista, mas também conduz conscientemente à autodestruição. Trabalhos instáveis podem acumular valor monetário ou social, levando a intervenções de conservação que desafiam a prática ética, mas às vezes são justificáveis. Em certas circunstâncias, substituições podem ser feitas para materiais originais que tenham se degenerado e não mais representam a intenção do artista. Entretanto, a substituição material está em conflito direto com a ética conservatória de respeitar a integridade do objeto autêntico⁴² (WHARTON, 2005, p. 167, tradução livre).

O exemplo citado da artista Anna Barros pode suscitar questionamento, sendo o principal deles: de que modo o MAC-USP poderia realizar o pedido da artista se a obra que fora doada à instituição em 1993 constava como patrimônio da instituição? Existe um processo burocrático para dar baixa em patrimônio público e o MAC-USP deu entrada:

⁴² “Just as some contemporary artists unknowingly threaten longevity by their selection of media, others make deliberation compromises. Ephemeral materials and unstable juxtapositions may convey symbolic meaning that expresses the artist's intent but also knowingly leads to self-destruction. Unstable works can accumulate monetary or social value, leading to conservation intervention that challenge ethical practice but are sometimes justifiable. In certain circumstances, substitutions may be made for original materials that have degenerated and no longer represent the artist's intent. however, material replacement is in direct conflict with the conservation ethic of respecting the integrity of the authentic object” (WHARTON, 2005, p. 167).

primeiramente, o museu consultou seu Conselho Deliberativo e este aprovou a solicitação da artista; em seguida, foi realizada consulta junto à Procuradoria Geral da Universidade de São Paulo, que apresentou a necessidade de aprovação de outros órgãos para dar continuidade ao processo, sendo eles: o Departamento do Patrimônio Histórico da Secretaria Municipal de Cultura (DPH/SMC), que se manifestou favorável à consulta realizada pelo museu; a Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo; e o Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico (CONDEPHAAT), dos quais ainda aguardam posicionamento sobre a consulta. Ou seja, até o momento, o processo ainda está em andamento.

Figura 6 – *Pele* – Anna Barros – 1990 – 2011

É certo que o museu se responsabilizaria pela guarda da documentação que representaria a obra *Pele* outrora existente, no entanto, seria tal documentação uma nova obra de arte? Como sugere a artista, sim. Afinal, todo o procedimento constaria como uma

performance gravada em vídeo. Mas o caso acaba esbarrando em empecilhos burocráticos por se caracterizar como patrimônio artístico da instituição, que é um órgão público. Ao mesmo tempo há a intencionalidade do artista que detém os direitos autorais sobre a obra e solicita um reprocessamento para dar surgimento a uma nova obra.

Conservar obras de arte dos mais diversos tipos e materiais exige a conjugação tanto de tecnologias variadas quanto de reflexões técnico-científicas, bem como a junção das experiências e tradições artesanais e o constante contato com os artistas, se possível, desde o momento da produção das obras. Cada vez mais fica evidente essa necessidade, pois a conservação depende dos materiais utilizados, portanto, é necessário possuir uma lista deles, o modo como foram empregados, as recomendações de manipulação e formas de utilização, segundo Lowe (2015). As decisões tomadas quanto às práticas de conservação são, geralmente, a partir de conversações entre os conservadores, os curadores, os historiadores da arte, os artistas ou seus representantes, bem como por meio de buscas por publicações que tenham tratado do assunto em questão, e consulta a outros profissionais de outras instituições, indica Wharton (2005).

A documentação dessa obra de Anna Barros, ou melhor, o procedimento desejado por ela: a performance e a documentação em vídeo, nos dá um gancho para outro ponto a ser discutido da conservação, que é o uso de tecnologias de vídeo e as performances em si. Quando os artistas se utilizam de vídeos em suas produções artísticas, atualmente, é preciso prever a sua obsolescência. Os conservadores precisam ficar atentos às estratégias que deverão empregar na preservação, uma vez que consistem em transferência para outras mídias de armazenamento, migração e/ou emulação, afirma Wharton (2005).

Chrissie Iles e Henriette Huldish (2005) ressaltam que o vídeo se tornou acessível às massas por volta da década de 1960 e imediatamente os artistas passaram a fazer uso deles em suas produções. “No entanto, os museus de arte têm tardado em integrar o filme [*film*] e o videoarte em suas coleções e só recentemente começaram a abordar plenamente as complexidades envolvidas em cuidar deles⁴³” (ILES; HULDISH, 2005, p. 65, tradução livre). Quando do uso desse meio de produção artística, muitos dos artistas não visavam às exposições tradicionais, destacam as autoras, e era um período em que diversos processos eram incorporados às artes, o que incluía o corpo, o ambiente, as imagens em movimento, dentre outros. “Como resultado, um compromisso institucional de coletar filmes [*film*] e vídeos de artistas históricos significa abraçar um trabalho que era indiferente ou concebido em

⁴³ “Yet art museumshave been slow to integrate film and videoart into their collections and have only recently begun to fully address the complexities involved in caring for them” (ILES; HULDISH, 2005, p. 65).

oposição aos valores de coletividade, imutabilidade e objetividade⁴⁴” (ILES; HULDISH, 2005, p. 65-66, tradução livre).

As autoras afirmam que os museus têm coletado filmes e vídeos dos artistas desde o início, mesmo que não os tenham integrado em suas coleções paralelamente à coleta. No entanto, este era um processo um tanto quanto arbitrário e quando realizavam a compra destes materiais não pensaram na preservação deles. Apenas muito tempo depois que se deram conta das implicações a longo prazo: que os VHS eram peças únicas, assinadas pelos artistas, que eram emprestadas a outras instituições sem considerar sua fragilidade devido à baixa qualidade e que poderiam se deteriorar ou mesmo se destruírem nas constantes exposições, pontuam elas. Todos esses materiais, como já citado, riscavam tornarem-se obsoletos por conta dos avanços tecnológicos.

O gerenciamento e a preservação de acervos com materiais tecnológicos têm proporcionado algumas discussões, indicam Iles e Huldish (2005), com o surgimento de publicações e conferências sendo realizadas sobre o assunto. As autoras afirmam que o problema é que muitos materiais artísticos estão em perigo e podem se perder se algo não for feito o mais rápido possível e que, com certeza, muita coisa já se perdeu ao longo dos anos por não haver mais ferramentas que leem os filmes e vídeos, ou que estão impossibilitados de acesso por terem perdido seus conteúdos devido à falta de conservação adequada.

Diante do rápido avanço da tecnologia digital, o fim do vídeo e do filme [film] como nós os conhecemos é certo. A ideia de que o filme [film] e a videoarte, à medida que envelhecem, são percebidos como análogos ao objeto tradicional, não contradiz o fato de que ambos são, de modo crítico, formas imateriais que só existem no momento em que se desdobram no tempo. Em vez disso, a questão é que filme [film] e a videoarte estão sendo incluídos em coleções de museus no momento em que a tecnologia digital começou sua ascensão. As formas mais antigas de tecnologia têm uma história de sobrevivência em nichos – usados, coletados e apreciados por um pequeno grupo de conhecedores. O contínuo uso generalizado de filmes super-8 por artistas e cineastas experimentais, embora obsoleto há muito tempo do mercado consumidor geral, é apenas um exemplo. É provável que os museus se tornem guardiões de outros tipos de mídia e tecnologia ultrapassadas, que sobrevivem no mundo da arte, mas não no meio popular e dependam de instituições para cuidar deles e conservá-los para a posteridade⁴⁵ (ILES; HULDISH, 2005, p. 82, tradução livre).

⁴⁴ “As a result, an institutional commitment to collecting historical artists’ film and video means embracing work that was indifferent, or conceived in opposition, to the values of collectability, immutability, and objecthood” (ILES; HULDISH, 2005, p. 65-66).

⁴⁵ “In face of rapidly advancing digital technology, the end of video and film as we know them is certainly. The idea that film and video art, as they get older, are perceived as analogous to the traditional object does not contradict the fact that both are, in a critical way, immaterial forms, which exist only during the moment they unfold in time. Rather, the point is that film and video art are being embraced in museum collections at the moment at digital technology has begun its ascent. Older forms of technology have a history of surviving in niches – used, collected, and appreciated by a small group of connoisseurs. The continuing widespread use of super-8 film by artists and experimental filmmakers, though long obsolete of the general consumer market, is only one example. Museums are likely to find themselves becoming custodians of otherwise outmoded types of

Quando adentram as coleções, performances e instalações também requerem diferentes estratégias de guarda e conservação. Primeiramente, o entendimento de instalação é um tanto quanto problemático, afirma Carol Stringari (2005), pois o termo é comumente utilizado como um “guarda-chuva” que abarca diferentes gêneros que não são, necessariamente, instalações. A autora restringe o conceito a *site-specific*, que pode ou não ser destruído após sua exibição, sendo a instalação uma arte híbrida que pode incluir arquitetura, diferentes tecnologias, performances e mídias de todos os tipos. Nesse adentrar das coleções mencionado, é importante saber o que foi adquirido, pois é comum que colecionadores comprem parte dos materiais das instalações primárias, quando não todos eles, bem como a documentação secundária (imagens em movimento ou paradas, anotações dos artistas etc.) (WHARTON, 2005; STRINGARI, 2005). “O papel do conservador no momento da aquisição é aplicar seu conhecimento de materiais para documentar completamente a instalação. Eles devem ser capazes de antecipar certos problemas materiais e requisitos tecnológicos que tenham um impacto sobre a vida útil do trabalho⁴⁶” (STRINGARI, 2005, p. 273).

Por meio de alguns exemplos de instalações, Stringari (2005) aponta algumas dificuldades da documentação de instalações e a importância de realizar estes registros de forma o mais completa possível visando não haver erros em uma reapresentação no futuro. Inúmeros questionamentos devem ser feitos no momento da aquisição das obras para não incorrer numa aquisição incompleta que, possivelmente, inviabilizará que sejam reexibidas em outra exposição. Assim, a partir do que a autora apresentou, Wharton (2005, p. 171, tradução livre) entende que “Conservação pode tornar-se uma questão de arquivamento dos materiais secundários e documentar os elementos essenciais do trabalho para reinstalação, incluindo materiais substitutos aceitáveis e tolerância para a mudança no ambiente de exposição⁴⁷”.

O museu de arte contemporânea, então, acaba por se posicionar, mesmo que involuntariamente, como outro tipo de instituição ao abarcar essa documentação diversificada das produções artísticas desde meados do século XX. No caso, acaba se aproximando mais da definição de arquivo que de museu, conforme a noção moderna que se tem deste. Ele é o

media and technology, which survive in the art world but not on the mass and are dependent on institutions to care for and conserve them for posterity” (ILES; HULDISH, 2005, p. 82).

⁴⁶ The conservator’s role at the time of acquisition is to apply their knowledge of materials in order to fully document the installation. They should be able to anticipate certain materials issues and technological requirements having an impact on the life span of the work (STRINGARI, 2005, p. 273).

⁴⁷ “Conservation can become a matter of archiving the secondary materials and documenting the essential elements of the work for reinstallation, including acceptable substitute materials and tolerance for change in the exhibition environment” (WHARTON, 2005, p. 171).

mediador entre as obras e o público que não pôde ter acesso às obras de um determinado período ou das obras cujo acesso no momento de sua realização era impossível (Freire, 1999). Também é o responsável por manter a memória artística para a posteridade por meio da guarda dessa documentação, afinal, não é novidade que os artistas criam obras efêmeras, mas, segundo Wharton (2005), é uma novidade que muitas dessas obras tenham sido coletadas e negociadas no mercado de arte. Logo, os materiais das obras efêmeras são considerados como testamentos do momento fugaz em que as obras se apresentaram, afirma o mesmo autor.

Diante do exposto, muito se tem discutido acerca dessas problemáticas de preservação e conservação das obras de arte contemporânea, ou melhor, de sua documentação e vestígios materiais, repensando metodologias normativas e tecnologias que abarquem da melhor forma possível os conceitos e estratégias, indicam Wharton (2005) e Stringari (2005), Chiantore e Rava (2005), apenas alguns dos muitos autores que contribuem para essas discussões. “Os novos modelos de conservação incluem a participação ativa de artistas e outras partes interessadas e não são necessariamente motivados pela ética da preservação do objeto ‘autêntico’⁴⁸” (WHARTON, 2005, p. 173, tradução livre). Guardar e preservar a ideia do artista é a prioridade, mas não é uma tarefa fácil, pois enquanto alguns conseguem se expressar claramente e às vezes têm ideia do que pode ocorrer com suas obras ao longo do tempo, outros ignoram o futuro da obra, considerando apenas o presente, afirma Wharton (2005). Assim, a documentação nunca se fez tão importante na conservação e preservação do processo artístico para a posteridade.

Assim, enquanto documento, a fotografia teve e ainda tem um papel importante para as obras de arte contemporânea, chegando a ultrapassar essa função inicial. Muitas vezes, as fotografias vinham depois das obras com o intuito de apenas documentá-la. Aos poucos, elas passaram a ser parte constituinte da obra e de todo o processo de produção artística, tornando-se, algumas vezes, a obra final. Todavia, há obras que se tornam, senão impossíveis, ao menos inviáveis de serem registradas fotograficamente. Como aponta Freire (1999), tentar captar as Instalações por intermédio das câmeras fotográficas é um problema recorrente que remete às questões relacionadas às inúmeras perspectivas. Consequentemente, não existe uma única perspectiva para que a Instalação seja abordada sendo que cada perspectiva daria a essa obra um novo sentido.

No caso das performances, o acesso que se tem a tais obras é dado por meio de seus registros documentais, que, comumente, são considerados como secundários, indica Melim

⁴⁸ “New models for conservation include active participation by artists and other stakeholders and are not necessarily motivated by the ethic of preserving the ‘authentic’ object” (WHARTON, 2005, p. 173).

(2009). Contudo, a mesma autora afirma haver casos em que esta expressão artística não existiu diante de um público, mas sim o processo de documentação dessas performances nos ateliês dos artistas – o que depois seria chamado de videoperformance. Ou seja, os artistas encenavam diante das câmeras (de vídeo ou fotográficas) suas performances e era essa documentação que seria apresentada ao público, o que denota uma nova linguagem artística. Desse modo, quando não se tem uma audiência formal, no momento da realização desse tipo de obra, a documentação e a performance passam a ser a mesma coisa. No caso desta performance que se realizou como ação e foi documentada sistematicamente, há o seu prolongamento mediante esses documentos, mas também a disseminação de uma nova roupagem à ação, o que torna ainda mais complexa a separação entre o que é registro e o que é obra de arte.

Podemos afirmar, em certa medida, que os museus e as artes contemporâneas amplificam ainda mais as dificuldades em se definir o que é documento por meio das obras que desafiam até mesmo seus públicos a compreendê-las. É clara essa dificuldade tanto para o museu quanto para o profissional da informação atuante na instituição. Tal dificuldade não se restringe apenas ao fato de se adquirir obras efêmeras e na indefinição do seu local de guarda, mas se expande também para os assuntos relacionados à sua conservação e à sua preservação, como vimos, bem como para sua exibição e mesmo compreensão.

Ao romper a barreira entre o conceito e o objeto, produto que o museu coleciona, parte da obra de arte contemporânea vem criticar esta instituição, porém, ainda depende dela para ser vista por meio de exposições (FREIRE, 1999). Com isso, acaba por colocar o museu como um espaço de fluxo, no sentido que a Ciência da Informação abordaria as unidades de informação: ambiente onde as informações transitam e que passam por processos de seleção, organização, disseminação e apropriação. Por garantir a guarda dos documentos que representam as obras que existiram, o museu de arte contemporânea assume o papel de arquivo da contemporaneidade, como elencamos acima. Federico Ferrari (2006) aponta o museu como lugar de memória e questiona o sentido paradoxal do museu de arte contemporânea por ser um espaço que se responsabiliza por arte do presente, por ser o mediador do imediato. O autor complementa que os museus não mais se reservam o papel de guardador de memórias, mas passam a ser também produtores delas e seguem uma lógica de mercado. O museu atual assume uma função mais ativa na produção artística. Ferrari (2006) afirma que o museu da atualidade demonstra a distinção entre o espaço de conservação, o da reflexão crítica e o da produção artística.

5 Documentação da obra de arte contemporânea nas instituições de arte: estudos de caso

Neste capítulo o objetivo é estudar o tratamento dado às obras de arte contemporânea e sua organização nas instituições a partir de pesquisa de campo. Como é possível de acontecer em toda e qualquer pesquisa, nem tudo ocorre conforme desejado desde o início. Para elucidar um pouco melhor como se desejava fazer a coleta de dados e como foi, afinal, realizada, descrevemos resumidamente os procedimentos metodológicos a seguir.

O estudo que se apresenta teve cunho qualitativo desde a concepção do projeto e teria como base uma pesquisa exploratória, primeiramente focada na literatura que trata das temáticas propostas, além da realização de observações e análises tanto diretas quanto indiretas em instituições que contemplavam os objetivos da pesquisa. A abordagem em cada instituição que se pretendia pesquisar seria dada por meio da observação simples (GIL, 1999), de modo a não interferir em suas rotinas e, a partir disso, definiria o que seria observado com mais profundidade. Esta primeira observação também serviria para compreender o cotidiano de cada unidade de informação que seria pesquisada, as quais, inicialmente, seriam apenas duas.

Em um segundo momento, a observação passaria a ser participativa (GIL, 1999): o pesquisador pretendia conversar com as equipes das instituições e, até certo ponto, passar a integrá-las como estagiário voluntário. Esta observação participativa seria realizada em duas formas: 1) como uma visita técnica, na qual se pretendia conhecer os documentos das coleções juntamente com os responsáveis dispostos a acompanhar o pesquisador; 2) participação como estagiário voluntário/pesquisador nos arquivos, bibliotecas e/ou reservas técnicas.

A partir do acesso mais livre a estes acervos, e após seleção/recorte do que se pretendia estudar, visto a enormidade de obras já previstas, seria dado início à terceira etapa, que consistiria na leitura de documentos que compõem os arquivos, as bibliotecas e as reservas técnicas, referentes a algumas das obras selecionadas, para coleta dos dados. Estas leituras seriam realizadas para compreensão das obras e seus processos de criação, bem como de exposição, restauro etc. A realização destas três etapas serviria para compreender também a guarda/organização de cada objeto/documento/informação de arte contemporânea.

O intuito inicial não era o de fazer entrevistas, uma vez que o foco da pesquisa estava voltado aos documentos/objetos/informações contidos nos acervos. Desse modo, o método de

coleta dos dados nas instituições seria a observação direta e análise documental. Na verdade, não seriam entrevistas formais, uma vez que os funcionários seriam questionados sobre as atividades que realizam e os procedimentos adotados.

Cada documento ou objeto a ser analisado seria fichado; cada item possuiria sua própria ficha na qual seriam inseridas as informações que se julgasse essenciais para descrevê-lo e compreendê-lo, sem desconsiderar o histórico de cada um, como materiais utilizados (suporte), modos de montagem, guarda e/ou conservação etc. Em outras palavras, seriam estruturados “metadocumentos” de uso exclusivo da pesquisa. Porém, já prevendo as diferentes possibilidades de informações que poderiam ser encontradas, não se pretendia criar uma ficha estritamente estruturada justamente para permitir a individualidade de cada documento/objeto/informação analisado caso se julgasse necessário. Ainda assim, durante as observações prévias, o pesquisador buscava estabelecer um nível de informações básicas para cada coleta (autor/artista, data, materiais de composição etc.). No caso, seria composto um tipo de formulário de catalogação que previsse os itens básicos de informações a serem coletadas.

Por dificuldades de adentrar as duas instituições escolhidas no início, fosse por alegação de despreparo para aceitação da pesquisa, fosse por medidas burocráticas, fomos obrigados a mudar de estratégia, então o novo procedimento metodológico adotado foi a tentativa de coletar dados por meio de questionários enviados via correio eletrônico e/ou entrevista com responsáveis pelas instituições que se dispusessem a participar para, a partir disso, redigir textos comparativos e refletir os resultados obtidos. Assim, como é possível observar por meio do anexo 1, contatamos vinte e quatro (24) instituições (na lista constam vinte e cinco (25), mas com uma não conseguimos contato), das quais seis (6) aceitaram participar da pesquisa. Também contatamos alguns artistas utilizando um questionário adaptado com o objetivo de observarmos seus pontos de vista quanto à documentação de arte contemporânea. O questionário e suas respostas encontram-se nos anexos 6 e 7.

As duas primeiras instituições que pretendíamos pesquisar eram o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP) e o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP). O primeiro contato com ambas foi explicativo, no qual indicávamos do que se tratava o estudo e o desejo de tê-las como foco, bem como solicitávamos informações quanto aos trâmites legais para tal. Apresentamos a metodologia da pesquisa no intuito de ilustrar e descrever as atividades que desejaríamos realizar, bem como apresentamos um conjunto de questões iniciais para tentarmos situar a instituição quanto aos objetivos da pesquisa.

O contato que nos atendeu no MAM-SP respondeu, depois de algumas semanas de insistência, que a instituição não estava preparada para acolher a pesquisa descrita. Já o MAC-USP informou os trâmites burocráticos a serem seguidos para podermos adentrar seu acervo, porém, muito tempo depois do contato e depois de alguma insistência. Ou seja, até o exame de qualificação o estudo de campo não havia sido realizado por impeditivos institucionais e burocráticos. Assim, por sugestão da banca, ampliamos o número de instituições a serem pesquisadas e modificamos o método de coletas de dados, como descrito acima: passando a contatar instituições mais distantes por correio eletrônico.

Para selecionarmos as novas instituições a serem contatadas, utilizamos o *Guia de Museus Brasileiros* do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), por meio do qual selecionamos quatorze (14) instituições que continham “Arte Contemporânea” em sua nomenclatura. Dessas, apenas doze (12) possuíam endereço eletrônico para contato indicado nos registros do IBRAM; um (1) foi encontrado na página digital da instituição; um (1) não possui contato eletrônico indicado.

Às instituições que possuíam correio eletrônico enviamos uma mensagem cujo conteúdo fazia a apresentação do pesquisador e dos objetivos da pesquisa. Do primeiro contato, as mensagens enviadas a sete (7) das treze (13) instituições retornaram como inválidas (há que considerar que algumas instituições possuíam mais de um e-mail de contato, por isso foram contabilizados como um) e seis (6) não responderam. Devido a isso, buscamos outros endereços eletrônicos e obtivemos de dez (10) entidades, para as quais enviamos mensagens. Destas, apenas duas (2) responderam, sendo uma delas negando a possibilidade da pesquisa por não possuírem acervo relacionado ao escopo do projeto. A que respondeu afirmativamente a este contato, indicando interesse em participar da pesquisa, não retornou a mensagem informando se havia recebido o questionário encaminhado, nem mesmo o reenviou.

Com o que expusemos acima, queremos dizer que, por meio da internet, tentamos contatar instituições que pudessem responder aos questionamentos acerca do tratamento de materiais artísticos em seus acervos, bem como sobre a conservação deles. Como podemos observar, tivemos muitas dificuldades em arrebanhar participantes e, por isso, fazemos alguns questionamentos, dos quais compreendemos não ser fácil obter respostas conclusivas, mas que acreditamos ser necessário elencá-los: Por que tantas mensagens enviadas retornaram logo no primeiro contato? Estariam estes endereços de correspondência desatualizados? Ou estariam as instituições desativadas, mesmo constando na lista do IBRAM, um órgão ligado ao governo federal cujo objetivo é, na medida do possível, assistir aos museus federais? Claro,

algumas das instituições indicadas na pesquisa são estaduais ou municipais, mas o objetivo do guia de museus é justamente realizar um levantamento geral dessas instituições no país, possibilitando e até mesmo ampliando a possibilidade de contato, acesso e pesquisa.

Das mensagens que não retornaram como endereços inválidos e que mesmo assim não obtivemos respostas, qual seria o motivo por trás do silêncio? Não utilizam mais aquele endereço indicado e não foram atualizados nem no *Guia* e nem em suas páginas? Se sim, por qual motivo? Estariam estas instituições atarefadas a ponto de sequer responder uma mensagem indicando a impossibilidade de recebimento do projeto, ou estariam elas sofrendo por falta de membros nas equipes, de modo que os poucos restantes se sobrecarregam com as atividades diárias? Ou estariam com excesso de mensagens em suas caixas de entrada, o que acarretaria a não visualização e mesmo a perda delas? Ou teria a comunicação se perdido em caixas de *spam*? Uma falta de organização administrativa também seria uma boa hipótese para o caso, mas considerando a falta de pessoal nas equipes.

Por outro lado, dos contatos que obtivemos resposta, apenas um indicou a impossibilidade de participação na pesquisa por não possuir o tipo de acervo visado no escopo do projeto, enquanto que a outra instituição não manifestou seu posicionamento após o envio do questionário, o que nos faz questionar quais seus motivos para o silêncio. Não possui acervo de arte contemporânea? Não possui metodologia de trabalho estabelecida? Não possui profissional credenciado? Não possui equipe para a realização das inúmeras atividades requisitadas? Entendemos que em muitos casos as instituições sofrem com falta de verbas, o que não lhes permite possuir grandes equipes ou mesmo alguns membros com as especializações desejadas. Isso afeta claramente o andamento dessas instituições acarretando em *sites* desatualizados, quando possuem um, impossibilidade de recebimento de pesquisadores, dificuldade de atendimento do público e execução das atividades administrativas, de conservação, de curadoria e montagem de exposições.

Após estas instituições, também contatamos a Pinacoteca do Estado de São Paulo (Pinacoteca) por endereço eletrônico. Ao responder o primeiro contato nos foi solicitado um retorno via telefone, o que fizemos, para que explicássemos melhor os intentos da pesquisa antes de decidirem por participar ou não. No entanto, o número indicado dava como inexistente, o que nos obrigou a enviar nova mensagem pelo canal inicial. Porém, não obtivemos mais resposta.

Na tentativa de ampliarmos ainda mais o universo de instituições, esperando angariar algumas participações, buscamos contatos no exterior, sendo eles quatro (4) museus em Portugal: Museu Coleção Berardo (Lisboa); Museu Calouste Gulbenkian (Lisboa); Museu

Nacional de Arte Contemporânea do Chiado (Lisboa); Museu Serralves (Porto). Desses, o Museu Coleção Berardo e o Museu Calouste Gulbenkian informaram que não possuíam o tipo de obra do escopo do trabalho, no entanto, o Museu Calouste Gulbenkian prontificou-se a receber o pesquisador e conversar sobre conservação de obra de arte contemporânea. Assim, para este enviamos o questionário que fora previamente formulado. Tanto o Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado quanto o Museu Serralves demoraram para responder os primeiros contatos, mas, quando responderam, solicitamos a possibilidade de envio de questionários via correio eletrônico e discussões acerca do tema proposto também por meio virtual. Neste caso, apenas o Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado respondeu que receberia o questionário e assim fizemos o seu envio. Apesar de terem indicado disponibilidade, por fim, mencionaram depois que estavam impossibilitados de respondê-lo porque uma das conservadoras estava de licença, realizando pesquisa no exterior, e a outra dera início às férias. Em uma segunda tentativa de contato com ambos os museus, não obtivemos resposta, fosse positiva ou negativa, quanto à possibilidade de participação na pesquisa.

Em novas tentativas de contato, o MAC-USP foi novamente requisitado a participar, no entanto foi negada com a alegação de impossibilidade devido à transferência do acervo, até então situado na cidade universitária, para sua sede no Parque Ibirapuera, o que demandaria esforços de toda a equipe durante alguns meses, não sendo possível, assim, contribuir com a pesquisa.

Por meio da Coordenadoria da Unidade de Preservação do Patrimônio da Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, contatamos novamente a Pinacoteca do Estado e solicitamos também a participação do Paço das Artes. Ambas as instituições aceitaram participar e a elas enviamos o questionário, mas nossas interlocutoras preferiram um bate-papo ao texto escrito, cuja transcrição resumida da conversa consta dos anexos 5.4 e 5.5. Na seção seguinte discutiremos suas respostas e das outras instituições participantes.

O Instituto Figueiredo Ferraz (IFF), de Ribeirão Preto, indicou positivamente a participação na pesquisa, deixando claro que o faria dentro dos limites possíveis. Assim, após as conversas, responderam o questionário de modo geral como apresentamos no anexo 5.1. Já o Instituto de Arte contemporânea (IAC), de São Paulo, enviou-nos o questionário respondido, conforme anexo 5.2, bem como o Museu de Arte de Ribeirão Preto Pedro Manuel Gismondi (MARP), anexo 5.3.

O intuito do contato com as instituições de arte contemporânea era poder verificar seus entendimentos quanto à documento e obra de arte contemporânea efêmera, de modo a tentar

identificar quais os procedimentos adotados na guarda desses materiais. Também era saber como tratavam obras performáticas, caso as possuíssem, e sua documentação, principalmente fotográfica e/ou videográfica. Outro ponto era compreender os procedimentos de conservação das obras e os relacionamentos mantidos com os artistas antes, durante e depois das exposições.

5.1 As falas das instituições de arte comentadas

Apresentamos aqui apenas algumas das respostas obtidas em contatos com instituições que aceitaram participar da pesquisa. Como pode ser verificado nos anexos 2 e 4, foram utilizados dois questionários, sendo o segundo uma reestruturação e ampliação do primeiro com base na primeira participação. No anexo 3 encontraremos as respostas, os comentários e novas perguntas, e as réplicas da instituição participante. No anexo 5 encontramos as respostas ao segundo questionário. Na sequência descreveremos em forma de texto as participações com base nas respostas. Vez ou outra fazemos algumas intervenções com base nas leituras utilizadas para compor os textos precedentes. A principal discussão em relação aos que apresentaram as instituições deixamos para a seção 5.3.

5.1.1 Museu Calouste Gulbenkian

O Museu Calouste Gulbenkian, de Lisboa, Portugal, foi a primeira instituição a aceitar participar da pesquisa respondendo o questionário e mantendo algum diálogo. Nele, fizemos contato com sua assessora e curadora Leonor Nazaré. Infelizmente não foi possível ampliar a conversação para questões mais completas, pois a representante limitou sua participação. Compreendemos que seja difícil para qualquer funcionário de instituição responder longas questões a cada indagação mesmo que aceitem participar de pesquisas, pois isso demanda tempo de seus trabalhos. O mesmo ocorreu com as outras instituições. Desse modo, quando fizemos novos questionamentos e não obtivemos resposta, optamos por não insistir. Conquanto nem todas as dúvidas sejam sanadas, acreditamos serem importantes os dados levantados de cada participação. No caso desta instituição, nos proporcionou a reformulação e a ampliação do questionário.

A instituição é uma parte da Fundação Calouste Gulbenkian, uma entidade privada que foi criada em 1956 a partir do testamento de Calouste Sarkis Gulbenkian. A formação da

coleção do museu teve início no século XIX e se seguiu de forma sistemática até 1953. Ela contém objetos de vários períodos, como indicam no descritivo em sua página na internet: Arte Egípcia, Arte Greco-Romana, Arte Islâmica e do Extremo Oriente e ainda Numismática, Pintura e Artes Decorativas europeias. O edifício que abriga a sede da fundação e do museu foi inaugurado em 1969 e é resultado de um concurso realizado pela administração e por três equipes de arquitetos entre os anos de 1959 e 1960. Considerado um marco na arquitetura museológica de Portugal, o edifício do Museu busca integrar dois jardins interiores e permite ao visitante um diálogo constante entre a Natureza e a Arte.

O museu possui aproximadamente 11.000 obras e faz constantes aquisições em diferentes quantidades, o que denota sua preocupação com o enriquecimento do acervo, que por este motivo está em constante crescimento. Sempre adquire mais obras, mas nem por isso se descuida da conservação delas. Para tanto mantém uma equipe especializada para cada frente bem definida; são quatro pessoas, cada uma assumindo tipos específicos de materiais: uma para escultura, instalação e tapeçaria; outra para filmes e fotografias; outra para papel (desenho e gravura); e outra para pinturas. Ao que percebemos, fica atento às condições climáticas e ambientais para reduzir os danos provocados por estes fatores, pois em termos de temperatura e umidade o espaço de guarda das obras é constantemente monitorado.

A instituição segue uma rotina de conservação preventiva, realizando revisões periódicas de todas as obras por períodos determinados. Neste caso, podem ser feitas a cada 5 ou 10 anos, conforme casos específicos. Quando necessário, coloca em prática os processos de restauração requisitados por obras que apresentam alguma perda. O museu tem estabelecido como rotina de conservação a revisão do estado de cada obra do acervo quando ela é movimentada, seja devido a empréstimo ou apenas deslocamento para as próprias exposições, o que demonstra o cuidado minucioso com que trata a coleção. A média de empréstimos é em torno de 400 obras por ano. Percebemos que o volume de empréstimo é bastante grande, o que demanda ainda mais da equipe para proceder nas avaliações das obras e possíveis intervenções, quando há necessidade. Para um controle de tudo isso, é preciso ter rotinas muito bem estabelecidas, equipes preparadas e metodologias bastante claras.

O que utilizam para administração da localização das obras e histórico das exposições é um *software* denominado *In Arte*⁴⁹. Ele é uma base de inventariação, segundo descrição

⁴⁹ O In Arte, como se descreve no próprio domínio na internet (<http://inarteonline.net/>), é um sistema de gestão do patrimônio cultural móvel desenvolvido pela empresa Sistemas do Futuro (<http://sistemasfuturo.pt/>), que foi fundada em 1996 em Portugal. O In Arte é uma aplicação que segue as normas internacionais definidas por instituições como o CIDOC (Comité Internacional para a Documentação do ICOM), a *Collections Trust*, o *Getty*

dada, em que são reunidas as informações das obras do acervo (empréstimos, exposições em que participou etc.), bem como o utiliza para as informações de conservação (todo o histórico de condições da obra, intervenções pelas quais passou etc.). Além dele também reúnem “dossiês de artistas” em forma física. Material textual utilizado nos catálogos, nas paredes da exposição, no *site*, na mediação com o público, também são encontrados nesse sistema, conforme nos foi indicado. Outras informações e documentos sobre as obras e/ou as exposições, pelo que nos deu a entender, são reunidos por outros departamentos (biblioteca, arquivo) e não possuem relações diretas com a reserva técnica. O que entendemos é que o arquivo e a biblioteca possuem funções bastante distintas, assim como a reserva técnica. Cada um trabalha independente e reúne as informações concernentes às atividades do museu, mas com foco específico. Isso se deve por ser um acervo de arte moderna e não de arte contemporânea.

O museu deixa claro que em seu entendimento obra é um objeto e, por isso, não guarda registros de obras, sua documentação. Embora não possuam acervo de performance, também por ser algo imaterial, os vídeos eventualmente produzidos, quando há alguma apresentação desse tipo de obra, são direcionados à biblioteca como material de referência. Se há uma instalação exibida que tem performance junto, mas que funciona sem esta, todo o restante é guardado como obra. As fotografias ou filmes produzidos como documentação das performances são guardadas enquanto documentos pelo Museu, mas em um arquivo fotográfico específico.

Como já observado, ao se questionar sobre a diferenciação entre obra de arte e documento, a resposta que nos foi dada enfatiza que quando a obra é pensada para ser vivida, experienciada ao vivo, sua existência estará restrita àquele espaço-tempo e os registros que são feitos desse momento são meros documentos informativos que retomam aquele ponto; são memórias. Isso destaca ainda mais o posicionamento objetual da instituição, a nosso ver, pois denota que uma obra não pode ser um documento e vice-versa. Por outro lado, também indica que ambos se aproximam muito e até mesmo se confundem atualmente. Percebemos que a instituição não trabalha apenas com obras tradicionais, pois possui em seu acervo instalações, mas entendemos que a probabilidade de que sejam tratadas do mesmo modo que uma escultura seja grande, haja vista que a frente responsável por sua conservação é justamente a mesma que cuida de esculturas. Mas sabemos que é justificável, pois muitas instalações utilizam-se de objetos, então se encaixariam, em certa medida, nos tridimensionais.

Ao abordarmos a questão quanto à prioridade da guarda dos materiais das obras de arte com base em seu formato, cometemos o erro de não especificar do que se tratava. Por formato entendemos a conformação física do material, do suporte físico, consoante o modo de confecção e a natureza (GONÇALVES, 1998, p. 19). A autora cita como exemplo de formato “caderno, cartaz, diapositivo, folha, livro, mapa, planta, rolo de filme”. Assim, ao questionarmos em que local seria a guarda desses materiais, a instituição indicou que a conservação guarda apenas as obras junto com todos os seus componentes, sejam físicos e/ou imateriais; quando são documentos, conforme a necessidade, são direcionados à biblioteca ou ao arquivo do museu. Ao confrontarmos nossa definição de formato e a resposta obtida, percebemos a confusão da pergunta mal formulada. Se, por exemplo, um cartaz, um caderno ou um mapa fosse componente da obra, seria enviado para a biblioteca, para o arquivo ou para a reserva técnica? O que entendemos é que se for algo mais tradicional, do ponto de vista artístico, continuará sendo direcionado à reserva técnica, mas essas apropriações materiais para compor uma obra podem ser direcionadas equivocadamente para um arquivo tradicional ou uma biblioteca, fazendo dissociação dos materiais. Na nossa opinião, isso não promove a destruição da obra, mas desde que as informações garantam a reunião correta desses materiais em uma posterior remontagem. No caso dos *Livros de Artistas*, foi indicado que a aquisição é feita pela biblioteca de artes, embora seja uma obra.

Na perspectiva da instituição, apresentada por sua representante na pesquisa, a intenção artística é mantida. Por exemplo, a noção de performance é aquilo que ocorre no momento da experimentação diante do público. Desse modo, se um artista realiza uma performance diante de uma câmera, seja produzindo fotografia ou filme, seja em seu ateliê ou noutro lugar por ele escolhido, mas sem público, e vier a apresentar este material para exposição como uma performance, a intencionalidade artística é mantida e o tratamento se dá enquanto obra de arte. Para a relação entre artistas e museu, relata a representante não haver conflitos e que os artistas são consultados, quando necessário, para discutir a preservação de suas obras.

A partir das considerações e entendimentos de obra de arte e documento que a instituição possui, conforme observamos acima, o critério que define se o material a ser guardado irá para o arquivo, para a biblioteca ou para a reserva técnica do museu é o fato de ser ele uma obra de arte ou não. Informaram-nos de que, unicamente por razões técnicas, a instituição possui algumas fitas em super 8 e 16mm, mas que se encontram depositadas noutra instituição, a saber, na Cinemateca Portuguesa; por razões de lógica interna da coleção e curatoriais, o museu possui algumas peças de *design* de mobiliário depositadas no *Museu de*

Design em Lisboa. A relação que faz entre informação, documento e obra, segundo relato, se dá pelo sistema *In Arte*, enquanto que no acervo as obras possuem seu número de inventário.

Sobre a aquisição de obras performáticas, afirmam que a instituição não as adquire. No entanto, possui guardados alguns registros digitais, porém, não foi possível esmiuçar do que se tratavam, a que se relacionavam. No museu há casos de instalações que acolheram também performance enquanto estiveram expostas, mas que a instalação vive por si mesma, sem a necessidade da performance, e apenas por este motivo ela foi adquirida. Não há registro de alguma vez ter havido aquisição de obras que fossem apenas performance.

5.1.2 Instituto Figueiredo Ferraz – IFF

O IFF é uma entidade privada que foge ao roteiro cultural e artístico das capitais por estar situado no interior paulista, com o objetivo de difundir arte e cultura. Voltado às artes plásticas, tenta manter a cidade sede, Ribeirão Preto, e a região, atualizadas quanto às discussões artísticas, seja do cenário nacional, seja internacional, promovendo exposições, cursos e debates. A coleção conta com vários artistas consagrados, sendo alguns deles: Adriana Varejão, Edgard de Souza, Rosangela Rennó, Iran do Espírito Santo, Waltércio Caldas, Tunga, Laura Vinci, dentre outros.

Quem nos atendeu foi Carlos Alexandre, membro da administração do instituto e, ao que nos foi relatado, as obras estão em regime de comodato e são expostas ao público em exposições temporárias. Sendo pertencentes ao acervo particular de seu fundador, João Carlos de Figueiredo Ferraz, o Instituto não participa do processo de aquisição delas. Ressalta que a instituição não possui obras efêmeras, não sendo possível dar indicativos de formas de tratamento destas no que concerne à guarda e à conservação.

O que a instituição possui, ao que podemos entender, é registro das exposições, que guarda em seus arquivos – aqui, mais uma vez, considerado o tradicional. A definição de obra de arte já vem estabelecida: o que toma de empréstimo é a obra e o que se produz durante o processo de montagem, de exibição e após a exposição é meramente documental. Ou seja, a instituição não se preocupa com a diferenciação entre obra e documento, quando isso já vem estabelecido.

Sobre performance, não possui no acervo qualquer obra. Em sua página na internet, encontramos menção quanto à exibição desse tipo de linguagem artística, bem como de filmes e vídeos de artistas. No entanto, como se ressaltou, o tratamento da instituição é limitado

àquilo que é exposto, que já vem definido enquanto obra. As intenções artísticas são respeitadas no que concerne à expografia, assim como a conservação é observada em reserva técnica, mas entendemos que seja no momento de trânsito das obras, uma vez que nos informaram não possuírem acervo.

Conforme a necessidade, conta com o auxílio de galerias e artistas para realizar a conservação das obras, o que demonstra um bom relacionamento com os artistas. Afirmam que não há diferenciação ou prioridade entre as plataformas de apresentação das obras. O que deixam claro é que o instituto precisa se preocupar com o transporte das obras, sua exposição e conservação durante a exibição.

A partir da fala desta instituição, bem como das informações coletadas em sua página na internet, apenas conseguimos identificá-la como uma instituição privada voltada à exposição, que dá visibilidade a um acervo particular e estabelece vínculos institucionais para promover a arte contemporânea.

5.1.3 Instituto de Arte Contemporânea – IAC

O IAC é uma instituição sem fins lucrativos, fundada em 1997, cujo foco está na atividade cultural. Em seus objetivos constam a divulgação da trajetória dos quatro artistas que compõem seu acervo, sendo eles Amilcar de Castro, Sergio Camargo, Willys de Castro e Sérvulo Esmeraldo, por meio de suas obras, exibindo-as ao público; constituir, mediante armazenamento em banco de dados, um centro de pesquisa com documentação bibliográfica e museológica dos artistas, e disponibilizar esse material gratuitamente; a promoção de ações educativas e intercâmbios culturais com museus e instituições.

Seu Núcleo de Pesquisa e Documentação foi implantado em 2004 e responsabiliza-se pela guarda, conservação, catalogação, pesquisa, divulgação gratuita e acesso permanente do público à documentação histórica cuja referência são os artistas que fazem parte de seu atual objeto de estudo. Seu objetivo é se tornar um centro de referência documental e histórica e, para isso, recolhe e organiza material bibliográfico e de fontes primárias de artistas que compõem seu acervo, bem como do que se produziu sobre eles.

Marilúcia Bottallo, Diretora Técnica do IAC, foi nosso contato e gentilmente respondeu nosso questionário. Ela relatou que o processo de composição da coleção tem sua particularidade: o interesse central está voltado ao processo artístico e não necessariamente àquilo que foi classificado enquanto obra. Ou seja, a preocupação da preservação é voltada à documentação. Mesmo as obras existentes no acervo são tratadas como documentos. A

perspectiva da instituição é bastante interessante, pois assume que há obras que persistirão apenas enquanto registro, então, a tipologia ou mesmo a forma em que se apresenta a expressão artística não é vista como um problema concernente à guarda e à preservação.

Ao tratar da diferenciação entre documento e obra de arte, fica claro que a decisão é institucional, logo, cabe a cada entidade realizar sua própria definição conforme suas políticas. A relação de valor do IAC, como relata Marilúcia, é quase oposta à de instituições museológicas. Embora cuidem de algumas obras, o foco principal está nos registros. Então, como destaca, o registro das obras engloba todas as fases de produção da obra. Assim, o que entendemos é que as obras de seu acervo se desmaterializam em forma de informações e documentos que compõem os registros arquivados e disponibilizados para pesquisa. Mesmo as obras enquanto produto físico são caracterizadas como documento, entendendo este como o suporte físico de uma informação. Nesse aspecto, o acervo se constitui da formalização da ideia do artista, possivelmente de gênero textual, complementado com audiovisual, iconográfico e o que mais for possível e preciso para uma melhor compreensão do processo, bem como os registros realizados para, durante e após uma exposição.

Diferenciar obra de arte contemporânea e documento, em certa medida, pode ser difícil, uma vez que a linha que diferencia uma do outro é bem tênue. Como nos foi relatado, pode não haver uma só resposta, pois desenhos e gravuras não eram considerados obras, mas como estágio precedente a elas. Então, com o passar do tempo, com a teorização dos processos artísticos, com o impulso colecionista, bem como o interesse dos historiadores, estas peças passaram a ser vistas de outra forma, principalmente pelo mercado de arte. Com o crescimento dos conceitos modernos, coleções abrigadas em arquivos e bibliotecas começaram a ser expostas e a ser transferidas para as reservas técnicas dos museus, o que não mudou muito na atualidade. Porém, hoje se fala muito da intencionalidade do artista para definir o que seja a obra e o documento, o que não diminui o interesse museológico pela documentação produzida no processo da obra. Por fim, outro aspecto que promoverá essa distinção, nos foi dito, é a decisão institucional. O que entendemos, no final, é que para o IAC tudo será tratado enquanto documento, não importando muito se é o produto final da produção contemporânea ou o processo de criação.

O IAC não possui em seu acervo registros de obras performáticas, mas nos diz que, quanto às formas de guarda desse tipo de obra, dependerá das necessidades técnicas de cada área, pois cada uma tem suas especificações que condicionam a guarda e recuperação dos documentos. Porém, sobre o que se guarda dependerá de uma decisão institucional, segundo nos foi dito, porque a instituição precisa decidir os motivos de se guardar os registros, pois

isso implicará em possuir espaço, seja físico, seja virtual, de armazenamento. Isso reflete também nos processos de aquisição de obras, pois que sempre depende das políticas institucionais e de constituição de acervo. Cada entidade possuirá uma política que pode ou não ser similar à de outras, mas nunca será exatamente igual. Nessas políticas institucionais haverá os procedimentos de aquisição, conservação e preservação e armazenamento de obras.

No que concerne às intenções artísticas, foi relatado que se o artista é vivo, é fundamental considerá-las ao se pensar a guarda e preservação das obras. Essa questão nos remete a algumas discussões apresentadas na seção 4.1 quanto à participação dos representantes dos artistas mortos nesse processo de conservação. Quando vivo, propõem-se a contatar o artista solicitando seu auxílio no estabelecimento de métodos ou para coletar informações que irão compor os registros documentais da obra.

Sendo um centro de pesquisa, o IAC não faz distinção nos processos de guarda sobre documentos e obras de arte. Assim, não importa o que seja, seu tratamento é o mesmo. E sua biblioteca é um suporte às pesquisas. O foco de seu trabalho, como já explicitado, é a documentação artística; o processo da obra. A coleção se constitui de acervo privado que possui interesse público.

Direcionar uma documentação para a biblioteca, para o arquivo ou para a reserva técnica de um museu dependerá das decisões institucionais e o modo como registrar as obras são os mais variados, independentemente da mídia ou da expressão artística, como nos foi relatado. O que não questionamos é se os registros existentes no formato físico são em sua maioria textual, audiovisual, sonora ou iconográfica, embora acreditemos que devam possuir os diferentes registros com vistas a enriquecer a coleção. Para definir a prioridade na guarda dos materiais, são pensados individualmente, considerando tamanho, peso, fragilidade e outros elementos característicos dos materiais a serem preservados. E as relações que estabelece entre documento, informação e obra de arte estão interligadas via banco de dados e os relacionamentos estabelecidos por eles.

5.1.4 Museu de Arte de Ribeirão Preto

O MARP também é mais uma instituição que foge ao eixo das capitais no que diz respeito às exposições e mediações de eventos das artes plásticas. Fundado em 1992, foi criado inicialmente para ser uma pinacoteca responsável pelas obras pertencentes à prefeitura da cidade que o sedia, mas, aos poucos, firmou-se como museu e tornou-se uma instituição

cultural de referência para a região. É o museu que se responsabiliza pela organização do *Salão Brasileiro de Belas Artes de Ribeirão Preto* (SABBART) e também do *Salão de Arte de Ribeirão Preto* (SARP), eventos dos quais provêm obras que compõem seu acervo. Em 2002, por ocasião da comemoração de dez anos de sua existência, o museu passa a chamar-se Museu de Arte de Ribeirão Preto Pedro Manuel-Gismondi, em homenagem ao artista. Do ponto de vista da definição de museu, podemos considerar o MARP como uma instituição tradicional.

A instituição possui um foco maior nas obras de arte contemporânea, que são realizadas com materiais de diversas naturezas, o que dificulta o processo de guarda e conservação delas, segundo relata Nilton Campos, Coordenador de Artes Plásticas do museu. Alguns desses tipos de obras exigem uma documentação que permita serem remontadas em outras exposições, como memorial descritivo, o que nem sempre é fornecido pelos artistas. Desse modo, mesmo sem uma equipe, seu coordenador busca manter a organização e conservação das obras da melhor maneira possível. Para isso, ele tanto relata quanto colhe depoimentos dos artistas visando constituir uma documentação que auxilie na conservação das obras e no processo de (re)montagem delas no futuro. Ele também procura constituir essa documentação utilizando-se de fotografias e detalhar algumas obras que exigem que algum material seja substituído. Isso denota o que julgamos ser bastante comum nas instituições, por maior que seja o empenho de suas equipes: documentação fragmentada, incompleta, que pode colocar em risco a reexibição de certas obras mais complexas. Também o fato de que nem todas as instituições possuem uma equipe com qualificação específica na área de conservação.

Ao que consta, o acervo do MARP é composto por obras objetuais, embora algumas exijam um roteiro de montagem, o que nem sempre é fornecido pelo artista, como observamos acima. Assim, não possuem nenhuma obra desmaterializada da qual apenas os registros tenham permanecido. Por outro lado, toda documentação fornecida pelo artista que se refere à montagem das obras (desenhos, memoriais descritivos, diagramas etc.) é arquivada ou na pasta do artista, ou no arquivo do MARP e recebe cuidados como se fossem as obras no que diz respeito à conservação. Assim, a partir dos relatos, entendemos que a diferenciação entre o que seja obra e documento no que concerne ao tratamento seja algo implícito, além de encontrarmos aqui a intenção do artista quando se diz que a documentação foi entregue por ele.

Foi-nos indicado não haver documentação de performance no acervo da entidade, no entanto, uma das obras que compõem a coleção é definida por sua autora também como performance. Trata-se da obra *Corpo Comestível*, da artista Rosa Esteves, de 2004/2007. Na

descrição, é uma obra que reproduz partes do corpo da artista moldadas em chocolate, as quais são disponibilizadas para os visitantes e devem ser produzidas a cada dia da exposição pela equipe do museu, para que sejam degustadas. Como apresentado no anexo 5.3.1, o museu possui o descritivo de quais materiais relacionados à obra são guardados, bem como seu modo de produção e outros detalhes. Os itens descritos no anexo, que permitem a (re)produção da obra, bem como fotografias de registro, são mantidos pela conservação, mas ao que percebemos essa guarda não segue necessariamente uma metodologia técnica específica, seja museológica, arquivística ou biblioteconômica. Acreditamos que o método de trabalho empregado é do próprio museu, visando ao que lhe é mais fácil executar, justamente por não possuir uma equipe especializada.

Nilton relata que definir o tratamento que se deve dar às obras performáticas é complexo pois é preciso registrar de forma bastante clara a intenção do artista proposta na obra que se apresenta. Para isso, o museu busca guardar o máximo de informações possíveis, de modo a não distorcer a proposta inicial do artista.

Sobre o processo de aquisição de obras, como já prevíamos, é seguida a política de formação de acervo do museu. No caso em questão, há uma análise realizada pelo Conselho Consultivo em conjunto com a Diretoria do MARP. Nessa análise considera-se a relação da obra a ser adquirida com o acervo que o museu possui. Também adquirem obras por meio do Salão de Arte supracitado. Embora não haja uma deliberação do Conselho junto à diretoria, o responsável pela instituição faz parte da seleção neste Salão e procura garantir a conexão da obra com o acervo. Ele ressalta que o tipo de obra pode interferir no processo de doação de obras devido a fatores de conservação, pois não possuem equipe técnica. Por outro lado, as obras adquiridas e/ou expostas, sempre consideram as intenções artísticas. O que não fica claro é se há uma permanente consulta aos artistas para discussão dos métodos de preservação das obras ou mesmo para coleta de documentos que permitam uma descrição mais acurada das intenções artísticas.

A partir das respostas dadas pelo coordenador do museu, entendemos que um bom trabalho de documentação das obras auxilia na melhora dessas relações de modo a evitar implicações com direitos autorais e/ou de imagem. Por outro lado, não ficou claro se essa documentação já é pensada no momento da primeira montagem da obra, reunindo a maior quantidade de materiais descritivos sobre a obra e sua montagem, incluindo registro de instruções do artista, ou se o levantamento é feito *a posteriori*. Outro ponto nebuloso é se os artistas demonstram preocupação ou receptividade ao serem abordados sobre a documentação de suas obras, visando à sua preservação, ou se delegam essa tarefa ao museu única e

exclusivamente. Tendemos a acreditar que sim, que são receptivos, ou que confiam o suficiente na instituição para deixá-la a cargo de tomada de decisões quanto à preservação de suas obras. Isso afirmaria o bom relacionamento artista-instituição.

Por não possuírem mais de um ambiente para a guarda das obras, mesmo produções diferenciadas ficam no mesmo local. Formatos divergentes, com suportes diversificados, ou mesmo gêneros distintos compartilham o mesmo espaço. O museu se preocupa com o uso das embalagens certas buscando amenizar os danos. Assim, na medida do possível, mantém as obras em suporte de papel nas mapotecas e outros objetos são embalados. Para localização das obras, o MARP possui uma catalogação delas e um mapeamento no espaço físico, o que permite uma recuperação relativamente eficiente. Quanto ao local de guarda da documentação, não há clareza. Por considerar a documentação como importante, principalmente os registros fotográficos, é-nos sugerido que os critérios devam estar muito bem definidos para melhor preservar a obra, principalmente identificando partes e/ou a totalidade da obra que eventualmente precise ser repostas quando da remontagem dela. O que define o local de guarda desses materiais, ressalta Nilton, é a individualidade da obra. Isto é: cada caso é um caso a ser avaliado à parte, e não são estabelecidas prioridades de guarda quanto aos itens que compõem as obras.

Foi-nos relatada a dificuldade das atividades de preservação das obras devido à falta de pessoal com formação específica, problema que se repete em muitas instituições, principalmente as de pequeno porte. Isso impossibilita alcançar o ideal no que diz respeito às relações que se estabelecem entre informação, documento e obra de arte. Embora o acervo totalize aproximadamente mil e quinhentos (1.500) itens, é difícil fazer sua manutenção constante sem possuir um corpo de funcionários qualificados e preparado para a diversidade que encontram no acervo do museu. Assim, muitas obras ainda não possuem sua documentação completa, mas o trabalho tem sido feito aos poucos pelo responsável da instituição. O trabalho de documentação de obras de arte contemporânea e organização de suas informações para posteriores exposições é bastante árduo e exige muito. Acreditamos que ter uma equipe, mesmo pequena, é fundamental para poder seguir os parâmetros necessários.

5.1.5 Pinacoteca do Estado de São Paulo

A Pinacoteca é o museu de arte mais antigo da cidade de São Paulo, tendo mais de cem anos. Seu acervo tem foco nas artes brasileiras produzidas desde o século XIX até a contemporaneidade. A instituição tem se apresentado como uma das mais ativas nas discussões em torno de questões relacionadas a arquivos de museus, arquivos de artistas, serviços de informação em museus, dentre outros assuntos da área, como podemos perceber pela promoção de diversos eventos, principalmente acadêmicos, sobre tais temáticas. Sua missão é “constituir, consolidar e ampliar, estudar, salvaguardar e comunicar um acervo museológico, arquivístico e bibliográfico de artes visuais, produzido por artistas brasileiros ou intrinsecamente relacionado com a cultura brasileira” (PINCOTECA, 2017), segundo apresenta em sua página na internet.

Conversamos com Fernanda D’Agostino, a responsável pelo Núcleo de Acervo Museológico, setor que cuida da documentação que constrói o histórico das obras de arte pertencentes à instituição e àquelas que lá estão por comodato. Ou seja, a documentação se refere às aquisições e empréstimos, suas origens e cada local onde as obras estiveram. O setor procura realizar um levantamento o mais completo possível acerca do histórico de modo a complementar as informações relacionadas a cada obra que está no acervo.

Sobre obras efêmeras, ela ressaltou que são aquelas que se configuram como tal no momento de sua exibição. A documentação da obra se divide em dois tipos, na concepção da instituição: 1) documentação de apoio como o suporte em que as instruções estão representadas para futura reapresentação, ou documentação relacionada; 2) documentação correlata ou informativa, sendo aqueles registros que se fazem durante a exposição, sobre a obra. A documentação de apoio, ou relacionada, é a que permite a montagem da obra. Quando há necessidade, alguns dos materiais que compõem as obras são guardados, mas é comum serem materiais que podem ser adquiridos, não havendo tal necessidade.

É ressaltado que por obra se define apenas aquilo que vai à presença do público em sua exposição, e aquilo que permite sua montagem, a encenação dela, é apenas documento. É comum o contato com os artistas para levantamento de detalhes sobre a obra, de modo a contribuir para sua preservação e mesmo para sua montagem futura, relata Fernanda. As formas de levantamento de informações que auxiliam no detalhamento são as entrevistas, os registros fotográficos da obra, vídeos etc. Estes documentos produzidos são os correlatos ou informativos, como indicado acima. Este contato constante com os artistas denota o bom relacionamento que a instituição mantém com os autores das obras, o que é bastante importante, pois, enquanto vivos, eles podem mudar de ideia quanto ao conceito de suas obras e querer mudá-lo, mas também reprogramá-las conforme o espaço em que serão exibidas.

Fernanda indicou que o tratamento dado à documentação que o Núcleo acumula considera as metodologias provenientes tanto da arquivística quanto da museológicas, conforme a possibilidade, mas não explicitou o que isso significa ou mesmo quais metodologias são as utilizadas. Isso representa, em certa medida, uma tendência que, acreditamos, precisa de um estudo mais apurado, pois as obras de arte contemporânea traduzem-se em informações e documentos. Desse modo, seria importante haver uma metodologia que consiga associar as técnicas do arquivo, da Museologia e também da Biblioteconomia, de modo a melhor auxiliar a diversidade documental da área artística. Quanto ao local de guarda dos documentos, aqueles que são de apoio e possibilitam a montagem das obras ficam armazenados na reserva técnica. O acesso a eles é mais restrito porque contêm informações de direitos autorais. Já a documentação correlata fica no arquivo da instituição com acesso mais amplo para o público externo, mas ainda assim requer agendamento prévio e justificativa para acesso. Os documentos de apoio podem ser acessados por público externo, comumente pesquisadores, mediante autorização especial.

Sendo o direito autoral intransferível, são seguidas as instruções artísticas no recolhimento do material da obra para sua guarda e toda mudança proposta é registrada na base de dados da instituição como informações de referências, constituindo, assim, o histórico da obra e suas transformações. Um exemplo é a mudança de título, que acreditamos ser relativamente constante considerando a proposta do artista para cada exposição: a instituição registra cada alteração para futura recuperação. Mesmo sendo o meio artístico e de obras de arte contemporânea bastante dinâmico, que foge a classificações mais rígidas, foi-nos relatado que as informações registradas seguem padrões técnicos e são normalizadas, não permitindo interpretação. Essa é uma ação muito recorrente em qualquer área de organização documental e de informações: estabelecer um formato em que as informações devem ser contidas para uma recuperação eficaz, mas percebemos as dificuldades nesse meio devido à volatilidade dos conceitos. Como nos foi dito, a melhor informação é aquela que o autor da obra repassa, mas ainda é importante e necessário manter certo distanciamento com vistas a manter o aspecto técnico e não gerar dúvidas na montagem da obra. Objetividade, clareza e padronização da informação seguindo metodologias de coleta e catalogação estabelecidas é o que busca a instituição. Complementar as informações com relatos de curadores, críticos de arte, público, registros das obras, etc. é comum caso a descrição de materiais indicada pelo artista seja sucinta ou dúbia, desde que essas informações mantenham a fidedignidade e os interesses do artista.

Devido ao interesse mútuo, entre artista(s) e a instituição, a respeito da preservação das obras, o relacionamento entre as partes é bastante harmonioso, informa Fernanda. Assim como os artistas procuram prestar o máximo de assessoria para documentar suas obras, a instituição procura estar em contato constante, quando necessário, e manter as intenções dos autores das obras. Mas para se pensar o futuro das obras e sua preservação, é importante sua problematização antes da aquisição, considerando que as condições mínimas devem ser estabelecidas para que cada obra adentre o acervo. Por outro lado, quando são obras provenientes de doação não há tanto tempo para se refletir essas condições mínimas. É a partir daí que a relação constante com os artistas se faz ainda mais necessária, buscando estabelecer as necessidades básicas para a preservação. Quando o artista não está vivo, aqueles que detêm os direitos das obras é que deverão ser consultados, assim como com galerias que possuem suas obras, colecionadores etc.

5.1.6 *Paço das Artes*

O Paço das Artes, que já foi apresentado aqui como exemplo de instituição que trata a questão arquivo-documento-obra de arte, como se define pelas palavras de sua diretora artística e curadora Priscila Arantes, não é um museu, mas está muito mais para um centro cultural que se utiliza do próprio arquivo como insumo para pesquisa e produção artística. Embora tenham sido os museus os maiores colaboradores da história da arte até o modernismo, acreditamos que para as artes contemporâneas o foco esteja mais nos arquivos devido aos modos como as obras de arte se apresentam na atualidade, ressalta sua diretora. Claro que isso não retira a importância das instituições museológicas do meio artístico, mas a arte contemporânea caracteriza-os como híbridos mais dinâmicos que a definição moderna nos apresenta.

Para a instituição, seu arquivo é tão importante que realizou uma reorganização e levantamento documental, que culminou num *Guia do Arquivo* e, alguns anos depois, no *MAPA: Memória Paço das Artes*. A partir disso foi observado que o modo de organizar o arquivo afetaria a produção artística. Na concepção apresentada, documento e obra não têm distinção; fazem parte do mesmo processo e um ocupa o lugar do outro em cada uma das situações em que são colocados. Por conta disso, Priscila destaca que os modos de guardar os documentos podem prejudicar/descaracterizar a obra. Assim, para ela, não deve haver

dissociação entre fragmentos da obra, separação entre o que foi apresentado para o público e seus registros realizados *a priori* ou *a posteriori*.

Não há distinção entre obra e documento nesta instituição, pois os artistas podem revisitar o arquivo e reconstruir suas obras, utilizar-se da documentação para comporem outras obras, modificarem aquelas já apresentadas etc. O acervo documental, o próprio arquivo, é vivo e dinâmico, ressalta. Um registro pode servir como inspiração ou denotar outra linguagem artística. Por exemplo, o vídeo que grava uma performance pode ser um videoarte. Priscila destaca a importância de os profissionais responsáveis pela guarda das obras e/ou documentos de arte se manterem atentos ao campo das artes e que seus trabalhos não sejam estritamente técnicos, rígidos, descaracterizando a fluidez e a dinamicidade do que fazem.

A discussão em torno do arquivo de arte contemporânea é importante porque a documentação e sua forma de organização pode ditar os rumos da produção artística, comenta Priscila, ou até mesmo da instituição. Então, tanto o processo de criação e documentação quanto à obra são a mesma coisa. Assim, defende Priscila, o espaço direcionado para a guarda dos documentos/obras deve ser multidisciplinar, um híbrido entre arquivo, biblioteca e reserva técnica, além de contar com um profissional igualmente multidisciplinar e que esteja atento às vertentes artísticas tanto quanto aos conhecimentos técnicos, mas sempre visando flexibilizá-los para as necessidades artísticas e de preservação, pois a arte contemporânea não trata de especificidades, mas de multiplicidades.

5.2 As falas de artistas sobre arte e documento/registro comentadas

Além das instituições, procuramos falar com alguns artistas que estivessem interessados em responder às perguntas acerca da arte contemporânea, documentação, performance, preservação de arte efêmera e relacionamento entre artistas e instituições. Não era o objetivo inicial da pesquisa esse contato, mas após indicação da diretora do Paço das Artes, contatamos a artista Grasielle Sousa, que tanto participou respondendo prontamente o questionário quanto nos indicou os nomes de Lucio Agra, Maurício Ianês e Paula Garcia. Embora não previsto, como já indicamos, achamos importante apresentar este contraponto. Os textos que seguem foram escritos a partir das respostas enviadas pelos artistas e seguem os conteúdos da maneira como cada um aprovou o texto.

5.2.1 Grasielle Sousa

Dentre aqueles que aceitaram responder o questionário apresentado no anexo 6, está Grasielle Sousa (anexo 7.1). A percepção da artista quanto ao trabalho institucional acerca da guarda e preservação das performances está focada nas particularidades, sejam elas materiais ou conceituais, que cada obra pode representar, porém, por ainda não ter obras em acervos, ela desconhece a lógica interna das entidades quanto à tais atividades. Ainda assim, de seu posicionamento artístico, identificamos questões colocadas que poderiam contribuir com o debate, ainda que secundariamente. No que ela mesmo explica, parece que segue no contrafluxo da preocupação atual de alguns artistas dessa expressão artística em pensar suas criações visando, simultaneamente, ao registro delas para a posteridade, bem como aos desdobramentos que a obra e/ou sua documentação podem ter no mercado de arte. Ela diz estar consciente de que as performances são efêmeras e, por isso, difíceis de serem capturadas nos moldes tradicionais que regem a preservação museológica. O fato de tentar antecipar este processo documental *a priori* da criação artística acaba por direcioná-lo à documentação e não tanto à obra.

Entendemos, então, que Grasielle não se preocupa em fabricar documentos cujo objetivo *a priori* seja fazer permitir a duração de suas obras no tempo-espço e que adentrem uma coleção enquanto objetos; em contrapartida, aquilo que se produz parece colocar em xeque as questões que permeiam esse ato mais tradicional de guarda de uma obra. Para ela, não são apenas os registros fotográficos e em vídeos que viabilizam manter a memória da obra. Por outro lado, reconhece que a instrução (talvez aqui possamos chamar de manual de montagem, se fosse uma instalação) seria uma forma de tornar a obra durável nesse tempo-espço. Os registros feitos da exibição de suas ações, ela diz, estão muito mais para materiais de autoavaliação ou divulgação para que o público conheça seu trabalho. Aqui percebemos um pouco a diferenciação que ela demonstra entre documento e obra de arte.

No caso da performance, linguagem artística a qual se dedica, seja na pesquisa ou na produção, desde 2007, ela a classifica como processual. Então, para a artista, não é uma obra finalizada, por isso não faz sentido em falar obra de arte, ou documento/documentação. O que mais importa para este tipo de linguagem artística é a experiência no momento da realização da ação, muito diferente da fruição de um objeto, definindo que obra de arte seja algo palpável e, possivelmente, finalizado, que não está em trânsito. Portanto, a materialização de seus trabalhos não é algo posto, ainda mais com o intuito de integrar acervos museológicos.

Logo, afirma ela, a lógica de guarda de obras efêmeras deve ser repensada fora dos moldes estabelecidos para a guarda de objetos, justamente devido aos sentidos serem diferentes.

Classificar a performance como processual não significa delimitá-la. A artista tenta esclarecer que seu posicionamento é o de não definir esta linguagem, não lhe dar um contorno, mas que sua perspectiva é quanto às possibilidades e do que se identifica enquanto tal justamente por acreditar que não seja possível fixar um único significado. Então, esse tipo de expressão artística está mais ligado ao presente e questiona sua transmissão e sua história mediante os documentos, uma vez que o “ao vivo” e o corpo são aspectos fundamentais na fruição desta linguagem. Assim, a repetição dela é que possibilita sua permanência ao longo do tempo. Sua documentação estaria ligada à instrução, já comentada, que permitirá a reativação da obra toda vez que se desejasse, mas seguindo as devidas delimitações, a nosso ver, de quem pode realizá-la, quando e como. Para a artista, tanto as fotografias quanto os vídeos podem ser tratados enquanto performances, conforme o tipo de relação que se estabelece entre o artista e esse meio. Isso significa que, em sua perspectiva, a câmera pode ser tomada como testemunha da ação que se traduz nestas imagens, sejam elas em movimento ou não. Mas também, a câmera pode ser utilizada por uma pessoa cuja função é simplesmente registrar, apresentando um ponto de vista dessa ação.

Quanto à guarda de materiais de suas obras performáticas, Grasielle diz que não teria como afirmar ser isso o que faz, embora mantenha registros, cadernos de trabalho e textos que elabora sobre as ações. Estes materiais seriam, em sua concepção, *formas de ativar em seu corpo* a ação a ser realizada. A instrução, afirma, seria o recurso que experimentou para reapresentar um trabalho. Mas, se fosse necessário realizar a guarda de algo relacionado à sua performance, ela não descartaria o vídeo, a fotografia, uma lista dos materiais utilizados assim como uma descrição da ação. A documentação que possui sobre suas performances está guardada pensando na avaliação do próprio trabalho enquanto um processo, o que não significa não os reutilizar para outros fins no futuro, tal como uma reciclagem de ideia para produzir uma nova obra.

A artista disse não possuir nenhuma obra sua em acervo de alguma instituição, o que, talvez, a impossibilita de relatar como seria sua experiência com a materialização de algum de seus trabalhos e a interação deles com o espaço de guarda. Então, quanto às formas de aquisição de uma performance por alguma entidade colecionadora de arte, ela apenas supõe que vai de caso a caso. Para ela, Grasielle, o local simbólico dentro da instituição para o qual a documentação proveniente da realização da obra “ao vivo” será direcionado deve ser decidido em comum acordo entre o olhar da artista e o curador/pesquisador em nome da entidade. A

princípio, ela não antecipa nenhum critério que determine se os documentos deveriam seguir o rumo do arquivo, da biblioteca ou da reserva técnica de um museu.

O material fotográfico, videográfico ou descritivo que eventualmente possa ser gerado de uma apresentação ao vivo, para a artista, é apenas registro. Só seria considerado obras se apenas a câmera fosse utilizada como testemunho de sua ação. Ela diz que é interessante a pluralidade de formas de se documentar, mas ressalta que o documento, enquanto eleito por convenção para ser um testemunho, deve ser visto criticamente para não ser confundido com a obra ou como totalidade dos fatos. A nosso ver, ela quer dizer que o documento é apenas uma parte, um fragmento daquilo que se desejou transmitir. A artista também destaca a importância dada à documentação nas instituições pelo valor comercial que se pode adquirir pensando em uma eventual (re)venda da obra registrada.

5.2.2 *Lúcio Agra*

Outro artista para quem enviamos o questionário foi Lúcio Agra (anexo 7.2), que também é professor e pesquisador acerca de performance. Ao questioná-lo sobre os modos como as instituições lidam com a diversidade das obras de arte contemporânea ele respondeu que podem haver algumas estratégias e citou Philip Auslander como um autor que sugeriu formas de se trabalhar com performances. Apesar disso, ele acredita que vai depender de cada instituição. Ou seja, ele desconhece a existência de um procedimento genérico que se encaixe nos moldes de todas as instituições.

Ele possui expectativas de que as instituições de arte se ocupem do papel de manter a memória das obras vivas e não as deixar cair no esquecimento. Porém, acredita que, talvez, a distinção entre obra e documento não faça muito sentido, considerando o modo como se descreve no questionário, no que condiz à performance, e sendo que suas produções artísticas nunca estão pautadas na permanência no tempo-espço, então não há a escolha de materiais que garantam isso em suas produções. Por outro lado, ele guarda referências de suas obras para seu próprio histórico, mas afirma que é movido por outras razões, como as motivações de sentido e criatividade, em relação à produção de suas obras.

Na opinião do artista, a noção de obra é praticamente irrelevante para a performance, pensando a obra aqui como algo objetual. Então ele cita que, a partir de uma pesquisa realizada por alunos, juntou alguns elementos utilizados em performances que chegaram a tornar-se clichês e montou o *Kit Performance*. Foi feita uma réplica deste kit que foi apresentada no

evento *O que não é performance?*, ocorrido no Maria Antonia, em 2015, para discutir o conceito desse tipo de obra. Lucio produz suas obras principalmente na linguagem da performance, mas diz que nenhuma instituição adquiriu alguma delas. Para ele, os poemas que produz só fazem sentido se performados por ele e que sua atuação como músico é vista por ele como performance.

Lucio indica dois exemplos distintos para indicar as possibilidades de conceito de performance. No primeiro ele cita *Cosmococas*, de Hélio Oiticica e Neville D'Almeida, que possui uma materialidade a partir de seu projeto, mas só chega a se caracterizar como obra a partir da presença do público, assim como obras de Lygia Clark, complementa. Nesse caso, o projeto/documento e a participação do público são inseparáveis na configuração da obra. Outro exemplo é Iggy Pop e suas performances hiperdocumentadas, pois mesmo que o ato se encerre no momento, perdura pelo tempo a partir da documentação. Desse modo, entendemos que para ele a documentação é uma representação que não substitui a obra, o momento vivenciado.

Sobre guarda dos materiais utilizados em suas obras, ele afirma guardar tudo, pois carregam a energia emanada da obra no momento da ação. Neste caso, o sentido não é material, mas totalmente subjetivo. Isso se complementa com a escolha de materiais específicos feitos por ele. Desses materiais e da documentação de suas obras, ele afirma que algumas vezes os reutiliza na produção de novas performances. Arriscamos dizer que uma obra complementa a outra.

Para aquisição de uma obra performática, ele indica que vai depender de cada instituição e sua metodologia. Ele cita o centro cultural mexicano *EX-Teresa*, um centro cultural na Cidade do México e o *Le Lieu*, no Québec, como lugares que construíram arquivos de documentação de performance utilizando-se de critérios próprios e bem estabelecidos. Ele diz não ter contatos com instituições para preservação de suas obras, uma vez que não as tem em acervos outros que não o próprio. Assim, no caso de haver alguma aquisição, pensaria no modo de garantir a preservação da obra.

Sobre a consideração das intenções artísticas no momento da preservação das obras, Lucio diz que há tanto os desacordos quanto os esforços das instituições em encontrar soluções que sejam satisfatórias de modo a ter esse respeito. Isso, a nosso ver, significa que, em sua visão, há tanto os casos em que os artistas são consultados quanto os momentos em que a instituição toma suas próprias decisões, mesmo que em menor ocorrência. Em sua percepção, pode ser que haja conflitos entre artistas e instituições, principalmente quando diz respeito à remuneração em relação à obra, mas ele não saberia afirmar sobre esta ou alguma

outra ocorrência. Se há algum desacordo, ele diz, vai depender de questões geográficas, culturais, políticas ou de outros fatores. Ou seja, ele supõe a possibilidade de que haja algum desentendimento em algum lugar, por algum motivo, em algum momento, mas não se sente apto a afirmar.

Quanto à guarda de alguma de suas obras, no caso de aquisição por parte de alguma instituição de arte, ele acredita que seria o arquivo o mais ideal, desde que tivesse acesso público. A documentação que ele produz de suas obras, em sua visão, pode ser descartada, pois não vê em seu trabalho um teor de importância que o levasse a ter critérios rígidos para guarda. Por outro lado, caso fosse posta essa necessidade por alguma instituição, ele passaria a ter tal exigência.

E quanto ao modo de documentar obras efêmeras, Lúcio cita um evento realizado em parceria com o Paço das Artes, em 2014: o *Perfor5 [quando?]*, no qual foi apresentada justamente tal questão. A partir do evento ele aponta o trabalho do repórter fotográfico mexicano Antonio Juárez, que criou estratégias de documentações fotográficas de performances e adquiriu reconhecimento por seu trabalho a ponto de ser procurado por artistas do mundo todo. Ele também cita a Escrita Performativa, que tem produzido materiais que podem ajudar a gerar documentação. Por ser a performance uma ação pós-museu, em sua concepção, ela vem questionar a ideia tradicional de arquivo.

5.2.3 *Maurício Ianês*

Artista e pesquisador em linguagem da performance, Maurício (anexo 7.3) argumenta que há certo conservadorismo no que tange ao armazenamento, documentação e exposição de obras, seja das instituições públicas, seja das privadas, o que, afirma ele, reflete em suas coleções. Por outro lado, destaca que há a diversidade para lidar com todas essas questões: diferentes instituições, cada uma com seu próprio objetivo e condições de armazenamento e de expor as obras que são diversas.

Como um tipo de instituição ele cita a Pinacoteca do Estado de São Paulo, que possui dois espaços diferentes e separados para a conservação de documentos e obras de arte. Na sua opinião, e no caso das performances, pelo fato de os documentos poderem assumir formas distintas, não seria necessário que a entidade fizesse esse desmembramento como ele, enquanto artista, faz. Talvez um departamento mais abrangente pudesse auxiliar no processo de catalogação deste tipo de material, argumenta. Ele desassocia o documento da obra com

outro significado, pois ele estabelece distinção entre o que sejam documentos e obras autônomas – suas ações e os traços que elas deixam, explica –, identificando como documento esses traços de suas ações principalmente, mas não exclusivamente, quando envolvem a participação ativa do público na realização do trabalho. Manter esse material como documento é um modo de não o reificar e não o mercantilizar, alega Maurício. O que ele quer dizer é que esses traços dependem das relações estabelecidas, bem como das narrativas que se constroem, a partir dessas participações. Então, a separação que faz é no sentido de proteger esses traços/documentos que se produzem coletivamente de sua inserção no sistema “aurático” – no sentido apresentado por Walter Benjamin – e do valor de mercado.

Indagado sobre produção e documentação de obra de arte, Maurício diz que tem o cuidado e a preocupação de preparar uma descrição com instruções que permitam a montagem de obras efêmeras, visando à sua conservação. Se a produção é de outro tipo de obra, talvez alguma que seja objetual, arriscamos a dizer, a preocupação já não é mais a mesma, pois, na sua concepção, os museus possuem preparação e mais experiência com esse tipo de obra e saberão como conservá-la. E sobre a confrontação documento *X* obra de arte e sua diferenciação, como ele já indicou, se a experiência gerada no público a partir da ação é forte e relevante a ponto de se tornar autônoma, será uma obra, desde que a peça produzida não esteja diretamente ligada a uma ação do público; do contrário, ele manterá esses traços enquanto documentos para que permaneçam fora do circuito mercadológico.

Para ele, a documentação que se faz da obra, seja fotográfica ou videográfica, não consegue representar a experiência da vivência ao vivo da apresentação. Assim, fica no plano dos documentos. Logo, a obra em si é a ação ao vivo. Sua preferência por nomeá-la como ação é uma tentativa de desespetacularizar a obra de modo que ela se mantenha imanente, em oposição à transcendência, e relacionada ao cotidiano, explica Maurício. Ao mesmo tempo, afirma que busca preservar toda documentação que for possível de suas ações, inclusive de projetos não realizados. O modo como realiza essa atividade, pelo que entendemos, está mais voltado às descrições. Se ele utilizasse materiais específicos na composição de suas ações, procuraria arquivá-los, pois os veria como documentos. Aqueles que compusessem obras não realizadas ele não acredita que haveria necessidade de guardar, a não ser que houvesse a possibilidade de que os materiais em questão se tornassem obsoletos ou que saíssem do mercado, inviabilizando a realização da ideia no futuro.

Ele indica possuir esse tipo de obra em dois acervos: um nacional e outro internacional. Na Pinacoteca do Estado de São Paulo, sua ação denominada *O nome* faz parte da coleção em forma de um contrato e vídeo descritivo com instruções que permitem a

realização dela pelos funcionários do museu. Ele ressalta que dessa obra não permanecem no tempo-espço vestígios documentais, além daqueles que a descrevem. Isso, para nós, representa bem a definição dada por ele como uma ação. Na coleção internacional constam os documentos da primeira exibição da obra *Refus/Recusa*, no *Centre National des Arts Plastiques*, na França. Esta ação, diferentemente da outra, deixa vestígios e os documentos que se produzem durante sua apresentação são incorporados à obra e ao acervo.

O processo de aquisição de suas ações, afirma ele, foi igual a qualquer outra obra, com o detalhe de que foi entrevistado em ambas as compras, por diretores, curadores e conservadores para registrarem todos os detalhes da obra, uma vez que se trata de arte efêmera. Ele conta que não estava preparado para este processo antes, mas que agora procura já preparar um documento que descreva a obra da melhor forma possível, com vistas a registrar o conceito e a intenção da ação já no projeto que é negociado com a instituição. Então, em certos aspectos, o modo como a instituição irá preservar a obra dependerá das negociações feitas no momento da sua aquisição. Maurício completa que seu relacionamento com as instituições que adquiriram suas obras foi positivo e que não sabe responder se há, fora de seu campo de experiência pessoal, algum artista e/ou instituição que estejam em desacordo entre si. E sobre a guarda, se o melhor para suas obras seriam arquivos, bibliotecas ou reservas técnicas de museus, ele responde que vai depender do material que se utilizar na produção de cada obra e suas especificidades.

Como já explicitado por Maurício, e de um modo geral, vídeos e fotografias de ações são documentos e não a extensão delas, mas estes meios, unidos a descrições textuais, desenhos e projetos, bem como entrevistas concedidas a responsáveis por instituições de arte são bastante eficazes de documentar a obras desse tipo. Assim, essa documentação, na sua opinião, deve ser encaminhada para o setor que se responsabiliza por este tipo de material. Por outro lado, há muitos trabalhos que são híbridos, utilizando-se de diversos materiais em sua composição (até mesmo os ditos acima), por isso, defende ele, os diferentes departamentos que cuidam de diferentes materiais poderiam ser unificados para dar uma melhor condição de preservação e não dividir e separar por materiais. Para Maurício, quando se pensa a guarda, o intuito é que ela sobreviva no tempo, mas que seja sempre atualizada dentro de cada contexto em que é apresentada.

5.2.4 Paula Garcia

A artista e pesquisadora que trabalha com o acervo de Marina Abramovic, também se prontificou em participar da pesquisa e responder o questionário enviado (anexo 7.4). Ela afirma que o trabalho com documentação de performances ainda é algo novo para as instituições de arte, por isso ainda estão aprendendo a lidar com ele. Em sua experiência nos EUA, ela diz que a Universidade de Nova York tem promovido muitos debates sobre o assunto com vistas a estabelecer estratégias que auxiliem no processo de preservação de obras efêmeras ou que tenham partes efêmeras em sua composição. Como há artistas que não permitem o registro de suas obras, é preciso pensar quais depoimentos podem ser colhidos daqueles que participaram na exibição da obra de modo a constituir uma memória do trabalho.

A própria artista afirma estar em processo de aprendizado quanto à diferenciação entre documento e obra e, por isso, tenta guardar o máximo possível dos resquícios de suas ações, porém, esbarra no custo de locais de guarda para estes materiais. De seu trabalho performado no SESC em 2015, *Corpo ruindo*, por exemplo, ela diz que guarda fotos, vídeos e outros documentos, além de materiais utilizados, não só para o caso de alguma instituição vir a se interessar pela aquisição de sua obra, mas para constituir um histórico de seu trabalho de modo que fique clara a compreensão para quem acessá-lo no futuro. Por outro lado, ela indica que não produz suas obras pensando em sua permanência no tempo-espço. A documentação delas é algo que se faz *a posteriori*. E, como dito, o que ela faz é tentar manter os materiais utilizados, definindo o modo de guarda depois da exibição da obra.

Para Paula, a performance é a ação e os registros que se fazem são documentos. Estes, que são de suas obras, são comercializados pela galeria que toma conta de seus materiais. Todavia, nenhuma instituição possui alguma de suas obras, o que não a impede de ter noções de como preservá-las. Para ela, a conversa entre artista e instituição é primordial para estabelecer os modos de preservação das obras efêmeras que adentram os acervos. Ela conta sua experiência com o acervo de Marina Abramovic, no qual procuram preservar de modo mais completo possível a documentação das obras, incluindo declarações da artista e outros documentos relacionados às exposições. É importante colher os dados com os artistas enquanto ainda estão vivos porque é comum haver um tipo de telefone sem fio que deturpa as descrições das obras, o que pode prejudicar a compreensão do que ela foi, de fato, quando de sua exibição.

Documentar o instante da performance para o futuro utilizando-se das fotografias e dos vídeos como ferramentas de preservação é importante, comenta a artista. Apesar disso, alguns artistas não querem ver suas obras registradas, pois, para eles, o que importa é o momento e as pessoas que ali estavam. Mesmo assim, ela tem se colocado essa importância

por haver a possibilidade de desdobramentos dos vídeos para outras obras, como vídeo-instalações. Também porque contam sua história e da obra. Portanto, o que é possível, ela faz a guarda, tentando preservar a materialidade de suas obras. Ainda assim, ela afirma que vai de caso a caso, trabalho a trabalho, pois pode ser que alguns ela vá se importar com a guarda, outros trabalhos pode ser que ela não se importe em não preservar sua materialidade. Ela reutiliza essa documentação para criar composições fotográficas, vídeo-instalações ou outras linguagens artísticas. Em outras palavras, há um desdobramento dos documentos provenientes de suas obras, proporcionando novas obras, afirma Paula.

Mesmo não possuindo obras suas de performances em acervo de alguma instituição, ela indica que o processo de guarda deveria ser orgânico, que é importante o diálogo entre artistas e instituições, estabelecendo uma via de mão dupla, na preservação e guarda das obras. Juntos é possível estabelecer os melhores métodos para preservação dos trabalhos de modo a manter os interesses das partes. De sua parte, ela diz que sempre se mantém disponível para as instituições e reafirma a importância do bom relacionamento entre instituições e artistas, ainda mais porque as artes estão adentrando novos ambientes, como os espaços virtuais. Ela relata não conhecer caso em que artistas e instituições estivessem em desacordo quanto à preservação do que seria exibido ou que adentraria o acervo da instituição.

Quanto ao local de guarda para suas obras em uma instituição, Paula argumenta que seria algo difícil de estabelecer como o mais adequado. Contudo, indica que, a partir de sua produção mais atual, o melhor encaminhamento seria para uma reserva técnica e não para uma biblioteca ou arquivo, pois suas obras, embora performáticas, possuem a materialidade dos objetos utilizados no processo. E o processo de documentação de obras vai de caso a caso, afirma ela. Como cada obra possui sua particularidade, cada uma vai requerer uma forma diferenciada de se documentar, seja pelo vídeo, pela fotografia, pelo desenho, pela descrição etc.

Sua prioridade no processo de guarda da obra é manter um local em que possa fazer isso. Ela diz ser bastante organizada com a documentação de suas obras por se preocupar com a história que ela possa contar ao longo do tempo para aqueles que não presenciaram sua exibição e mesmo para o caso de alguma instituição ou colecionador vir a ter interesse em adquirir alguma. O mais importante para a artista é que essa documentação consiga mostrar o histórico de pesquisa da obra. Já sobre como se dá a relação informação *X* documento *X* obra de arte, Paula indica que depende da relação entre artista e instituição e do que esta adquire: a obra em si, parte dela, ou o quê. Ela afirma que mesmo que chame de documento os registros de suas obras, sempre haverá aqueles que vão tratá-los como obra. A área de guarda tem que

ser pensada e desenvolvida caso a caso, obra a obra. Ela diz que reflete muito estas condições das obras a partir de sua experiência com o acervo de Marina Abramovic.

5.3 Resultados: discussões à guisa de conclusão

Iniciamos nossa pesquisa com a percepção de que, devido às diferentes formas de obras de arte contemporânea e seus registros, os profissionais do campo da CI tinham dificuldade para definir o lugar destes materiais dentro de uma instituição de arte. Tentamos entender a dimensão do problema a partir do estudo bibliográfico e da pesquisa de campo e vimos, no capítulo um, como a CI e a Documentação trabalham com os sentidos de documento e informação e os comparamos com conceitos provenientes de outras áreas, como a Museologia e a Arquivologia. Observamos que o número de tipos documentais utilizados para o registro de uma obra é relativamente grande, sendo que alguns possuem a capacidade de se tornarem autônomos e circularem no meio artístico como obras. Fotografias e vídeos são exemplos de maior destaque.

Sejam os artistas consultados, sejam as instituições, todos eles possuem acesso aos meios de registro das obras. Se a instituição promove este registro, ao que percebemos, seu objetivo é o de documentar e não o de vir a ser um desdobramento posterior da obra. Pelas conversas que tivemos com todas elas, produzir registros de obras é um processo demandado apenas para enriquecer o arquivo. Por outro lado, quando os artistas é que viabilizam essa documentação, mesmo que a intenção inicial seja a de criar uma ferramenta de auto avaliação, um registro arquivístico, uma memória do processo e da ação, como indica Grasielle Sousa, é possível, e quase provável, que o artista revise esses materiais e, como assume Paula Garcia, conceba novos projetos artísticos.

Então, inicialmente, a condição do registro enquanto documento parece ser bastante clara para as instituições, como observamos com a Pinacoteca, com o MARP, com o IFF e o com o Museu Calouste Gulbenkian. Da maneira como nos apresentam essas questões, esses documentos não se desdobram em outras obras, outras formas de linguagens, mesmo porque, *a priori*, não é característica da entidade como criadora de arte, mas da instituição que expõe. Por outro lado, temos nesse meio o Paço das Artes, que não produz arte a partir dos documentos que possuem, mas afirma deixar seu arquivo “aberto” para que os artistas produzam a partir dele. Noutra perspectiva, o IAC resume a obra que eventualmente possui em acervo a documento, para que possa, dessa maneira, deixá-la disponível para

pesquisadores interessados. Assim, aqui temos posicionamentos distintos em relação aos registros.

Ao abordarmos o museu no capítulo três, procuramos entender o modo como eles trabalham e percebemos que, por conta das tipologias de obra de arte contemporânea discutidas no capítulo dois, ele acaba se voltando mais à exposição e não tanto mais à guarda de obras. Mas isso tem um motivo: em certa medida, não são mais as obras que compõem seus acervos, que preenchem seus espaços na reserva técnica, mas os documentos que aportam em seus arquivos. Aliás, denotamos uma forte tendência aproximativa do museu com o arquivo e certa ambiguidade na reserva técnica, que ao abarcar essa documentação, torna-se um híbrido e, a nosso ver, acaba requisitando um trabalho de organização dos documentos e processamento de informação diferenciados. A partir disso, temos percebido uma reconfiguração desses museus.

Foi ao abordarmos as instituições que trabalham com arte contemporânea que percebemos mais destacadamente essa mudança: o Paço das Artes, que não se caracteriza como museu, mas que participa ativamente do circuito das artes, seja promovendo a produção artística, seja expondo obras. Percebemos ele como bastante ativo na promoção de debates acerca da condição da arte contemporânea e sua aproximação com o arquivo; também vimos instituições preocupadas com a pesquisa na arte contemporânea, mas que também fazem exposição de obras de arte, como é o caso do IAC. Este, em nossa leitura, ocupa um espaço inédito dentro do campo das artes por estar mais voltado à configuração como centro de pesquisa, do modo como eles mesmos se definem; mas também vimos museus que trabalham com obras de arte nos moldes tradicionais da Museologia, como é o caso do Museu Calouste Gulbenkian e do MARP. O primeiro chega até mesmo a recusar em seu espaço materiais que são produtos do *design*, encaminhando-o a outra instituição que se ocupa desse material.

Esse posicionamento nos remete a Walter Benjamin (1994) quanto aos processos de produção em massa. Se refletirmos sobre essa condição na atualidade, encontraremos, sim, um paralelo muito próximo com a arte, mesmo que não sejam peças únicas. Afinal, alguns produtos de *design* possuem qualidades estéticas que podem elevá-los à condição de obras de arte. Embora o produto do *design* seja uma produção industrial, contrária à concepção tradicional de arte como objeto único, que possui aura (BENJAMIN, 1994), temos os processos criativos que levaram àquele produto, que podem conter toda uma reflexão que vai além do conforto e que traz reflexões e referências artísticas e também é, muitas vezes, autoral. Assim, se esses processos não cabem em um museu tradicional, cabem em um

arquivo, cabem na nova configuração de instituição de arte, seja ela centro de pesquisa, centro cultural ou outra nomenclatura que elas levem.

Partindo dos princípios museológicos, podemos ver o IFF como um museu, ou próximo a um. Mesmo que trabalhe com obras que não lhe pertençam, de fato, ele possui a reserva técnica como espaço de guarda de obras, conforme nos foi relatado. O arquivo é administrativo, não aquele em que se misturam as obras documentadas, mas os trâmites legais de uma obra. O IFF não precisa se preocupar com a determinação de obra de arte, tem um sistema de arte que se ocupa disso.

É a partir disso que retomamos a nossas hipóteses, apontadas lá no início: a primeira era de que não há uma metodologia que defina como as instituições devem tratar os materiais relacionados às artes efêmeras/desmaterializadas e, portanto, cada uma estabelece seus próprios meios de definição do que representam (documento ou obra de arte?) e, a partir daí, determinam a melhor forma de guardá-las e preservá-las. Percebemos, que este é um panorama confuso e que não há, ainda, uma padronização definida. Os métodos de tratamento dos materiais empregados pelas instituições não ficam claros, mas vislumbramos que vai depender da qualificação profissional de sua equipe. Quando possui museólogo, é a partir do conhecimento deste tipo de profissional que se dará prosseguimento ao trabalho, tentando abarcar da melhor maneira possível as variáveis e fazer adaptações dos manuais de Museologia para a espécie de material que possuírem no acervo. Se, por outro lado, é um arquivista ou historiador, a tendência é aplicar os conhecimentos arquivístico. Se for bibliotecário, aplicará conhecimentos dessa área. Acreditamos que quando inseridos num acervo museológico, mesmo que o profissional não tenha formação na área, ele busca por meio de cursos, leituras e conversação com profissionais da área de Museologia aprender os procedimentos básicos para realizar seu trabalho. Isto é, se a instituição é um museu, ou se considera como tal, a tendência será seus funcionários buscarem na Museologia os padrões de tratamento dos materiais que compõem seu acervo. Logo, concluímos que não há uma metodologia específica para materiais de obras efêmeras/desmaterializadas, mas que, por outro lado, adaptam os manuais existentes para realizarem seus trabalhos.

A segunda hipótese era de que a teoria e os manuais práticos de tratamento documental ainda não estão preparados para tratar os registros de arte contemporânea em sua completude, o que pode afetar, inclusive, os processos de preservação. De fato, no que observamos, não encontramos relatos específicos de como tratar materiais relacionados às obras de arte efêmeras/desmaterializadas. Encontramos, sim, muitas discussões acerca da temática, mas voltadas à preservação. A fotografia conta com uma tradição de conservação

bastante tradicional, o que torna fácil encontrar referências bibliográficas sobre a temática e cursos. Mesmo as discussões em torno da preservação de fotografias digitais são comuns de se encontrar. Nos livros internacionais de preservação encontramos algumas discussões acerca dos vídeos. Pelo que vimos, estes requerem maiores cuidados, pois existem em uma variedade grande de formatos, embora o mais comum seja o VHS.

Entendemos com o estudo que fizemos a necessidade de participação ativa de profissionais que lidem de maneira flexível com o fenômeno da documentação, pois, como vimos no capítulo três e também no quatro, há tanto a aproximação dos museus e suas reservas técnicas às concepções de arquivo da contemporaneidade, como artistas que produzem em prol de um arquivo, ou institucionalizam-se como artistas-arquivistas e constituem arquivos pessoais em seus ateliês. Estes espaços são ricos em materiais tanto de produção do próprio artista quanto de uma coleta, sistemática ou não, de objetos, fotografias, recortes de jornais e revistas, além de outros documentos que compõem suas coleções. Entendemos com isso tudo que a relação entre artistas, curadores, historiadores da arte, profissionais da informação e de conservação, bem como outros profissionais, é imprescindível para a guarda e preservação dos materiais artísticos – assim como sua recuperação –, sejam eles caracterizados como obras de arte ou documentos.

O que entendemos sobre a guarda e conservação/preservação da obra de arte contemporânea está fortemente ligado à intencionalidade artística, o que significa que esta deve ser muito bem documentada para garantir a permanência do conceito da obra ao longo do tempo, para que ela seja reapresentada. Para isso, muito se discute quanto aos métodos possíveis de serem adotados para a coleta de informações e documentação das obras, principalmente efêmeras e desmaterializadas, como as performances. Iniciativas como a do *International Network for Conservation of Contemporary Art* (INCCA) são importantes e relevantes na promoção de eventos que reúnem profissionais para debaterem os melhores meios de realizar esse trabalho. Assim, procuramos algumas instituições para tentar observar quais as estratégias que executam para pensar a guarda e a conservação/preservação das obras efêmeras que possuísem no acervo. Partimos da hipótese de que não havia uma metodologia disseminada que delimitasse, primeiramente, o que poderia (ou deveria) ser considerado como obra ou documentação dela para, a partir disso, definirem o local de guarda desses materiais e seguir no processo de conservação/preservação.

Como nosso foco estava nas performances, então verificamos com as instituições pesquisadas se possuíam tais expressões artísticas em seus acervos. Constatamos que dificilmente essa linguagem artística integra coleções e, quando ocorre, gera bastante dúvida

quanto aos modos em tratá-la. Por se tratar de uma obra pautada no corpo do artista ou daquele que executou a obra, na expressão que nem sempre se traduz num roteiro ao ser apresentada ao público, que se define enquanto tal exatamente no momento da execução, é uma das mais difíceis de se captar a intencionalidade por meio dos registros, mesmo que textuais. Das instituições participantes, apenas o MARP indicou possuir uma obra cuja artista a classifica também como performance.

Trata-se da obra *Corpo Comestível*, da artista Rosa Esteves (São Paulo, 2004/2007). É uma obra composta por algumas partes do corpo da artista, como orelha, dedo, mamilo, umbigo, nariz, boca, moldadas em chocolate e disponibilizadas aos visitantes da exposição para serem degustadas. Quanto à guarda da obra e sua conservação/preservação, além daquilo que representaria a intencionalidade artística, algumas vezes são levados ao arquivo alguns documentos e/ou vestígios materiais, bem como roteiros descritivos. Neste caso, o MARP possui tanto um documento em que descreve os itens que possibilitam a execução da obra (anexo 5.3.1), como ela deve ser produzida e exposta, bem como os materiais necessários para realizá-la. No descritivo há, inclusive, a indicação de formas das partes do corpo, para a produção dos chocolates, que estão inutilizadas. Ao que percebemos, são informações mínimas que garantem a reexibição da obra, mas acreditamos que os dados poderiam estar mais completos. Todavia, como foi indicado no relato, o museu não conta com uma equipe para a realização da coleta das informações e documentação pormenorizada das obras.

As estratégias propostas pelos profissionais da área de conservação/preservação abarcam a entrevista com os artistas na qual se solicitam informações como materiais, técnicas empregadas, o significado dos materiais utilizados, opiniões e/ou recomendações para instalação, requerem documentações primárias e secundárias da obra, demandam os locais em que foram apresentadas dentre outras. Estes dados auxiliam inclusive nos processos de catalogação das obras, viabilizando uma pesquisa curatorial muito mais acurada, a nosso ver. O que notamos a partir do exemplo e pelo relato do diretor do museu é que o MARP não faz uso dessas estratégias completamente justamente por não possuir uma equipe. Algo que nos ficou claro nas conversas mantidas é quanto ao gerenciamento da coleção do museu. Não sabemos se a instituição possui algum sistema de banco de dados ou ao menos uma planilha digital simplificada que reúnam as informações de forma padronizada.

Das instituições consultadas, as únicas que fizeram alusão ao uso de algum sistema de banco de dados para organizar sua informação foram o Museu Calouste Gulbenkian, O IAC, a Pinacoteca e o Paço das Artes. O primeiro utiliza um sistema de inventariação denominado *In Arte*, no qual as informações são reunidas para localização das obras, bem como mantém

pastas e dossiês de artistas com informações suplementares no gerenciamento das obras. Embora não tenhamos tratado com o IAC especificamente sobre informações de sistema ou mesmo se há alguma organização da documentação específica, sabemos que possui uma pesquisa *online*, que permite acesso remoto. É possível pesquisar por termos, seja em todo o acervo, ou especificamente por fundos e/ou coleções, bem como por evento e produção (autor). Como apresentado no relato, as relações estabelecidas entre documento, informação e obra de arte se dão via banco de dados. Desta instituição, encontraremos tanto estes registros *online* como os documentos físicos que podem ser acessados localmente.

Quanto ao Núcleo de Documentação Museológica da Pinacoteca do Estado de São Paulo, entendemos que utiliza sistemas eletrônicos para organização das informações das obras de arte, bem como a organização física dos documentos. Na pesquisa de Camila Aparecida da Silva (2015) é mencionado que são dois os bancos de dados utilizados: o sistema de documentação museológica denominado Donato e um sistema da SEC SP. No indicado por Silva (2015), o museu faz uso do Donato desde 2008, mas mantém também as antigas fichas catalográficas, bem como fichas de revisão e uma impressão dos registros feitos no sistema guardados em pastas. No *site* da instituição, as informações sobre a coleção estão vinculadas ao sistema Donato e o campo “material e técnica” vem sendo redefinido após a entrada de obras de arte contemporânea no acervo, indica a pesquisadora. Ainda assim, complementa, é mantida uma lista detalhando os tipos de materiais e as técnicas para preenchimento do sistema. Ou seja, há um vocabulário controlado que está em processo de atualização. Além disso, também possui o livro tomo, no qual não se faz revisão e que guarda como documentação histórica; e as correções de catalogação são feitas tanto no inventário mantido no arquivo quanto no sistema da SEC SP (SILVA, 2015). Para complementar as informações da documentação e para estratégias de conservação/preservação, como foi indicado no relato, os artistas são consultados, o que significa que a instituição está atenta às discussões relacionadas a este assunto. Aliás, há que se destacar a participação da Pinacoteca do Estado de São Paulo como promotora de eventos e debates acerca da documentação museológica. Exemplo claro é a participação no *Grupo de Trabalho Arquivos de Museus e Pesquisa* e a organização do *Seminário Internacional de Serviços de Informação em Museus*.

O Paço das Artes, como abordado anteriormente, reestruturou seu arquivo e lançou o *Guia do Arquivo* na comemoração de seus quarenta (40) anos. Ao que indicou Arantes (2014), aproximadamente 40% do acervo havia sido identificado e realizado registro em planilha. Contabilizam aproximadamente 10 mil itens documentais, que foram registrados de

forma unitária e com numeração sequencial, produzidos entre 1970 e 2014, complementa. A descrição realizada sobre os itens “[...] foi feita com base em alguns critérios, sendo os fundamentais: volume de documentos que integram o conjunto, caráter permanente do conjunto, particularidades de determinadas atividades/ações e ausência de lacunas nas seriações” (ARANTES, 2014, p. 23). Não discutimos com a instituição acerca das metodologias de preservação do acervo documental, mas percebemos que possuem a preocupação de dar a legibilidade e promover o acesso. O arquivo enquanto memória da instituição e insumo da produção de arte é constantemente alimentado com mais documentos.

No entendimento da maioria das instituições consultadas, a documentação da obra performática é apenas uma representação, uma memória da obra, e não a obra em si. Mesmo o Paço das Artes, que vê toda documentação como parte integrante da obra, indica que essa documentação pode significar uma outra obra ou a releitura da primeira/da original por meio de outra linguagem artística. O vídeo de uma performance, por exemplo, pode se configurar como vídeo-performance. No entendimento de que a obra performática se encerra no momento de sua apresentação, é como se esse documento de imagens em movimento não fosse essa obra, mas outra. A mesma concepção serviria para fotografias da encenação. O que o Paço das Artes vê, que não identificamos claramente nas outras instituições, é o arquivo como vivo e potencial insumo para a produção de outras obras a partir dos documentos acumulados. Tanto que na explanação há o indicativo que denota a instituição como se fosse um todo arquivístico e não um museu que possui um arquivo e uma biblioteca em seu interior. Os materiais lá dispostos e seus usos estão tão bem amarrados que se torna praticamente impossível dissociar aquilo que está apenas como documentação e aquilo que é a obra de arte.

Apenas o Museu Calouste Gulbenkian, o IFF e a Pinacoteca deixam clara a distinção entre o que é documento e o que é a obra de arte. Mesmo o IAC já indica que as poucas obras de arte que possui em seu acervo de pesquisa são classificadas enquanto documento e não obra devido às necessidades da instituição, que não é um museu, mas um centro de pesquisa. O MARP dá sinais quanto à essa diferenciação. A partir disso, não identificamos que haja um local simbólico específico para os materiais artísticos como fotografias e vídeos de performances. Se as instituições tratam como documento este material, o comum será encaminhá-lo ao arquivo. Da única obra classificada como performance o que encontramos foram os materiais necessários para sua produção antes de ser exposta ao público e que estão agrupados na reserva técnica do museu. Apenas no texto descritivo não ficou claro se há um impresso junto dos outros itens na reserva técnica ou se está guardada em alguma pasta do arquivo.

Buscamos também nos artistas alguma ideia de como seria o relacionamento com as instituições no que concerne à guarda e conservação/preservação de arte. O que percebemos das partes é que há um cuidado constante com as obras, pois é tanto do interesse artístico ter sua obra preservada para a posteridade, quando adentra as instituições, quanto para estas manterem seus acervos em bom estado. Assim, tanto os museus procuram pelos artistas para saberem suas opiniões de como preservar as obras quanto os artistas se mostram receptivos e prestativos ao repassarem as informações ou em buscarem juntos os melhores métodos. Por outro lado, os artistas consultados não possuem obras em acervos de artes. E, em certa medida, não têm uma opinião formada quanto à documento e obra de arte ou não pararam para refletir sobre o assunto. Apesar disso, guardam algumas referências a seis trabalhos e arquivos pessoais, seja para autoavaliação, seja como complemento do histórico pessoal.

A produção desses artistas é voltada diretamente à performance, porém, evitam a definição da linguagem. Estão certos de que a produção que fazem e apresentam é performance, mas não delimitam o seu escopo. E no que concerne à conservação/preservação por alguma instituição, acreditam que dependerá desta para estabelecer os melhores meios e que caberá a eles auxiliar neste processo. O local simbólico dentro da instituição também depende. Enquanto que para um o local se define pelo tipo de registro, para outro o melhor seria um arquivo.

A fotografia e o vídeo, tanto para as instituições, de um modo geral, quanto para os artistas são considerados como documentos, registros antes de obras de arte. Mas isso em caráter específico, isto é, se esses materiais forem produzidos com a intencionalidade artística, aí configurar-se-ão como obras de arte. Porém, como abordado pelo Paço das Artes, nada impede esses registros de serem (re)apropriados pelos artistas como outra linguagem artística ou mesmo parte constituinte de uma nova obra.

Percebemos que, com as artes contemporâneas, classificar uma obra e catalogá-la existe um certo desafio. As linguagens artísticas se misturam a ponto de ser ficar difícil estabelecer as fronteiras entre uma e outra. Uma performance, se registrada em vídeo, pode vir a ser considerada vídeo-performance; um quadro pode não ser necessariamente uma pintura, mas uma colagem; instalações não são esculturas, mesmo que sejam tridimensionais. Os que as instituições guardam, no final das contas, nem sempre são exatamente as obras, mas objetos de sua composição, documentos que permitem sua montagem. Assim, fragmentos e descrições adentram as coleções e ocupam, às vezes, os mesmos lugares que outrora ocupavam as obras tradicionais.

O processo de catalogação nos museus é uma documentação “historicizada” das obras, afirma Magalhães (2014, p. 35). “A ênfase sobre o termo ‘historicizada’ advém do fato de ter sido esse um procedimento durante muito tempo entendido como meramente técnico, em que as informações mínimas – e mais ‘permanentes’ – de uma obra de arte eram registradas em uma ficha catalográfica”. A catalogação de acervos parte da estruturação de campos preestabelecidos, continua a autora, mesmo quando há uma customização dos sistemas de eletrônicos/digitais nos quais as informações são inseridas, assim como era feito com as antigas fichas catalográficas. Então, catalogar obras tradicionais é mais fácil por conta dessa maior rigidez no que concerne aos materiais, técnicas, formas e formatos, destaca Magalhães (2014). De um modo geral, comparativamente, notamos que essa situação é a mesma pela qual passam as bibliotecas: existem campos específicos para inserir as informações necessárias e o formato tradicional de livro torna este processo menos complicado. Por outro lado, quando adentram novos tipos documentais na instituição, a estrutura começa a ser questionada.

Para catalogar obras contemporâneas, indica Magalhães (2014), é necessário criar campos que, às vezes, se contrapõem a outros e que podem até mesmo se anular. A incorporação de novos termos descritivos “que dão conta das práticas contemporâneas” não é suficiente, diz ela, é necessário “reformatar campos, renomeá-los, rediscutir noções aparentemente consolidadas de autoria e técnica ou, ainda, refletir sobre os itens a priorizar na apresentação da informação” (MAGALHÃES, 2014, p. 38). Arriscaríamos a afirmar que esta situação é similar nos arquivos. Por mais que existam normas bem estabelecidas que prevejam e até mesmo definam os principais campos a serem preenchidos num sistema de organização de informação, nunca um arquivo é igual ao outro devido às peculiaridades inerentes a cada fundo documental e estruturação da empresa/instituição à qual ele se associa.

As normas e protocolos visam estabelecer padrões de inserção de informações nos sistemas catalográficos. Como apresenta Silva (2015), erros de inconsistência na inserção de dados e a não observância dos vocabulários controlados, bem como a limitação dos recursos de gerenciamento dos sistemas, podem dificultar a pesquisa, tornar mais lentas as atividades das instituições e impossibilitar a troca de informações entre elas. Ou seja, embora inflexíveis, as normas de catalogação são importantes para se ter um controle efetivo do acervo. Bancos de dados só se tornam consistentes quando as informações estão organizadas de modo a permitir uma interoperabilidade entre sistemas.

São muitas as normas internacionais utilizadas no âmbito da catalogação museológica, sendo algumas delas IconClass, SPECTRUM (*Standart Procedures for Collections Recording*

Use in Museum), CRM CIDOC (*Conceptual Reference Model do International Committee for Documentation*). Em contrapartida, é possível encontrar instituições que as utiliza, mas mantém uma rotina de trabalho que muitas vezes não abarca procedimentos normatizado. Apesar desta standardização, Magalhães (2014) argumenta que os campos ainda são estanques. Ela ainda afirma que as práticas contemporâneas têm questionado não apenas os produtos artísticos da atualidade, mas também do passado, o que torna necessário novos critérios e novas práticas museológicas e de documentação, conservação e catalogação. O que temos visto a partir das conversações com as instituições e da literatura é esta preocupação em estabelecer meios que permitam essa reestruturação das práticas ditas convencionais.

Na catalogação das artes tradicionais, destaca Magalhães (2014), o contexto de produção não consta em campo algum, por outro lado, esta é uma informação importante para os historiadores da arte; os aspectos físicos eram considerados mais importantes por não serem interpretáveis: são neutros na medida em que não se alteram. Este aspecto percebemos claramente no relato da responsável pelo Núcleo de Documentação Museológica da Pinacoteca do Estado de São Paulo, ao afirmar que as informações devem ser claras e objetivas, evitando interpretações. A diferença entre os acervos modernos e contemporâneos, comenta Magalhães (2014), é a passagem da técnica para o processo e isso determina a compreensão que se tem das obras.

Identificamos que as técnicas museológicas de catalogação das obras de arte costumam tratar objeto a objeto. Igualmente à biblioteca, com os livros, cada obra possui uma ficha na qual são preenchidas as informações práticas e objetivas. A dificuldade surge quando a obra não é um objeto, mas um processo com diferentes materiais documentais. Se considerarmos as técnicas arquivísticas para tratar esses documentos, que comumente são folhas bidimensionais, entraremos noutro impasse, pois as normas da área indicam separar a documentação por tipologias e séries. Desse modo, se o conjunto documental de uma única obra é composto por diferentes tipologias e mais de uma série de documento, todo o aglomerado documental será dividido. Mesmo as práticas que permitem os chamados dossiês, nada mais fariam do que agrupar em pastas individuais, referentes a cada uma das obras. Provavelmente é o que encontraríamos nos arquivos ou outro setor museológico em que esses documentos das obras são guardados, mas ainda questionamos o modo como se organiza nos sistemas.

Não vemos problema em sistemas híbridos, que abarquem tanto estruturas organizacionais que preveem documentação de arquivo, material de biblioteca e objetos museológicos, mas reconhecemos a dificuldade de se encontrar sistemas de gestão que

possuam tais características, ou profissionais capacitados a customizar algum existente que dê abertura para tantos campos e ao mesmo tempo consiga relacionar as diferentes áreas de modo a recuperar as informações contidas. Uma instituição que tem trabalhado em algo desse tipo, para organizar seu acervo múltiplo, é o Arquivo Histórico Wanda Svevo, da Fundação Bienal de São Paulo. Por possuírem um acervo bastante diversificado e procurarem se tornar referência nos estudos das artes e das Bienais Internacionais ocorridas desde a década de 1950, eles trabalham exatamente num sistema que dê conta de seu arquivo. Este abriga os fundos "Francisco Matarazzo Sobrinho", "MAM" e "Fundação Bienal de São Paulo" e as coleções "Dossiês de Artistas e Temas de Arte" e "Biblioteca". O acervo conta com os seguintes gêneros documentais: bibliográfico, cartográfico, filmográfico, iconográfico, micrográfico, sonoro, textual e tridimensional. O sistema customizado que desenvolveram utiliza como base o *Collective Access*⁵⁰, que é um *software* livre de gerenciamento de coleções projetado para projetos museológicos, arquivístico e de coleções especiais, informou Ana Luiza de Oliveira Mattos (informação pessoal)⁵¹, coordenadora do arquivo. Como informam no site, o *software* tem interface que utiliza padrões de metadados compatíveis Dublin Core, Darwin Core, EBU Core, PBCore, CDWA-Lite/CCO, EAD, DACS, ISAD(G), VRA Core, SPECTRUM. Não é nosso intuito discuti-los ou explicá-los, mas apenas citá-los. De todo modo, vale indicar que tanto a ISAD(G) (*General International Standard Archival Description*), ou Norma Geral Internacional de Descrição Arquivística, que, com o próprio nome diz, é uma norma que estabelece directrizes gerais para a descrição arquivística e foi desenvolvida pelo Conselho Internacional de Arquivos/*International Council on Archives* (CIA) quanto à SPECTRUM, que já comentamos acima, são as normas que dão suporte à organização de arquivos e museu, respectivamente, o que indica a capacidade de aproximação dessas áreas em sistemas pragmáticos com flexibilidade para customização.

Nas artes contemporâneas, a variedade de produtos artísticos é grande, ou mesmo a documentação sobre os materiais utilizados pode ser grande e, claro, tudo isso requer tratamento adequado. Há, por exemplo, obras em formato de livros que vão para a biblioteca, mesmo que a função do espaço seja a de guardar materiais de referências que facilitem a compreensão dos acervos, as pesquisas curatoriais e auxiliar nas pesquisas no campo artístico. Como indicado pelo Museu Calouste Gulbenkian, uma alternativa pode ser a constituição de uma biblioteca de arte, na qual se reúnam apenas obras de arte nesse formato. Por outro lado,

⁵⁰ Disponível em: <<http://www.collectiveaccess.org>>.

⁵¹ MATTOS, Ana Luiza de Oliveira. **Banco de dados AHWS**. Mensagem recebida via relato oral em 15 de maio de 2017.

acreditamos que, conforme o tamanho da instituição, o acervo deste tipo não seria tão grande a ponto de justificar uma biblioteca específica, mas pode haver uma seção na própria biblioteca que seja para essas obras especiais. Acreditamos que haja instituições que tratam estes livros de artistas como objetos de arte e os mantenha nas reservas técnicas. O que não é sem sentido pensando na estrutura física que é comumente requerida no processo de catalogação de uma obra de arte. Um livro pode ser facilmente tratado como objeto tridimensional.

Outras obras são compostas por variados elementos eletrônicos, por exemplo, que eventualmente podem sair de série ou são projetados especificamente para aquela obra, fugindo de uma classificação convencional ou padronizada. Obras cinéticas ou eletrônicas podem acabar por deixarem de funcionar por falta de peças específicas que não se encontram mais no mercado, o que demonstra a dificuldade na sua conservação. Obras conceituais podem fragmentar-se em registros documentais e serem enviadas aos arquivos dos museus, porém, em certa medida, há os registros que se tornam autônomos e adquirem o *status* de obra de arte, como é muitas vezes o caso de registros fotográficos ou mesmo os videográficos. Também existem obras que são objetos, mas que não são possíveis de serem incorporadas aos acervos museológicos devido à sua forma e/ou composição, como é o caso de algumas instalações.

Algo que em certa medida pode dificultar a catalogação, a nosso ver, é a classificação no campo artístico. Em meio às linguagens que se mesclam, e se confundem (*body art*, *happening* e *performance*, por exemplo), preencher os campos com a informação correta e padronizada passa a ser um desafio ao profissional da informação que realiza o trabalho. Isso justifica um contato constante com historiadores da arte, curadores e artistas para as definições das obras que adentram os museus. Como ocorre com o campo “material e técnica” do sistema adotado pela Pinacoteca, é preciso uma redefinição dos parâmetros para conseguir abarcar uma variável maior da produção artística.

Quando verificamos as discussões em torno de conservação/preservação de arte contemporânea, principalmente *performance*, e o possível papel das instituições de arte nos deparamos com Alessandra Barbuto (2015), que diz ser o principal sentido da preservação e transmissão da arte para as futuras gerações e que este se resume à conservação e documentação, mas que, devido a isso, muitas questões complexas começam a surgir, principalmente no que concerne aos trabalhos efêmeros. Sobre isso ela levanta os seguintes questionamentos: utilizar diferentes ferramentas para documentação, como fotografias, vídeos, textos descritivos, *scripts* de artistas e/ou performers, são suficientes? O efeito

causado pelo original pode ser recriado a partir da documentação? Por outro lado, é apenas a experiência original e direta a única maneira de preservar a memória de performances? Entendemos aqui a complexidade das discussões acerca da preservação da arte efêmera, mas também acreditamos que, no que diz respeito à experiência vivida no momento da apresentação da obra, nunca será igual e muito menos captada por qualquer meio de documentação. Mas isso não reduz a importância de se fazer tais registros, quando aceitos pelos artistas.

Por mais importante que seja preservar a memória, esta também é esquecimento. Então, em primeiro lugar, é impossível, quiçá inútil, tentar preservar absolutamente tudo. O que percebemos é que com esse ímpeto documental, o foco tem mudado um pouco do museu para o arquivo, ou a percepção daquele fundindo-se a este. Com a coleção documental de obras e seus manuais de montagem, os museus têm se caracterizado também como produtores de arte, como indica Frieling (2014). Embora criticado pelos artistas, o museu é solicitado por aqueles para colaborarem na produção de suas obras, completa o autor. Mas como reagir a isso se a percepção que temos é do museu colecionador e não produtor? Se a apresentação de uma instalação não pode estar separada da sua reapresentação, como afirma ele, o papel da instituição de arte aqui se confunde ainda mais: espaço expositor, colecionador, ambiente de preservação, produtor. Enfim, quantas mais facetas possuem estas instituições?

Enquanto Frieling (2014) discorre o papel da instituição na produção artística, Barbuto (2015) aborda-a na questão da preservação. Vemos que estes papéis são complementares, pois, para (re)produzir uma obra, o museu deve preservar a obra, seja em forma de materiais que a compõem, seja em documentos que identificam os requisitos necessários para sua montagem. Devido ao museu tradicional estar voltado ao perene e à disponibilização de trabalhos de arte aos mais variados públicos, surge um abismo entre sua vocação e a aparente efemeridade das performances, afirma Barbuto (2015). Museus de arte contemporânea são confrontados sobre a possibilidade de adquirir uma ação sem também adquirir o conjunto completo de sua documentação e/ou acessórios; além de que, muito provavelmente, a ação da performance seja percebida como mais intimamente ligada à personalidade dos artistas, ao momento, ao local e até às circunstâncias reais da sua realização, o que, de algum modo, afirma ela, pode dificultar a aquisição destas obras por parte das instituições de arte.

Como exemplo de performance para ilustrar o exposto, temos *Cut Piece* de Yoko Ono (1964/1965). Nessa performance, a artista encontra-se sentada sobre o palco e diante de um público, que ela chamou a participar da ação. No caso, cada um segue até a artista e recorta suas vestes. Aqui não é apenas uma performance apresentada por uma artista, mas uma ação

na qual o público não ficou passivo apenas assistindo. A artista objetivava que a obra fosse realizada sem sua intervenção, pois para ela, muitas vezes as obras eram reflexos dos egos dos artistas. Colocar o público para realizar a ação era uma forma de despir-se, enquanto artista, de seu ego. Essa performance de Yoko Ono é apresentada como fotografias e/ou vídeos até os dias atuais, mas, para alguns críticos, como suscitado por Melim (2008) e Archer (2001), não passam de registros, de memória.

Costa (2009) aborda outro aspecto dos registros e da documentação de obras de artes.

Os registros mostravam ser, portanto, mais um dos muitos desdobramentos processuais do trabalho artístico, isto é, um dos modos de atualização da obra tornada uma dimensão potencial, uma virtualidade.

A “documentação” artística tem força poética e pode criar seus próprios valores. Sobretudo as tecnologias de reprodução permitem transparências, traduções, deslocamentos e, conseqüentemente, maior circulação das imagens.

[...]

Os filmes e as fotografias que, desde os anos 1970, registram situações artísticas ou acontecimentos exteriores a esse campo são “documentos” processuais de uma arte inserida no cotidiano, cujos principais artifícios culturais são a reprodução, a transferência e a circulação. (COSTA, 2009, p. 22-24)

Por ser a performance versátil, que utiliza diversos elementos cênicos do teatro ou que podem ser produzidos pelos próprios artistas, bem como ser realizada por aquele que teve a ideia, ou por uma associação de pessoas, também podendo ser apresentada em qualquer lugar, sendo este local institucionalizado ou não, assim como pode durar um instante ou horas, podendo ser um improviso ou o segmento de um roteiro (GOLDBERG, 2006), ela se mostra complexa e ao mesmo tempo simples. Cada um destes aspectos influencia fortemente na possibilidade de reprodução da ação ou não, seja no mesmo local ou noutro, indica Barbuto (2015) o que, é claro, gera efeitos diretos no processo de documentação para sua preservação, pois cada detalhe deve ser observado, uma vez que uma obra adquirida tem o intuito de ser reexibida futuramente pela instituição que realizou sua compra.

O ponto relevante e crítico aqui é que enquanto alguns artistas teorizam a representação da performance (pelo próprio artista ou outros artistas intérpretes ou performers) como uma prática viável e legítima, existe, por outro lado, ações que são tão caracterizadas pela personalidade de um artista que se torna difícil, senão impossível, que a ação seja de alguma forma replicada com a intensidade da performance original⁵² (BARBUTO, 2015, p. 160, tradução livre).

⁵² “The relevant and critical point here is that while some artists theorize performance re-enactment (by the artist him/her-self or other performers) as a viable and legitimate practice, there are, on the other hand, actions that are so characterized by an artist’s personality as to make it difficult, if not impossible, for the action to be in any way replicated with the intensity of the original performance” (BARBUTO, 2015, p. 160).

Figura 7 – *Cut Piece* – Yoko Ono – 1965)

No caso, não há meio de registro que capte a personalidade artística para repassá-la em uma reapresentação da obra. Talvez o vídeo seja o que mais se aproxime, mas ainda seria um ponto de vista da performance apresentada, e a vivência no momento ainda continua insubstituível, assim como o artista pode mudar de ideia quanto ao conteúdo daquele material ou, como um ator, incorporar outra persona na realização da obra. A performance e o artista são parâmetros que a autora apresenta como importantes e que o museu deve levar em conta no caso de preservá-la, documentá-la e adquiri-la. Os outros dois aspectos são a performance e seu público e a performance e arte como matéria. No caso da primeira, Barbuto (2015) retoma a concepção de Marcel Duchamp, citado por Marina Abramovic (1998, *apud* BARBUTO, 2015), de que o público precisa ser criativo como o artista. O papel que o

público desempenha numa performance faz toda a diferença: participativo ou indiferente? “Na arte performática, a relação entre artista/performer e público é um dos fatores que informam as escolhas específicas do artista, na medida em que expandem e até transformam totalmente o papel tradicional do público⁵³” (BARBUTO, 2015, p. 160). A participação do público pode ter diferentes níveis de interação, que vão desde a consciente, na qual as pessoas fazem parte da ação ou são meros espectadores que sabem que fazem parte da obra, até a participação totalmente casual nas performances realizadas por outras pessoas, e isso faz muita diferença do ponto de vista conceitual da obra.

Em performance e arte como matéria, Barbuto (2015) destaca que não há necessidade de haver qualquer relação entre o material utilizado e a performance. Para tanto ela retoma, mais uma vez, Marina Abramovic, que comenta do caráter imaterial essencial da performance.

Na sua opinião, a ausência do objeto é essencial para gerar um fluxo direto de energia entre o artista e seu público. Um artista pode preferir produzir uma fotografia ou um vídeo da performance e considerá-los como uma espécie de transposição da obra para outro meio, e não como formas de documentação⁵⁴ (BARBUTO, 2015, p. 161).

Este é um ponto de vista que se encaixa na argumentação de Arantes (2015, p. 115-116) quando apresenta o exemplo do vídeo *Marca Registrada* de Leticia Parente: “Poderíamos nos perguntar se o vídeo, nesse caso, é somente um registro ou documentação da performance realizada pela artista ou se ele é em si mesmo um dispositivo de construção de linguagem: videoperformance”. Os museus devem estar atentos ao alcance das relações entre a performance e outros elementos ou fatores assistentes para escolherem a melhor forma de preservar, documentar e adquirir uma obra tão efêmera, declara Barbuto (2015).

A autora ainda cita as discussões que se fazem no meio profissional sobre o valor da documentação de performance: há o extremo que considera a obra apenas aquilo que ocorreu no momento e aqueles que veem a documentação como material importante para uma possível reconstituição da obra. Ela menciona que entre os anos 1960 e 1970 a desmaterialização das obras constituía uma crítica ao mercado de arte, o que proporcionou

⁵³ “In performance art, the relationship between artist/performer and audience is one of the factors informing the artist’s specific choices, to the extent of expanding, and even totally transforming, the audience’s traditional role” (BARBUTO, 2015, p. 160).

⁵⁴ “In her view, the absence of the object is essential to engender a direct flow of energy between the artist and his or her audience. An artist may rather decide to produce a photograph or a video of the performance, and regard these as a kind of transposition of the performance onto another medium, not as forms of documentation” (BARBUTO, 2015, p. 161).

uma noção de performance como totalmente imaterial, mas isso não impediu que surgissem outras posturas menos radicais na sequência. Isto é, alguns artistas são favoráveis à transposição de performances para a fotografia e/ou o vídeo, seja no sentido de documentação, seja como uma obra de arte correlacionada.

Com relação à desmaterialização e à crítica de mercado, no posfácio de seu *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972...* Lucy Lippard (2001) é bastante categórica ao dizer que a ideia de que arte conceitual seria capaz de evitar o mercado de artes do modernismo progressista era infundada, pois, poucos anos depois (cerca de 1972), todos os principais artistas conceituais vendiam seus trabalhos por uma soma considerável de dinheiro e, paradoxalmente, eram representados pelas galerias mais famosas. Ela reconhece que pequenas revoluções foram alcançadas a partir dos processos de desmaterialização dos objetos promovendo trabalhos que eram facilmente distribuídos, que poderiam ser exibidos com baixos custos e simultaneamente em diferentes lugares ao mesmo tempo. Por outro lado, continua, a contribuição estética desse período é bastante considerável.

Voltando à questão da documentação de performances, qual seria seu papel, afinal? Outra obra? Ou realmente um instrumento para posterior reapresentação? “Além disso, o que os curadores de museus devem considerar ao adquirem fotografias em vez de uma ação?”⁵⁵ (BARBUTO, 2015, p. 165). Há os casos, como citados pela autora, de artistas que se recusam a aceitar qualquer tipo de registro oficial de suas performances mesmo quando adquiridas por museus ou colecionadores. Muitas vezes é feito um contrato verbal, o qual não pode ser gravado, diante de um notário formalizando a compra da obra. No exemplo dado por ela da compra de uma obra de Tino Sehgal pelo colecionador Giorgio Fasol, “O notário nada transcreveu: junto com os colecionadores, seu papel limitava-se a ouvir a história e as instruções dadas pelo artista para a reconstrução da obra em qualquer ocasião posterior”⁵⁶ (BARBUTO, 2015, p. 165).

Sobre o mesmo artista, Frieling (2014, p. 170) relatou que o SFMoMA adquiriu uma obra que consiste em uma situação performática, na qual o atendente do museu seleciona uma manchete do dia e a “interpreta” ao dizê-la para o visitante, se possível, iniciando uma conversa sobre ela. O artista é conhecido por não aceitar qualquer registro oficial de suas obras, como anunciado por Barbuto (2015), mas também exige que o museu pague honorários

⁵⁵ “Furthermore, what should museum curators regard themselves as doing when acquiring photographs instead of an action?” (BARBUTO, 2015, p. 165).

⁵⁶ “[...] the notary transcribed nothing: together with the collectors, his role was limited to listening to the story and instructions given by the artist for the re-enactment of the work at any further occasion” (BARBUTO, 2015, p. 165).

aos funcionários do museu por realizarem sua obra, algo que vai além de suas funções corriqueiras no trabalho, descreve o autor. “A criação de valor real a partir de uma situação material é, portanto, um conceito fundamental de sua prática performativa” (FRIELING, 2014, p. 170).

Não havendo qualquer registro, o artista elimina algumas situações como seguro e transporte de obras, por exemplo, destaca Frieling (2014); por outro lado, questiona, como preservar estas obras? Documentar uma performance não é algo simples de se fazer e nem sempre é aceita, seja pelo artista ou pelos detentores dos direitos da obra, como vimos acima. A escolha de como documentar e até mesmo a sua reapresentação fica a cargo do diálogo entre artista, quando vivos, ou estúdio que os representa, seus herdeiros, se não estão mais vivos, e os curadores. Tampouco a conservação da documentação é fácil. Frieling (2014) declara que a performance citada no exemplo existe em 12 diferentes lugares, assim, pode haver uma constante conversação entre os colecionadores dela para estabelecerem os elementos essenciais da obra mesmo quando o artista não estiver disponível/presente. “Assim, a conservação se torna realmente discursiva e, como não há registro na base de dados do museu, o trabalho só pode permanecer vivo se for apresentado sempre. Uma condição bem esperta do artista, e que mantém o museu atento” (FRIELING, 2014, p. 170).

Sob outro ponto de vista, o de quando a obra pode ser documentada, Barbuto (2015) demonstra ser necessário fazer uso de algumas estratégias específicas que auxiliem no processo. Uma delas é a entrevista com os artistas logo que a obra é adquirida. Ela apresenta algumas questões básicas a serem feitas, mas cada instituição deve elaborar seu próprio questionário, sem se esquecer dos elementos básicos da coleta, que são o local original da apresentação da obra; se antes da aquisição a obra foi exibida na instituição; qual o papel da documentação na e para a obra; qual a opinião do artista sobre a repetição da performance; como ele acredita que deva ser realizada a reencenação dela mesmo depois de muitos anos; se a obra deve permanecer ligada ao contexto original de exibição ou se pode ser apresentada noutro lugar; quem tem autorização de encená-la: se apenas o artista ou qualquer outro performer convidado, dentre outras (BARBUTO, 2015, p. 165-166). É importante ressaltar que a entrevista tem sido a forma mais básica e eficaz de coletar as informações necessárias para documentar e catalogar obras de arte efêmeras, o que podemos perceber por meio da literatura que trata do assunto. E a autora ainda ressalta a importância da realização de entrevistas devido ao fato de os artistas mudarem de opinião ao longo de suas vidas, e ao considerar que apenas eles ou seus herdeiros/detentores dos direitos possuem autoridade de

sancionar ou rejeitar qualquer uso de suas obras. Desse modo, é imprescindível, também, a negociação da documentação sem que se descaracterize a obra original

Como uma instituição complexa e interdisciplinar, o museu possui três eixos principais que regem seu trabalho e que são ao mesmo tempo distintos e complementares, segundo Julião (2006b), sendo eles a preservação, a comunicação e a investigação.

A preservação prolonga a vida útil dos bens culturais, assegurando-lhes a integridade física ao longo do tempo. Não constitui um fim em si mesmo, mas um meio, cujo objetivo maior é preservar a possibilidade de acesso futuro às informações das quais os objetos são portadores. Para que o acesso a essas informações se efetive, é necessário que ocorra um processo de comunicação, no qual se estabelece uma relação entre o homem, sujeito que conhece, e o bem cultural, testemunho de uma dada realidade. Ao disponibilizar seu acervo para o público, o museu constitui um dos espaços, entre outros, onde se dá essa relação homem/bens culturais. A investigação, por sua vez, tem o papel de ampliar as possibilidades de comunicação dos bens culturais; como atividade voltada para a produção de conhecimento, ela assegura uma visão crítica sobre determinados contextos e realidades dos quais o objeto é testemunha. Nesse trinômio, são a pesquisa e a comunicação que conferem sentido e atribuem uso social aos objetos, justificando, inclusive, a sua preservação. (CHAGAS, 1996, *apud* JULIÃO, 2006b, p. 96).

Com isso, destacamos o importante papel dos museus em transmitir às gerações futuras o histórico artístico e cultural da sociedade, adotando para tal as mais diversificadas ferramentas. Por isso o constante afincamento em buscar estabelecer estratégias de preservação que garantam a integridade das obras de arte, mesmo as efêmeras, para representação dessas obras numa história que não precisa ser necessariamente linear. Embora acreditemos nós que o jogo de creditar a determinados artistas, ou expressões artísticas, um certo valor de representação, em detrimento de outros, seja algo muitas vezes arbitrário e/ou de políticas mercadológicas, não fugimos ao fato da importância de se distinguir aquilo que foi produzido e, de algum modo, obteve visibilidade e prestígio no sistema da arte.

Considerações finais

Tentamos trazer nesta pesquisa as considerações acerca da área de Documentação e Ciência da Informação para tentarmos compreender de que forma poderiam auxiliar no entendimento das instituições e seus fazeres na guarda e preservação das informações e dos documentos que contêm em seus registros. Buscamos entender a dimensão do problema que enxergávamos por meio do estudo bibliográfico e de pesquisa de campo. A principal percepção é a de que a discussão não só está aberta como tem capacidade para ir longe, sem ser conclusiva. São inúmeras as possibilidades de discussão e nosso trabalho é apenas uma delas. Não apresentamos verdades, apenas uma dentre todas as abordagens que podem ser empreendidas acerca dos temas que tratamos.

Como foi possível perceber no primeiro capítulo desta pesquisa, a CI é vista por algumas vertentes do pensamento como uma evolução da Documentação. Por sua vez, Documentação é uma área correlata à Biblioteconomia. A proposta destas áreas é a organização do conhecimento, ou melhor, dos documentos que são suportes das informações que estruturam o conhecimento. Partindo dessa premissa, procuramos observar no campo da arte contemporânea quais os elementos que compunham o quadro documental e encontramos uma vasta tipologia, agora tomando de empréstimo a terminologia da Arquivologia, a ser discutida.

Elencamos lá no início algumas questões que afloraram para tentarmos buscar respostas, mesmo que não conclusivas, e as retomamos aqui: Qual o papel dos registros fotográficos, em filmes ou em vídeos de uma obra de arte feita para durar o tempo de sua exibição? Que *status* eles possuem: meramente documental, ou também estético? Quais as implicações da inserção deles em acervos de instituições de arte? Será que o lugar da arte contemporânea é o museu? Tentamos traçar, por meio das leituras feitas, da pesquisa de campo empreendida e reflexões, alguns esboços de respostas e percebemos que isso tudo é muito mais complexo do que possa parecer. Ainda assim, arriscamos um ensaio.

Os registros fotográficos possuem facetas: inscrição do real, abstração artística. O que as define, muitas vezes, são os usos que se fazem deles, ou a razão pela qual foram produzidos. Contudo, não são materiais estanques. São passíveis de interpretações e apropriações diferentes da pretendida quando de sua feitura. Quando utilizada no campo da ciência, a fotografia tem o papel de provar determinados acontecimentos; de registrar uma verdade. Mas isso não impede que essa verdade seja manipulada mediante o recorte dado pelo

fotógrafo ao excluir alguns elementos da cena, ou reprogramar o cenário conforme seu objetivo, ou pelo retoque da imagem revelada, para citarmos algumas possibilidades. No campo das artes, primeiramente a fotografia servia de auxiliar no processo de produção de pinturas ou esculturas, mas, aos poucos, foi adquirindo um poder estético a partir de experimentações feitas por artistas/fotógrafos. Também foram atribuídas qualidades estéticas às fotografias diversas produzidas para outros fins que não o artístico, como aquelas produzidas com objetivo de registro das artes performáticas e conceituais nas décadas de 1960.

Logo estes registros de imagens fixas passaram a fazer a inscrição das imagens em movimento: os filmes, depois os vídeos. A relação estabelecida com o tempo que a fotografia proporcionava: o congelamento em uma imagem, passou a sofrer mutações, pois tornou-se possível registrar tanto o tempo quanto o movimento. Os artistas então passaram a fazer experimentações cada vez mais frequentes diante tanto das câmeras de fotografia quanto das de filme e vídeo. Enquanto que, para alguns, isso não passava de meros registros como forma de avaliação de propostas artísticas, para outros isso já era fazer arte. Então temos a faceta documental e a estética destes registros.

Mesmo que artistas tenham utilizado essas ferramentas como auxiliares na manutenção da memória de seus trabalhos, uma vez que produzir registros é estabelecer pontos de recordação do passado, seja ele real ou ficcional, isso não impediu que eles alcançassem o *status* de arte e passassem a circular no mercado de arte. Nada impossibilita que um artista produza sua obra, apresente-a e agregue depois o registro de sua exposição. Da mesma forma que não é vetado que este mesmo artista faça o registro de sua obra, descarte todo o material utilizado na produção, mantendo apenas este registro, e declare “esta é a obra”. Percebemos, então, que esta definição está, algumas vezes, até mesmo além do próprio desejo do artista. Mesmo que artistas conceituais da década de 1960 não tenham desejado ver suas obras existirem como um objeto, foi inevitável que fossem registradas e, depois, comercializados os registros. O registro histórico não se limitou à memória daqueles que estiveram presentes no momento da exibição. O lado positivo é que foi possível para que hoje tenhamos acesso ao passado artístico, o negativo é a transformação dos registros em objeto fetichizado, indo contra a ideia inicial proposta pelos artistas.

Mas estes registros provocam incertezas no que concerne à organização deles em alguns acervos. Afinal de contas, em qual lugar devem ser guardados? Se pensarmos neles como obras, o primeiro pensamento será: o museu e sua reserva técnica; se pensarmos em documento, talvez seja: o arquivo. Se pensarmos a partir do ponto de vista pragmático dos

profissionais da informação (arquivistas, bibliotecários, documentalistas e museólogos), possivelmente a resposta seria: tanto faz, desde que haja um bom sistema de catalogação no qual as informações indexadas estejam completas e objetivas. Este tipo de atitude demonstra um perfil profissional que vê as tecnologias como um fim e não como um meio, pois comumente estes sistemas quase nunca estão completos e, apesar das dificuldades, há profissionais que sempre buscam pelas atualizações, movidos pelo desejo de inovação, fazendo com que os *softwares* sejam trocados algumas vezes sem nem mesmo terem sido exploradas todas as suas funcionalidades. Mas esta é uma situação hipotética, precisamos dizer.

O que percebemos desde o início desta pesquisa é que os profissionais da informação têm enfrentado problemas com a identificação dos locais simbólicos para a guarda de alguns tipos de obras de arte que se veem desmaterializadas após serem exibidas, restando apenas a documentação que viabilizou sua montagem, ou os registros feitos dela durante a exposição, ou com aquelas obras que são efêmeras por natureza. Mas vamos primeiro tentar diferenciar o que entendemos por obra como documento e documento da obra. O documento da obra é aquele que representa seu histórico, a vida dela, que a acompanha desde seu nascimento, indica os locais por onde ela passou, as pessoas ou instituições que as possuiu etc. Já a obra como documento é a instrução que permite sua realização, como os roteiros de performances, as instruções das “*wall paintings*” de Sol LeWitt, mapas, textos e outros elementos que permitem a exposição de uma obra que não existe *à priori*. Ou seja, a obra como documento não é uma obra tradicional, sendo esta uma pintura, uma escultura, um desenho, uma gravura, mas obras que fogem a essa categoria. Ou mesmo aquelas que, durante sua exibição, podem vir a ser classificadas como pinturas ou esculturas, mas que não permanecerão no tempo-espaço – mais uma vez, o exemplo das “*wall paintings*” de Sol LeWitt. Também ressaltamos que ao falarmos de documentos do processo da obra nos referimos às obras enquanto documento.

A indicação do local de guarda, em certos aspectos, tem se tornado principalmente o arquivo e não a reserva técnica do museu – mas cabe ressaltar que esse arquivo não é necessariamente o tradicional, como indicamos a diferenciação no capítulo três, mas um outro lugar que eventualmente também é denominado como tal –. Afinal, se o material já é previamente determinado enquanto documentação que viabiliza a montagem da obra e não ela em si, qual seria sua função em uma reserva técnica, onde as obras de arte convivem entre si e não os documentos? Mas as metodologias arquivísticas não contemplam, ou não desejam que assim se faça, devido ao grande volume documental, bem como à organicidade, o tratamento

de documentos peça a peça, como seria em um museu. O tratamento por conjunto faz com que as particularidades da peça se percam em meio a outras de igual tipologia, mas não de mesmo sentido. Por outro lado, a reserva técnica pode questionar o motivo de serem encaminhados para seu espaço vestígios materiais de uma instalação, as vestes de uma performance, cópias de xérox de uma colagem, materiais estes que não são as obras, mas elementos constituintes delas.

Então sentimos uma ambiguidade nestes espaços (arquivos e reservas técnicas) e até mesmo um certo conflito, pois a documentação consiste em registro da obra e/ou a obra como documento. O arquivo tradicional se responsabiliza pelos documentos que são de ordem administrativa e não relacionados às obras de arte. Os documentos que compõem o processo de uma obra de arte contemporânea não são documentos administrativos e, por isso, não estes dois tipos não devem ser confundidos. A reserva técnica recebe objetos considerados como obras, mas os documentos do processo da obra não são a obra. Considerando a natureza das fotografias, dos filmes e dos vídeos, que possuem por si mesmos a possibilidade de serem percebidos como documentos estéticos, não seria problema reservar seus lugares em uma reserva técnica de museu. No entanto, como percebemos ao longo da pesquisa, não são apenas as fotografias, os filmes e os vídeos que promovem a documentação de uma obra. Há uma multiplicidade de tipologias, como instruções de montagem, lista de materiais, diagramas de montagem, desenho de exposição, esboços de montagem, projetos descritivos etc. Além disso, não é qualquer um que definirá que aquela fotografia ou aquele vídeo será uma obra de arte. É preciso haver uma intencionalidade artística para isso. Ou seja, se uma performance, por exemplo, for filmada ou fotografada, vai depender do artista assumir estes registros enquanto uma obra de arte ou seu desdobramento.

Organizar arquivisticamente seria estabelecer hierarquias entre os conjuntos documentais de acordo com as funções desempenhadas pela organização, separando ou definindo as tipologias documentais. Enfim, seria colocar o que é igual junto, estabelecendo uma certa ordenação, dentro de uma estrutura que representaria o organismo ao qual o arquivo pertence. Como dito no capítulo três, esse é o arquivo que aqui temos chamado de tradicional. Notamos aí que um processo de composição de obras seria decomposto em tipologias documentais, conforme a função que os documentos desempenham, e cada parte seria enviada para um lugar diferente dentro de uma estrutura preestabelecida, entendendo este lugar diferente como o acondicionador/a caixa que ou pasta na qual o documento é guardado.

Ao que percebemos, no decorrer dos tempos a documentação de obras de arte passou a ter um destaque maior e se tornou objeto de desejo de colecionadores, principalmente quanto

às obras efêmeras. Ter documentado o processo de produção da obra passou a ser importante também para se compreender o processo criativo do artista, além de permitir a melhor conservação da ideia proposta por ele. É como se os documentos contassem uma história, e de fato contam, mesmo que exclusivamente sob a interpretação dos sujeitos que os pesquisam. O interesse dos museus em apresentar obras representativas de todos os movimentos artísticos faz com que estes documentos sejam expostos uma vez que a obra enquanto ação, instalação, não existe mais. Mas isso gera no expectador a ideia de que são obras de arte e não documentos, o que colabora ainda mais com a dúvida de qual seu local de guarda mais adequado. No caso das fotografias, dos filmes e dos vídeos, o que observamos é que a distinção entre o que é documento ou o que é obra, ou seu desdobramento sob outras perspectivas, é muito mais complexo, pois são materiais ambíguos. Não se tem como ignorar isso e aplicar sistematicamente métodos pragmáticos sem uma detida reflexão, pois é o mesmo que destruir a obra e seus inúmeros sentidos. Ao mesmo tempo, é como se olhássemos para os documentos artísticos e perguntássemos: E agora, como organizamos isso? Por tipologias documentais, como se faz em um arquivo? Por peça, como se faz no museu? Essa indefinição faz com que se crie uma área cinza, nebulosa, um pântano de incertezas e dúvidas.

E é sob essa perspectiva que pretendemos pensar o profissional documentalista, cientista da informação: aquele com formação multidisciplinar que visa agregar os conhecimentos das diferentes áreas e trabalhar como suporte da Museologia e da Arquivologia no contexto das artes contemporâneas. Afinal, falamos de arte contemporânea efêmera e desmaterializada que, para ser compreendida, é preciso acessar os processos que a compõe. Pensá-los remete ao arquivo, pois são documentos, mas arquivos no/do museu, que vemos como híbrido com a reserva técnica. Dissociar essa documentação, a nosso ver, é quebrar o sentido da obra.

Para chegarmos no que apresentamos, discutimos a questão dos documentos nas áreas que indicamos e percebemos os artistas como produtores de arquivos, que têm chamado cada vez mais a atenção de pesquisas e dos museus. Vemos essa documentação como mais complexa e de difícil dissociação. Assim sendo, selecionar alguns materiais e creditá-los como obras de arte para adentrar a reserva técnica e manterem outros nos arquivos com suas hierarquias pragmáticas, ou manter tudo no arquivo e, eventualmente, reagrupar essa documentação não vemos como viável. Onde está dando certo em trabalhar esta documentação, a nosso ver, pela forma que é tratada e guardada, são em lugares que não são museus no sentido estrito do termo. Lugares que se tornam híbridos e que, ao mesmo tempo, requerem saberes e profissionais híbridos.

A ideia de ter um profissional que domine conceitos básicos das áreas de Biblioteconomia, Arquivologia, Museologia e Documentação, queremos ressaltar, não é no sentido de dominação da CI sobre as outras áreas. Muito pelo contrário, é a ideia do trabalhar junto. Ou melhor, a CI trabalharia na intersecção entre as áreas, no ponto onde os conhecimentos se sobrepõem e dialogam, mostrando também suas contradições. Ou seja, no caso que apresentamos, a proposta de organização da CI que depende do saber museológico e do saber arquivístico, mas os vê como campos correlatos, porém separados, então ela quer juntá-los para pensarem novos rumos. Os princípios da CI podem ajudar a nortear as novas formas de memória que se constroem para o futuro, como no caso dos setores da arte contemporânea, da memória da arte contemporânea. Um outro estudo poderia se ocupar disso também no campo do patrimônio imaterial, pois, na nossa opinião, segue a mesma linha de raciocínio da arte imaterial, no que concerne à sua documentação.

A CI precisa de pessoas com saberes específicos porque ela é interdisciplinar e se constrói a partir desses saberes, tornando-os um novo saber. Assim, utilizando o trabalho de exemplo, uma parte é a Museologia, a outra é a Arquivologia, mas há outra que é Biblioteconomia e no meio está a intersecção, o ponto em que as áreas se sobrepõem, que dialogam, que é o ponto em que a CI que defendemos quer atuar, formando o novo profissional que conta com os saberes dessas áreas e, ao mesmo tempo, mostrar as contradições no tratamento museológico, no tratamento documentário do arquivo, ou do tratamento biblioteconômico diante dos documentos/monumentos da arte contemporânea, que são desmaterializadas e imateriais. Enfim, para resolver as problemáticas que encontramos durante esta pesquisa, percebemos que é preciso concentrar o foco em uma solução que venha desses saberes conjuntos e sobrepostos das áreas, e essa é a proposta da CI a qual defendemos, pois bem sabemos que há outras vertentes que dispensam a integração entre as áreas.

Referências

ABRAMOVIĆ M., Abramović V. et al. **Artist body**. Performances 1969-1998. Milano: Charta, 1998.

ALTSHULER, Bruce. Colecionando arte contemporânea em museus e relações entre forma e conteúdo de exposições. GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Sobre museus**: conferências. São Paulo: MAC USP, 2010. p. 77-93

ARANTES, Priscila. **@rte e mídia**. São Paulo: Editora SENAC, 2012.

_____. **Arquivo vivo**. São Paulo: Paço das Artes, 2013.

_____. **Re/escrituras da arte contemporânea**: história, arquivo e mídia. Porto Alegre: Sulina, 2015.

ARANTES, Priscila; LESCHER, Artur; BARROS, Lenora. **Livro_Acervo**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Paço das Artes, 2010.

ARANTES, Priscila (org). **MAPA**: Memória Paço das Artes. São Paulo: Paço das Artes, Governo do Estado de São Paulo, 2014.

ARAÚJO, Carlos Alberto Ávila. Condições teóricas para a integração epistemológica da Arquivologia, Biblioteconomia e Museologia na Ciência da Informação. **InCID**, Ribeirão Preto, v. 2, n. 2, jul.-dez 2011. p. 19-41. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/incid/article/view/42349>>. Acesso em: 02 jun. 2014.

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea**: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARBUTO, Alessandra. Museums and their role in preserving, documenting, and acquiring performance art. **Revista de História da Arte**, n. 4, 2015. Disponível em: <<http://revistaharte.fcsb.unl.pt/>>. Acesso em: 19 set. 2016.

BEIGUELMAN, Giselle; MAGALHÃES, Ana Gonçalves (orgs). **Futuros possíveis**: arte, museu e arquivos digitais. São Paulo: Peirópolis: EDUSP, 2014.

BELK, Russell. A Brief History of Collecting. In: _____. **Collecting in a Consumer Society**. Londres: Routledge, 2001. p. 22-64.

BELKIN, Nicholas J. Anomalous states of knowledge as a basis for information retrieval. **Canadian Journal of Information Science**, v. 5, p. 133-143, 1980.

BELLOTTTO, Heloisa Liberalli. **Arquivos permanentes**: tratamento documental. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

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

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história cultural**. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas).

BERNARDELLI, Francesco. Grandi esposizioni. In: ALEMANI, Cecilia et al. **Arte Contemporanea: Sette. Ambienti**. Roma: La biblioteca di Repubblica-L'Espresso; Milano: Electa, 2008. p. 40-75

BEVILACQUA, Gabriel Moore. Arquivos em museus: apontamentos a partir da experiência do Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca do Estado de São Paulo. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL ARQUIVOS DE MUSEUS E PESQUISA, 1., São Paulo, 2010. **Anais...** São Paulo: MAC/USP, 2010. p. 155-166.

BLOCH, M. Apologie pour l'histoire ou métier d'historien. Paris : Colin, 1949.

BOTTALLO, Marilúcia. A informação no museu. In.: I SEMINÁRIO SERVIÇOS DE INFORMAÇÃO EM MUSEUS, 2010, São Paulo. **Anais...** São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2011

_____. Diretrizes em documentação museológica. In: **DOCUMENTAÇÃO e conservação de acervos museológicos: diretrizes**. Brodwoski: ACAM Portinari; São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 2010.

BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. **O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público**. São Paulo: EDUSP: Zouk, 2003.

BRADFORD, S. C. **Documentação**. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1961.

BRASIL. Lei 11.904, de 14 jan. 2009. Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil, Poder Executivo, Brasília, DF, 15 jan. 2009. Seção 1, p. 1. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L11904.htm>. Acesso em 06 mar. 2016.

BRASIL. Lei 8. 159, de 8 de janeiro de 1991. Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil, Poder Executivo, Brasília, DF, 09 jan. 1991. Seção 1, p. 455. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L8159.htm>. Acesso em 06 mar. 2016

BRIET, Suzanne. **Qu'est-ce que la documentation ?** Paris: Éditions Documentaires Industrielles et Techniques, 1951. Disponível em: <<http://martinetl.free.fr/suzannebriet/questcequeladocumentation/briet.pdf>>. Acesso em: 24 de jul. 2013.

BRUNO, Giuliana. **Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film**. Grã-Bretanha: Verso Books, 2002.

BUCHLOH, Benjamin. Atlas de Gerhard Richter: o arquivo anônimo. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, ano 16, n. 19, p. 194-209, 2009. Disponível em: <<http://www.ppgav.eba.ufrj.br/publicacao/arte-ensaios-19/>>. Acesso em 10 maio 2017.

BUCKLAND, M. GEY, F. C., LARSON, R. R. Access to heritage resources using what, where, when, and who. In: TRANT, J., BEARMAN, D. (eds.). *Museum and the web 2007: Proceedings*. Toronto: Archives & Museum Informatics, 2007. Disponível em: <[http://onlinelibrary.wiley.com/journal/10.1002/\(ISSN\)2330-1643/issues](http://onlinelibrary.wiley.com/journal/10.1002/(ISSN)2330-1643/issues)>. Acesso em 29 maio 2009.

BUCKLAND, Michael K. Information as thing. **Journal of the American Society for Information Science**, v. 42, n. 05, p. 351-360, 1991. Disponível em: <[http://onlinelibrary.wiley.com/journal/10.1002/\(ISSN\)2330-1643/issues](http://onlinelibrary.wiley.com/journal/10.1002/(ISSN)2330-1643/issues)>. Acesso em: 22 ago. 2006.

_____. What is a document? **Journal of American Society for Information Science**, v. 48, n.9, 1997. p. 804-809. Disponível em: <<http://people.ischool.berkeley.edu/~buckland/whatdoc.html>>. Acesso em: 22 ago. 2006.

BUENO, Maria Lúcia. **Artes plásticas no século XX: modernidade e globalização**. Campinas: Editora UNICAMP, 1999.

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BUSH, Vannevar. As we may think. **Atlantic Monthly**, v. 176, n. 1, 1945. p.101-108. disponível em: <<http://www.theatlantic.com/unbound/flashbks/computer/bushf.htm>>. Acesso em: 08 mai. 2009.

CADERNO de diretrizes museológicas. Brasília: Ministério da Cultura / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/ Departamento de Museus e Centros Culturais; Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/ Superintendência de Museus, 2006. 2º Edição. Disponível em: <http://www.sisemsp.org.br/blog/wp-content/uploads/2015/04/Caderno_Diretrizes_I-Completo-1.pdf>. Acesso em: 08 jul 2013.

CAMARGO, Ana Maria de Almeida. Arquivos de museus. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL ARQUIVOS DE MUSEUS E PESQUISA, 1., São Paulo, 2010. Anais... São Paulo: MAC/USP, 2010. p. 22-27

CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte. **Orientações para Gestão e Planejamento de Museus**. Florianópolis: FCC, 2014.

CÂNDIDO, Maria Inez. Documentação Museológica. In **CADERNO de diretrizes museológicas**. Brasília: Ministério da Cultura / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/ Departamento de Museus e Centros Culturais; Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/ Superintendência de Museus, 2006. 2º Edição. Disponível em: <http://www.sisemsp.org.br/blog/wp-content/uploads/2015/04/Caderno_Diretrizes_I-Completo-1.pdf>. Acesso em: 08 jul 2013.

CANTON, Kátia. **Da política às micropolíticas**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009a.

_____. **Do moderno ao contemporâneo**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009b.

_____. **Narrativas enviesadas**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009c.

CAPURRO, Rafael. Epistemologia e Ciência da Informação. In: VIII ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIAS DA INFORMAÇÃO (ENANCIB), 2003, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte: ANCIB, 2003. Disponível em: <http://www.capurro.de/enancibi_p.htm>. Acesso em: 10 mai. 2009.

CAPURRO, Rafael; HJØRLAND, Birger. O conceito de informação. **Perspectivas em Ciências da Informação**, v. 12, n. 1, 2007. p. 148-207. Disponível em: <<http://www.eci.ufmg.br/pcionline/index.php/pci/article/viewFile/54/47>>. Acesso em: 18 set. 2008.

CATARINO, Maria Elisabete; BAPTISTA, Ana Alice. Folksonomia: um novo conceito para a organização dos recursos digitais na Web. **DataGramaZero - Revista de Ciência da Informação**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 3, jun. 2007. Disponível em: <http://dgz.org.br/jun07/Art_04.htm>. Acesso em: 01 dez. 2009.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **Frequentar os Incorporais**: contribuição a uma teoria da arte contemporânea. São Paulo: Martins, 2008.

CHAGAS, Mário. **Museália**. Rio de Janeiro: JC Editora, 1996.

CHIANTORE, Oscar; RAVA, Antonio. **Conservare l'arte contemporanea: problemi, metodi, materiali, recherche**. Milano: Mondadori Electa, 2005.

CIDOC/ICOM. Declaração dos princípios de documentação em museus e Diretrizes internacionais de informação sobre objetos: categoria de informação do CIDOC (Comitê Internacional de Documentação). São Paulo: Secretaria de Estado de Cultura de São Paulo : Associação de Amigos do Museu do Café : Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014.

CIFUENTES, Adolfo. Ficções Museográficas: o Cubo Branco como Caixa de Pandora. **Pós**, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, nov. 2012. p. 156 - 174

CINTRA, Anna Maria Marques; KOBASHI, Nair Yumiko; LARA, Marilda Ginez Lopes de; TALAMO, Maria de Fátima Gonçalves Moreira. **Para entender as linguagens documentárias**. 2 ed. rev. E ampl. São Paulo: Polis, 2002.

CIRNE, Maria Teresa; FERREIRA, Sónia Maria. A ética para os profissionais da informação audiovisual: o dever tecnológico a moldar uma atitude. **Cadernos de Biblioteconomia, Arquivologia e Documentação BAD**, Lisboa, n.1, 2002. p. 115-129. Disponível em: <<http://www.bad.pt/publicacoes/index.php/cadernos/article/view/881/880>>. Acesso em: 25 de outubro 2015.

COLI, Jorge. **O que é arte?** São Paulo: Brasiliense, 2007.

COLLECTIVE ACCESS. Disponível em: <<http://www.collectiveaccess.org>>. Acesso em: 26 maio 2017.

COSTA, Helouise. Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 16, n. 2, jul-dez, 2008. p. 131-173.

COSTA, Luiz Cláudio da (org.). **Dispositivos de registros na arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009.

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

COUTINHO, Bárbara; TOSTÕES, Ana. A exposição como “obra de arte total”: o MUDE como caso de estudo. **MIDAS**, n. 4, 2014. Disponível em <<http://midas.revues.org/694>>. Acesso em 26 fevereiro de 2017.

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

CRIPPA, Giulia. Exposições e dispositivos do gênero no espaço público: silêncios da mediação cultural. In: COLÓQUIO MEDIAÇÕES E USOS DE SABERES E INFORMAÇÃO, 1, 2008, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: Rede MUSSI, 2008. p. 491-506.

CRUZ, Roberto Moreira S. Cortes e recortes eletrônicos. In: MACHADO, Arlindo (org). **Made in Brasil: três décadas de vídeo brasileiro**. São Paulo, Iluminuras, Itaú Cultural, 2007.

DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte**. São Paulo: Edusp/Odyseus, 2006.

DEKKER, Annet. Os desafios da conservação da net art: a aceitação da perda e da subjetividade. In BEIGUELMAN, Giselle; MAGALHÃES, Ana Gonçalves (orgs). **Futuros possíveis: arte, museu e arquivos digitais**. São Paulo: Peirópolis: EDUSP, 2014. p. 66-78).

DESVALLÉS, André; MAIRESSE, François (Eds.). **Conceitos-chave de Museologia**. São Paulo: ICOM ; Armand Colin, 2013.

DESVALLÉES, André. **Vagues: une anthologie de la nouvelle museologie**. Paris: W M. N. E. S., 1992. Vol. 1.

DESVALLÉES, André. **Vagues: une anthologie de la nouvelle museologie**. Paris: W M. N. E. S., 1994. Vol. 2.

DISDÉRI, André-Adolphe-Eugène. **L'art de la photographie**. Paris: Edição do autor, 1862.

DOCUMENTA. Disponível em: <<https://www.documenta.de>>. Acesso em: 10 maio 2017.

DONATI, Alessandra. Il contratto per conservare l'autenticità dell'opere. In: SOISSONS, Isabella Vilafranco (org). **In oppera: conservare e restaurare l'arte contemporanea**. Veneza: Marsilio Editori, 2015.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1994.

ECO, Umberto. **A definição de arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Arte contemporânea. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/>. Acesso em: 10 mai. 2011.

FABIANO JR., Antonio Aparecido. Relações entre cidade e museus contemporâneos: Bilbao e Porto Alegre. **Risco**, São Paulo, n. 9, jan./jul. 2009.p. 154-167

FABRIS, Annateresa. Arte conceitual e fotografia: um percurso crítico-historiográfico. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 10, n. 16, jan.-jun. 2008. p. 19-32.

_____. **O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas** (vol. II). São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

FEBVRE, L. Vers une autre histoire. Revue de Métaphysique et de Morale, LVIII, 1949. In : _____. **Combats pour l'histoire**. Paris, Colin, 1953.

FERRARI, Federico. Post-produzione della memoria: Il museo tra committenza e mercato. In: ZULIANI, Stefania (cur.). **Il museo all'opera: trasformazioni e prospettive del museo d'arte contemporanea**. Salerno: Bruno Mondadori, 2006. p. 93-102.

FERREZ, Helena Dodd. **Documentação museológica: teoria para uma boa prática: estudos de museologia**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1994. p. 65-74. (Cadernos de ensaios, 2).

FERVENZA, Hélio. Registros sobre deslocamentos nos registros da arte. In COSTA, Luiz Cláudio da (org.). **Dispositivos de registros na arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009.

FORTES, Hugo. Performance: territórios conquistados e negociações de fronteiras. **Revista Cultura Visual**, Salvador, n. 11, nov. 2008. p. 125-142. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/rcvisual/article/viewFile/3672/2707>>. Acesso em: 03 nov. 2013.

FOSTER, Hal. An Archival Impulse. **October Magazine**, Cambridge, Mass, n.110, Fall 2004. p.3-22.

_____. Arquivos da arte moderna. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 19, maio 2009. p. 182-193 Disponível em: <http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22_Hal_Foster.pdf>. Acesso em: 12 mar. 2017.

_____. The Archive without Museums. **October Magazine**, Cambridge, Mass, n. 77, Summer 1996. P. 97-119.

FREIRE, Cristina. **Arte conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006a.

_____. **Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia**. São Paulo, S/Ed., 2006b.

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

FRIELING, Rudolf. Os passados como futuro: o museu como produtor e artista. In BEIGUELMAN, Giselle; MAGALHÃES, Ana Gonçalves (orgs). **Futuros possíveis: arte, museu e arquivos digitais**. São Paulo: Peirópolis: EDUSP, 2014. p. 156-173).

FROHMANN, Bernd. Documentation redux: prolegomenon to (another) philosophy of information. **Library Trends**, v. 52, n. 3, Winter 2004.

FUCHS, Rudi. **Introduction**. *Documenta* 7, Kassel, v. 1, 1982. p. XV

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br>>. Acesso em: 26 maio 2017.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 5 ed. São Paulo: Atlas, 1999.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

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

GOMBRICH, Ernest H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

GONÇALVES, Janice. **Como classificar e ordenar documentos de arquivo**. São Paulo: Arquivo do Estado, 1998.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX**. São Paulo: Edusp, 2004.

GREENBERG, Clement. *Art et Culture. Essais critique*. Paris: Macula, 1988.

GRIFFITH, B. C. (ed.). **Key papers in information science**. New York: Knowledge Industry Publ, 1980.

HASKELL, Francis. **El museo efímero: los maestros antiguos y el auge de las exposiciones artísticas**. Barcelona: Crítica, 2002.

HONORATO, Cayo. Expondo a mediação educacional: questões sobre educação, arte contemporânea e política. **ARS**, São Paulo, v./n. 09, p. 103-114, 2007. Disponível em: <http://www.cap.eca.usp.br/ars9/cayo_honorato.pdf>. Acesso em: 10 abr. 2009.

HOOPER-GREENHILL, Eilean. **Museum and the interpretation of visual culture**. S/l: Routledge, 2006.

_____. The space of museum. *Continuum: The Australian Journal of Media & Culture*. **Austrália, n. 1, vol. 3, 1990**. Disponível em: <<http://www.mcc.murdoch.edu.au/ReadingRoom/3.1/Hooper.html>>. Acesso em: 18 ago. 2008.

HUMMELEN, IJsbrand; SILLÉ, Dionne (eds.). **Modern Art: Who Cares?** Londres: Archetype, 2005.

ICOM. Disponível em: <<http://icom.museum>>. Acesso em: 10 maio 2017.

ILES, Chrissie ; HULDISH, Henriette. In: ALTSHULER, Bruce. **Collecting the new**. New Jersey: Princeton University Press, 2005.

INGWERSEN, P. Conceptions of Information Science. In.: VAKKARI, P. CRONIN, B. (ed.) **Conceptions of Library and Information Science: historical, empirical and theoretical perspectives**. London: Taylor Graham, 1992. p.299-312.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEU (IBRAM). Disponível em: <<http://www.museus.gov.br/>>. Acesso em: 10 maio 2017.

INSTITUTO DE ARTE CONTEMPORÂNEA (IAC). Disponível em: <<http://iacbrasil.org.br/>>. Acesso em: 10 maio 2017.

INSTITUTO FIGUEIREDO FERRAZ (IFF). Disponível em: <<http://www.iff.art.br>>. Acesso em: 10 maio 2017.

INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUM - ICOM. Código de ética. 2006. Disponível em: <<http://archives.icom.museum/codes/Lusofono2009.pdf>>. Acesso em: 10 jan. 2010.

JONES, Amelia. **Body Art/Performing the Subject**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.

JULIÃO, Letícia. Apontamentos sobre a história do museu. In: **Caderno de diretrizes museológicas**. Ministério da Cultura, Brasília: Belo Horizonte, 2006a. Disponível em: <http://www.cultura.mg.gov.br/arquivos/Museus/File/caderno-diretrizes/cadernodiretrizes_segundaparte.pdf> Acesso em: 18 set. 2008.

_____. Pesquisa histórica no museu. In: **Caderno de diretrizes museológicas**. Ministério da Cultura, Brasília: Belo Horizonte, 2006b. Disponível em: <http://www.cultura.mg.gov.br/arquivos/Museus/File/caderno-diretrizes/cadernodiretrizes_quintaparte.pdf> Acesso em: 18 set. 2008.

KERN, Keila. **Marcel Broodthaers**: Museu de Arte Moderna Departamento das Águias agora em português. 2014. Tese (Doutorado em Poéticas Visuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

LARA FILHO, Durval de. Museu, objeto e informação. **TransInformação**, Campinas, vol. 21, n. 2, mai./ago. 2009. p. 163-169. Disponível em: <<http://revistas.puc-campinas.edu.br/transinfo/index.php>>. Acesso em: 25 set. 2009.

_____. Durval de. **Museu**: de espelho do mundo a espaço relacional. São Paulo, 2006. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

LARA, Marilda Lopes Ginez de; ORTEGA, Cristina Dotta. Para uma abordagem contemporânea do documento na Ciência da Informação. **Actas del X Congreso de ISKO-**

España. Ferrol 20 de junio-1 de julio de 2011; 2013: 371-387. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/2183/11621>>. Acessado em: 27 de fev. 2015.

LARA, Marilda Lopez Gines de. Informação, informatividade e lingüística documentária: alguns paralelos com reflexões de Hjørland e Capurro. **DataGramaZero - Revista de Ciência da Informação**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 6, dez. 2008. Disponível em: <http://dgz.org.Br/dez08/Art_01.htm>. Acesso em: 10 mai. 2009.

LE COADIC, Ives-François. **A ciência da informação**. 2 ed. rev. amp. Brasília: Brinquet de Lemos, 2004.

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: _____. **História e memória**. Campinas: Editora Unicamp, 2003a. p. 525-541

_____. Memória. In: _____. **História e memória**. Campinas: Editora Unicamp, 2003b. p. 419-476

LEFEBVRE, G. **La naissance de l'historiographie moderne**. Paris : Flammarion, 1971.

LEMAY, Yvon. Art et archives: une perspective archivistique. **Enc. Bibli: R. Electr. Bibliotecon. Ci. Inf.**, Florianópolis, n. esp., 1. sem. 2009.

LÉVY, Pierre. **O que é virtual?** São Paulo: Ed. 34, 1996.

LEWITT, Sol. Sentences on cenceptual art. In LIPPARD, Lucy. **Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972...** New York: Praeger, 1973.

LIMA, Diana Farjalla Correia. Museologia-museu e Patrimônio, patrimonialização e musealização: ambiência de comunhão. **Mus. Para. Emílio Goeldi. Cienc. Hum.**, Belém, v. 7, 2012. p. 31-50. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/bgoeldi/v7n1/a04v7n1.pdf>>. Acesso em 14 jul. 2014.

LIPPARD, Lucy. **Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972...** New York: Praeger, 2001.

LIPPARD, Lucy; CHANDLER, John. A desmaterialização da arte. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 25, maio 2013. p. 151-165

LÓPEZ YEPES, José. Reflexiones sobre el concepto de documento ante la revolución de la información: ¿un nuevo profesional del documento? **Scire**, Zaragoza, v. 3, n. 1, ene./jun. 1997. p. 11-29

LORENTE, Jesus Pedro. **The museums of contemporary art: notion and development**. England: Ashgate, 2011.

LOUREIRO, Maria Lucia de Niemeyer Matheus. A obra de arte musealizada – de objeto de contemplação à fonte de informação. In: PINHEIRO, Lena Vânia Ribeiro; GONZÁLEZ DE GÓMEZ, Nélida (orgs.). **Interdiscursos da ciência da informação: arte, museu e imagem**. Rio de Janeiro: IBICT/DEP/DDI, 2000.

_____. Preservação in situ X ex situ: reflexões sobre um falso dilema. In: 3º SEMINÁRIO DE INVESTIGAÇÃO EM MUSEOLOGIA DOS PAÍSES DE LÍNGUA PORTUGUESA E ESPANHOLA, 2011 Madri, Espanha. **Anais...** Madri, Espanha, 2011. Disponível em: <https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/11607/57448_16.pdf?sequence=1>. Acesso em: 18 jul. 2014.

LOUREIRO, Maria Lucia de Niemeyer Matheus; LOUREIRO, José Mauro Matheus. Documento e musealização: entretecendo conceitos. **MIDAS**, Évora, Portugal, v. 1, n. 1, 2013. p. 01-11. Disponível em: <<http://midas.revues.org/78>>. Acessado em: 07 jul. 2013.

LOWE, Adam. Artigiani digitali. In: SOISSONS, Isabella Vilafranco (org). **In oppera**: conservare e restaurare l'arte contemporanea. Veneza: Marsilio Editori, 2015.

MACHADO, Arlindo (org). **Made in Brasil**: três décadas de vídeo brasileiro. São Paulo, Iluminuras, Itaú Cultural, 2007.

_____. **Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

_____. Arte e Mídia: aproximações e distinções. **Galáxia**: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, v. 2, n. 4, 2002. p. 19-32. Disponível em: <<http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/galaxia/article/view/1309/1079>>. Acesso em 18 maio 2016

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. Considerações para uma análise histórico-crítica da catalogação de acervos artísticos. In BEIGUELMAN, Giselle; MAGALHÃES, Ana Gonçalves (orgs). **Futuros possíveis**: arte, museu e arquivos digitais. São Paulo: Peirópolis: EDUSP, 2014. p. 34-44).

_____. Sistemas de organização e gestão de arquivos e coleções. In SEMINÁRIO INTERNACIONAL ARQUIVOS DE MUSEUS E PESQUISA, 2., 2011, São Paulo. **Anais...** São Paulo: Grupo de Trabalho Arquivos de Museus e Pesquisa, 2013.

MALRAUX, André. **O museu imaginário**. Lisboa: Edições 70, 2000.

MAPA: Memória Paço das Artes. *Temporada de Projetos* 2016. Grasielle Sousa e Marina Takami. Trishacrete. Disponível em: <<http://mapa.pacodasartes.org.br/page.php?name=artistas&op=detalhe&id=709>>. Acesso em 10 de maio de 2017.

MARTÍ, Silas. Livros e mostra analisam universo sexomaníaco de Hudinilson Jr. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 19 set. 2016. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/09/1814527-livros-e-mostra-analisam-universo-sexomaniaco-de-hudinilson-jr.shtml>>. Acesso em: 10 maio 2017.

MATTIROLO, Anna. Conservare e riattivare. In: SOISSONS, Isabella Vilafranco (org). **In oppera**: conservare e restaurare l'arte contemporanea. Veneza: Marsilio Editori, 2015.

MELIM, Regina. **Performance nas Artes Visuais**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2008.

_____. Reconstruções e interpretações de performances nas artes visuais. In: LABRA, Daniela. **Performance Presente Futuro**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009. Vol. II. p. 44-52.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Arquivos de artista, museu e pesquisa: reflexões de um historiador. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL ARQUIVOS DE MUSEUS E PESQUISA, 1., São Paulo, 2010. **Anais...** São Paulo: MAC/USP, 2010. p. 10-21.

_____. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. **An. Mus. Paul.**, vol.2, n.1, 1994. p. 9-42.

_____. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, 1998. p. 89-103.

MENSCH, Peter van. O objeto de estudo da Museologia. Rio de Janeiro: UNIRIO, 1994. (Prétextos Museológicos 1)

MEYRIAT, Jean. Document, documentation, documentologie. **Schéma et Schématisation**, Paris, n. 14, 2º trimestre, 1981. p. 51-63

MILANESI, Luis. **Biblioteca**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MORGAN, Robert C. Mistaken documents: photography and conceptual art. In: _____. **Art into ideas: essays on conceptual art**. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

MUNIZ, Vik. **Reflex**: Vik Muniz de A a Z. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MUSEU Calouste Gulbenkian. Disponível em: <<https://gulbenkian.pt/museu/>>. Acesso em: 15 set. 2016.

MUSEU DE ARTE DE RIBEIRÃO PRETO (MARP). Disponível em: <<http://www.ribeiraopreto.sp.gov.br/scultura/marp/i14marp.php>>. Acesso em: 10 maio 2017.

NASCIMENTO, D. M.; MARTELETO, R. M. A “Informação Construída” nos meandros dos conceitos da Teoria Social de Pierre Bordieu. **DataGramaZero – Revista de Ciência da Informação**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 5, p. 1-9, out. 2004. Disponível em: <http://www.dgz.org.br/out04/Art_05.htm>. Acesso em: 28 nov. 2010.

NASCIMENTO, Elisa Noronha. A musealização da arte contemporânea como um processo discursivo e reflexivo de reinvenção do museu. **MIDAS**, Porto, Portugal, n. 3, maio 2014. p. 01-13. Disponível: <<http://midas.revues.org/563>>. Acesso em: em 27 maio 2014.

NORTON, Louise. The Richard Mutt case. **The Blind Man**, New York, v. 1, n. 2, may 1917. p. 04-06.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**: a ideologia do Espaço da Arte. São Paulo, Martins Fontes, 2002.

OLIVEIRA, Paulo de Sales. **Metodologia das ciências humanas**. 2. ed. São Paulo: Unesp: Hucitec, 2001.

ORTEGA, Cristina Dotta. O conceito de documento em abordagem bibliográfica segundo as disciplinas constituintes do campo. **InCID: R. Ci. Inf. e Doc.**, Ribeirão Preto, v. 7, n. esp., p. 41-64, ago. 2016.

ORTEGA, Cristina Dotta. Relações históricas entre Biblioteconomia, Documentação e Ciência da Informação. **DataGramaZero – Revista de Ciência da Informação**, v. 5, n. 5, out. 2004.

ORTEGA, Cristina Dotta; LARA, Marilda Lopes Ginez de. A noção de documento: de Otlet aos dias de hoje. **DataGramaZero – Revista de Ciência da Informação**, v. 11, n. 2, abr. 2010. Disponível em: <http://www.dgz.org.br/abr10/Art_03.htm>. Acessado em: 07 jul. 2013. Acesso em: 23 jun. 2016.

OTLET, Paul. **Documentos e Documentação**. Tradução de Hagar Espanha. Paris, 1937. (Introdução aos trabalhos do Congresso Mundial da Documentação Universal, realizado em Paris, em 1937). Disponível em: <<http://www.conexaorio.com/bit/otlet/index.htm>>. Acesso em: 17 ago. 2016.

_____. **Traité de Documentación**: le livre sur le livre: theorie et pratique. Editeurs-Imprimeurs D. Van Keerberghen Fils: Bruxelas, 1934. Disponível em: <http://lib.ugent.be/fulltxt/handle/1854/5612/Traite_de_documentation_ocr.pdf>. Acesso em 4 de jul. de 2013.

PAÇO DAS ARTES. Disponível em: <<http://www.pacodasartes.org.br>>. Acesso em: 10 maio 2017.

PADILHA, Renata Cardozo. **Documentação museológica e gestão de acervo**. Florianópolis: FCC, 2014.

PAES, Marilena Leite. **Arquivo**: teoria e prática. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

PARENTE, André. Marca Registrada: vídeo e registro na obra de Letícia Parente. In COSTA, Luiz Cláudio da (org.). **Dispositivos de registros na arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009.

PARFAIT, Françoise. **Vidéo**: un art contemporain. Paris, Regard, 2001.

PASQUOTTO, Geise Brizotti. Museus, cidades, cultura: o centro Pompidou, o MACBA e o Guggenheim. **Oculum Ensaios**, n. 14, Campinas, jul./dez., 2011. p.52-63

PAUL, Christiane. O mito da imaterialidade: apresentar e preservar novas mídias. In: DOMINGUES, Diana (org.). **Arte, ciência e tecnologia**: passado, presente e desafios. São Paulo, Editora Unesp, 2009.

PAZIN, Marcia. **Arquivos de organizações privadas**: funções administrativas e tipos documentais. Associação de Arquivistas de São Paulo: São Paulo, 2012.

PECCININI, Daisy. **Arte do século XX/XXI**: visitando o MAC na web. Disponível em: <<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/index.html>>. Acesso em: 15 nov. 2016.

PHELAN, Peggy. **Unmaked**: the politics of performance. Londres: Routledge, 1993.

PINACOTECA do Estado de São Paulo. Disponível em: <<http://www.pinacoteca.org.br>>. Acesso em: 10 maio 2017.

PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro. Ciência da informação: desdobramentos disciplinares, interdisciplinares e transdisciplinares. In: GONZÁLEZ DE GÓMES, Maria Nélida; ORRICO, Evelyn Goyannes Dill (orgs.). **Políticas de memória e informação**: reflexos na organização do conhecimento. Natal: EDUFRN, 2006. p. 111-141.

POINSOT, Jean-Marc. Incertezas e evidências. In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Sobre museus**: conferências. São Paulo: MAC USP, 2010.

POMIAN, Krzysztof. **Colecção**. In.: Enciclopédia Einaudi. Vol. 1. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1984. p. 51-86.

POULOT, Dominique. **Museu e museologia**. Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2013.

PREZIOSI, Donald. Collecting/Museums. In: NELSON, Robert S. & SHIFF, Richard. **Critical Terms for Art History**. Chicago: The University of Chicago Press, 1996. p. 281-291.

QUARONI, Grazia. L'attenzione del curatore. In: SOISSONS, Isabella Vilafranco (org). **In oppera**: conservare e restaurare l'arte contemporanea. Veneza: Marsilio Editori, 2015.

RABELLO, Rodrigo. O documento na ciência da informação: tradição e inovação conceitual a partir de uma abordagem histórica e epistemológica. In: X ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIAS DA INFORMAÇÃO (ENANCIB), 2009, João Pessoa. **Anais...** João Pessoa: ANCIB, 2009. Disponível em: <<http://enancib.ibict.br/index.php/enancib/xenancib/paper/viewFile/3143/2269>>. Acesso em: 22 set. 2017.

RAMOS, José Alimateia de Aquino; ARAÚJO, Carlos Alberto Ávila. As possibilidades de aproximação e diálogo entre arquivologia, biblioteconomia e museologia via modelo formativo: o caso da ECI/UFMG. **Rev. Digit. Bibliotecon. Cienc. Inf.**, Campinas, v.12, n.2, maio/ago. 2014. p.59-80.

RAYWARD, W.B. The origins of Information Science and the International Institute of Bibliography/International federation for Information and Documentation (FID). **Journal of the American Society for Information Science**, v.48, n.4, p.289-300, 1997.

REIS, Paulo Roberto de Oliveira. As exposições de arte e o debate cultural. **Revista Tecnologia e Sociedade**, Curitiba, n. 2, 1º semestre de 2006. p. 153 - 164. Disponível em: <<https://periodicos.utfpr.edu.br/rts/article/viewFile/2469/1588>>. Acesso em: 26 fev. 2012.

RODRIGUES, Bruno Cesar. **Reflexões acerca do museu virtual de arte e seu papel como mediador cultural**. São Paulo, 2011. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

RODRIGUES, Bruno Cesar; CRIPPA, Giulia. A recuperação da informação e o conceito de informação: o que é relevante em mediação cultural? **Perspectivas em Ciência da Informação**, Belo Horizonte, v. 16, n. 1, jan./mar. 2011a. p. 45-64. Disponível em: <<http://portaldeperiodicos.eci.ufmg.br/index.php/pci/article/viewFile/995/833>>. Acesso em: 15 abr. 2011.

_____. Arte e tecnologia: da idéia de reprodução técnica de Walter Benjamin às propostas de Museu Virtual. **Configurações**, Braga, Portugal, n. 8, 2011b. P. 139-154.

ROQUE, Maria Isabel Rocha. O museu de arte perante o desafio da memória. Bol. **Mus. Para. Emílio Goeldi. Cienc. Hum.**, Belém, v. 7, n. 1, p. 67-85, jan.-abr. 2012. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/bgoeldi/v7n1/a06v7n1.pdf>>. Acesso em 14 jul. 2014.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Editora Senac, 2009.

RUPP, Bettina. O curador como autor de exposições. **Revista-Valise**, Porto Alegre, v. 1, n. 1, ano 1, jul. 2011. p. 131-143

RUSH, Michael. **Novas mídias na arte contemporânea**. São Paulo, Martins Fontes, 2006.

SANTOS, Paola. Paul Otlet: um pioneiro da organização das redes mundiais de tratamento e difusão da informação registrada. **Ci. Inf.** [online]. 2007, vol.36, n.2, pp. 54-63. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ci/v36n2/06.pdf>>. Acesso em: 28 jun. 2014.

SARACEVIC, Tefko. Information science. **JASIS – Journal of the American Society for Information Science**, v. 50, n. 12, 1999. p. 1051-1063. Disponível em: <<http://www.scils.rutgers.edu/~tefko/JASIS1999.pdf>>. Acesso em: 10 abr. 2009.

_____. Interdisciplinarity nature of Information Science. **Ciência da Informação**, Brasília, v.24, n.1, p.36-41, 1995.

SCHELLENBERG, Theodore R.. **Arquivos modernos: princípios e técnicas**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

SCOTINI, Marco. Riattivare i documenti. In: SOISSONS, Isabella Vilafranco (org). **In oppera: conservare e restaurare l'arte contemporanea**. Veneza: Marsilio Editori, 2015.

SEMEDO, Alice. Da invenção do museu público: tecnologias e contextos. **Revista da Faculdade de Letras – Ciências e Técnicas do Patrimônio**. Porto, n.1, v.3, p.129-136, 2004. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4087.pdf>> Acesso em: 18 set. 2008.

SENRA, Stella. Artur Barrio: fricções entre arte e registro. In COSTA, Luiz Cláudio da (org.). **Dispositivos de registros na arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009.

SHERA, Jesse H., EGAN, Margaret E. Exame do estado atual da biblioteconomia e documentação. In: BRADFORD, Samuel C. **Documentação**. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1961.

SHERA, Jesse. H. Sobre biblioteconomia, documentação e ciência da informação. In: GOMES, Hagar Espanha (Org.). *Ciência da informação ou informática?* Rio de Janeiro: Calunga, 1980. 105 p. p. 91-105.

SILVA, Camila Aparecida da. **Avaliação dos processos de catalogação em museus de arte:** O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015. Dissertação (Mestrado em História dos processos museológicos, coleções e acervos) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia, Universidade de São Paulo.

SILVA, Maria Celina Soares de Mello e. Arquivos de museus: características e funções. **Museologia & Interdisciplinaridade**, Brasília, v. 2, n. 4, maio-jun. 2013. p. 35-47. Disponível em <<http://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/9626/7105>>. Acesso em: 25 nov. 2016.

SILVA, Mariana Estellita Lins. A documentação museológica e os novos paradigmas da arte contemporânea. **Museologia & Interdisciplinaridade**, Brasília, v.3, n. 5, maio-jun. 2014. p. 185-192. Disponível em <<http://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/10166/7834>>. Acesso em: 07 jan. 2017.

SILVA, Renato Rodrigues da. Os livros de fotografia de Edward Ruscha. In COSTA, Luiz Cláudio da (org.). **Dispositivos de registros na arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009.

SMIT, Johanna Wilhelmina. A interoperabilidade semântica ente os diferentes sistemas de informação no museu. In.: I SEMINÁRIO SERVIÇOS DE INFORMAÇÃO EM MUSEUS, 2010, São Paulo. **Anais...** São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2011. p. 33-41

_____. O arquivo de museu e a informação. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL ARQUIVOS DE MUSEUS E PESQUISA, 1., São Paulo, 2010. **Anais...** São Paulo: MAC/USP, 2010. p. 84-92

_____. **O que é documentação**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

SOISSONS, Isabella Vilafranco. Tra tutela e investimento. In: SOISSONS, Isabella Vilafranco (org). **In opera: conservare e restaurare l'arte contemporanea**. Veneza: Marsilio Editori, 2015.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUZA, Alice Costa. Biblioteca Warburg: uma “coleção de problemas” e memórias. **Arquivo Maaravi**: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG, Belo Horizonte, v. 9, n. 16, maio 2015. p. 1 - 22. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/maaravi/article/view/8546/pdf_1>. Acesso em: 15 maio 2017.

SOUZA, Willian E. R. de; CRIPPA, Giulia. A materialidade do patrimônio intangível. IN: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 15, 2015, João Pessoa. **Anais...** João Pessoa, 2015. p. 1-18

SPECTRUM 4.0. Padrão para coleção de museus do Reino Unido/Collections Trust. São Paulo: Secretaria do Estado da Cultura; Associação de Amigos do Museu do Café; Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014.

SPERLING, David. As arquiteturas de museus contemporâneos como agentes no sistema da arte. **Periódico Permanente**, v. 1, n. 1, 2012. Disponível em: <<https://goo.gl/eLsL7Y>>. Acessado em: 26 fev. 2017.

STILES, Kristine. Uncorrupted joy: international art actions. In: SCHIMMEL, Paul. **Out of actions: between performance and object, 1949-197**. Los Angeles, Londres: MoCA, Thames and Hudson, 1998.

STRINGARI, Carol. Installations and Problems of Preservation. In: HUMMELEN, IJsbrand; SILLÉ, Dionne (eds.). **Modern Art: Who Cares?** Londres: Archetype, 2005. p. 272-281

SUANO, Marlene. **O que é museu?** São Paulo: Brasiliense, 1986.

TANUS, Gabrielle Francinne S. C.; RENAÚ, Leonardo Vasconcelos; ARAÚJO, Carlos Alberto Ávila. O Conceito de Documento em Arquivologia, Biblioteconomia e Museologia. **Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação**, São Paulo, v. 8, n. 2, jul./dez. 2012. p. 158-174. Disponível em: <<http://rbbd.febab.org.br/rbbd/article/view/220>>. Acessado em: 07 jul. 2013.

TEIXEIRA COELHO. **Dicionário crítico de políticas culturais**. Cultura e imaginário. 3 ed. São Paulo: FAPESP; Iluminuras, 2004.

TEIXEIRA, Lia Canola. **Conservação preventiva de acervos**. Florianópolis: FCC, 2012.

TODOLÌ, Vicente. Vita delle forme. In: SOISSONS, Isabella Vilafranco (org). **In opera: conservare e restaurare l'arte contemporanea**. Veneza: Marsilio Editori, 2015.

TOTA, Anna Lisa. **A sociologia da arte: do museu tradicional à arte multimédia**. Lisboa: Ed Estampa, 2000.

UNESCO. Disponível em: <<http://www.unesco.org>>. Acesso em: 20 set. 2017.

VARALLO, Franca. Museologia o storia del museo? L'insegnamento della disciplina e l'arte contemporanea. In: ZULIANI, Stefania (cur.). **Il museo all'opera: trasformazioni e prospettive del museo d'arte contemporanea**. Salerno: Bruno Mondadori, 2006. p. 61-82.

WERNECK, Rosa Maria Lellis. Ciência da informação e arte: uma perspectiva histórica. In: PINHEIRO, Lena Vânia Ribeiro; GONZÁLEZ DE GÓMEZ, Nélida (orgs.). **Interdiscursos da ciência da informação: arte, museu e imagem**. Rio de Janeiro: IBICT/DEP/DDI, 2000.

WERSIG, Gernot. Information science: the study of postmodern knowledge usage. **Information Processing & Management**, v. 29, n. 2, p. 155-166, 1993.

WHARTON, Glenn. The challenges of conservation contemporary art. In: ALTSHULER, Bruce. **Collecting the new**. New Jersey: Princeton University Press, 2005.

WYTHE, Deborah (org.). **Museum archives**: an introduction. 2nd Ed. Chicago: Chicago: Society of American Archivists, 2004. Museum Archives Section.

XAVIER, Janaina Silva. Os museus e a preservação da arte contemporânea: particularidades e processos. **Museologia & Interdisciplinaridade**, Brasília, v. 9, n. 5, jan./jun., 2016. p. 212-223

ZANINI, Walter. Novo comportamento do museu de arte contemporânea. In.: FREIRE, Cristina (org). **Walter Zanini**: escrituras críticas. São Paulo: Anablume: MAC USP, 2013a, p. 120-122.

_____. Os museus e os novos meios de comunicação. In.: FREIRE, Cristina (org). **Walter Zanini**: escrituras críticas. São Paulo: Anablume: MAC USP, 2013b, p. 123-124.

_____. Videoarte: uma poética aberta. In.: FREIRE, Cristina (org). **Walter Zanini**: escrituras críticas. São Paulo: Anablume: MAC USP, 2013c, p. 159-170.

_____. A videoarte no seu limiar (Versão Ampliada). In.: FREIRE, Cristina (org). **Walter Zanini**: escrituras críticas. São Paulo: Anablume: MAC USP, 2013d, p. 145-155.

ZUMTHOR, Paul. Document et monument. A propôs des plus anciens textes de langue française. **Revue des Sciences Humaines** fac. 97, 1960. p. 5-19

ANEXOS

Anexo 1

Lista de instituições contatadas em ordem alfabética

Instituto de Arte Contemporânea - IAC Brasil
Instituto Figueiredo Ferraz
Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea
Museu Calouste Gulbenkian
Museu Coleção Berardo
Museu de Arte Contemporânea - Jatai
Museu de Arte Contemporânea / AGEPEL
Museu de Arte Contemporânea da Prefeitura de Niterói
Museu de Arte Contemporânea da USP
Museu de Arte Contemporânea de Americana
Museu de Arte Contemporânea de Campinas José Pancetti
Museu de Arte Contemporânea de Mato Grosso do Sul
Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco
Museu de Arte Contemporânea do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura
Museu de Arte Contemporânea do Paraná
Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul
Museu de Arte Contemporânea Itajahy Martins
Museu de Arte Contemporânea Raimundo de Oliveira Arte Contemporânea
Museu de Arte de Ribeirão Preto
Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado
Museu Serralves
Núcleo de Arte Contemporânea - PB
Paço das Artes
Pinacoteca do Estado de São Paulo

Anexo 2

Primeiro questionário enviado às primeiras instituições que participariam

- 1) Qual a rotina dos processos de guarda dos acervos de arte contemporânea na instituição?
- 2) Como organizar as obras de arte contemporânea e/ou sua documentação?
- 3) Como organizar os documentos de arte contemporânea referentes a obras efêmeras?
- 4) O que difere uma obra de arte contemporânea e seu documento?
- 5) Como pode ser descrito o processo de tratamento da documentação das obras de arte contemporânea?
- 6) Há diferenciação dos materiais de arte contemporânea conforme seu formato, enviando-os para o arquivo, para a biblioteca ou para a reserva técnica?
- 7) Há alguma prioridade quando se pensa a guarda da obra de arte ou sua documentação? Qual seria caso haja? (No caso, se prioriza o formato, o gênero ou o material que compõe a obra.)
- 8) Como se dá a relação informação x documento x obra de arte na instituição, principalmente na área de guarda?
- 9) Qual a tratativa quanto às obras de arte que são performances? Guardam os materiais ou parte dos materiais utilizados, as fotografias, os vídeos, o "modo de fazer", registros gerais da preparação? Se possível, explique desde o processo de aquisição dessas obras, quando e se há a aquisição, até a guarda/conservação delas.

Anexo 3

Resposta ao primeiro questionário com comentários e tréplica

Anexo 3.1

Leonor Nazaré

Assessora e curadora

Museu Calouste Gulbenkian

1) R.: Não sei se entendo bem a sua pergunta. Temos 11000 obras na colecção e todos os anos fazemos novas compras de obras, em quantidade variável. A colecção está ao cuidado de 4 pessoas: uma tem escultura, instalação e tapeçaria; outra filme e fotografia; outra papel (desenho e gravura); outra pintura. O espaço de acervo é monitorizado diariamente em termos de temperatura e humidade. Da conservação preventiva fazem parte revisões periódicas de todas as obras: podem ser feitas de 5 em 5 anos ou 10 em 10, conforme os casos. São restauradas, quando necessário. Quando uma obra é movimentada, porque emprestada ou deslocada para as nossas próprias exposições, é revisto o seu estado de conservação e há intervenções, quando necessário; emprestamos uma média de 400 obras por ano e integramos nas nossas exposições outras tantas (é muito variável). No INARTE está sempre anotada a localização exacta de cada obra em cada momento e por isso o historial de exposições que vai fazendo

Comentário/Pergunta: Reconheço a pergunta não estar clara, mas isso se deve ao fato de eu não conhecer como se dá a rotina (o dia-a-dia) de um museu no que concerne a compra, tratamento e guarda de obras de arte contemporâneas. Procurarei refletir um pouco mais nos dias vindouros.

2) R.: O INARTE é a base informática de inventariação onde a informação é reunida. Temos também dossiers de artista (físicos). Para além disso, os catálogos e todos os textos que fazem a mediação com o público (parede, folhas d sala, caderno da exposição, site, newsletter, etc.) constituem documentação sobre elas e sobre a vida que adquirem nas exposições. O Serviço de Comunicação da Fundação reúne dossiers de imprensa digitais para cada exposição

Comentário/Pergunta: Entendi que todas as informações relacionadas às obras de arte adquiridas pelo museu estão inseridas no sistema eletrônico, o INARTE. Este sistema integra acervo de obras, biblioteca e arquivo da instituição? Qual a metodologia de inserção dos dados é utilizada? Alguma metodologia arquivística, biblioteconômica ou museológica? Ou seria esta metodologia uma mescla destas áreas?

R.: O INARTE só inventaria as obras de arte do Museu /coleção moderna. A Biblioteca e o Arquivo são outros serviços, com outras equipas, outros directores e outras bases de dados. Sobre essa parte não lhe sei dizer nada

3) R.: No caso de performance haverá filmes que deverão ser guardados na Biblioteca de Arte. O Museu só guarda obras, não documentos.

Comentário/Pergunta: Nos casos de performances, o museu guarda única e exclusivamente os vídeos? Se, por exemplo, um artista apresenta um projeto de performance que deva fazer uso de determinados materiais ou mesmo ser executada de determinada maneira, este projeto se perde? E as fotografias, não são tiradas ou não são guardadas? Os vídeos são guardados apenas como documentação videográfica, um registro da obra, e não é considerado como uma extensão dessa obra, correto?

R.: Nunca guardámos, que eu saiba, materiais de performance, a não ser que uma instalação seja obra independentemente das performances que possam ter sido feitas no seu espaço ou perímetro. Fotografias ou filmes que documentem a performance são guardadas como documentos pelo Museu, no seu arquivo fotográfico específico. Não são obra, são documentos sobre a obra

4) R.: Pergunta formulada sem clareza....

Se a obra foi pensada para ser vivida, experienciada ao vivo, ela só existe nesse momento; aquilo que a documenta é isso mesmo um documento; uma obra não é um documento: Para definição de obra de arte poderia dar-lhe vastíssima bibliografia... certo? E para definição de documento, também. Eu sei que os dois se aproximam muito, hoje em dia, mas para mim um dos critérios decisivos é o território (artístico ou documental) em que o autor decide inscrever o seu trabalho: locais onde apresenta, discurso que desenvolve em torno da obra.

Comentário/Pergunta: Realmente, a pergunta não ficou clara, pois acabei utilizando-me da linguagem de algumas referências lidas. No caso, a partir de algumas leituras, tenho visto que tem obras que ultrapassam o momento de apresentação e continuam vivas ou "sobrevivem" através de sua documentação, que pode consistir em projetos ("modo de fazer"), fotografias, vídeos, lista de materiais utilizados e como refazê-las etc.

Pretendo, sim, tentar alargar a discussão em torno do que define documento e obra de arte para eu mesmo tentar entender melhor essa dicotomia. Se puder indicar algumas referências, ser-lhe-ei muitíssimo grato.

Umas das discussões que me apresentaram, por exemplo, são as obras de Christo e Jeanne Claude, conhecidas aqui no Brasil como "Empacotamentos". Os questionamentos giram em torno de até que ponto os projetos, as fotografias e outros materiais utilizados para a concepção dessas obras não seriam também parte dela e não apenas documentos.

R.: Percebo, mas nunca guardámos, a não ser na circunstância que descrevi. Desculpe mas não tenho mesmo tempo para lhe dar referências bibliográficas.

5) R.: Já respondi

6) R.: Guardamos obras (com todas as suas componentes físicas e/ou imateriais). A Biblioteca e o Arquivo guardam documentos. Os Livros de Artistas, um híbrido a meio caminho entre o Museu e a Biblioteca, têm sido adquiridos pela Biblioteca de Arte.

Comentário/Pergunta: Entendi.

Na sua concepção, que reflete a do museu também, uma performance é aquilo que ocorre no momento da experimentação diante do público, correto? Assim sendo, se um artista realiza uma performance diante de uma câmera fotográfica ou filmica, seja em seu ateliê ou noutro lugar por ele escolhido, mas sem público, e vier a apresentar este material para exposição como uma performance, a intencionalidade artística seria mantida?

Aliás, como se dá a relação museu x artista no que concerne aos modos de guarda, conservação e/ou restauro das obras? Os artistas têm se mostrado acessíveis e pensado junto com os museus os melhores modos de se manter os mais diversos tipos de obras, ou têm dado total liberdade aos museus para decidirem a melhor forma? Chega a haver algum tipo de tensão ao tentar discutir questões de preservação com os artistas?

R.: Se para o artista a obra consiste num filme da sua acção, nesse caso a intencionalidade artística mantém-se. As questões de preservação são discutidas com os artistas quando necessário; não costuma haver tensão nesse contacto.

7) R.: O único critério para definir se é o Museu que guarda ou a Biblioteca é o facto de ser obra de arte ou não. Por razões técnicas, temos algumas fitas em super 8 e 16mm em depósito na Cinemateca Portuguesa. Por razões de lógica interna da colecção e curatoriais, temos peças de *design* de mobiliário em depósito num Museu de *Design* em Lisboa

Comentário/Pergunta: Se as obras são vídeos ou se são vídeos de obras, a tratativa é diferenciada, correto? No caso, obras em vídeos são obras e vídeos de obras fazem parte da documentação. Neste sentido, com as fotografias a linha de raciocínio deve ser a mesma.

R.: SIM, é isso

8) R.: É no INARTE que está reunida toda a informação. No acervo, cada obra está identificada com nº de inventário e imagem, quando tapada.

9) R.: Não tenho conhecimento de que tenhamos guardado materiais de performance. Fizemos alguns registos digitais que estão guardados. Há casos de instalações que acolheram também performance enquanto estiveram expostas; mas a obra vive por si, sem a performance, e só por isso foi adquirida. Se não, nunca adquirimos obras que sejam apenas “performance”.

Anexo 4

Segundo questionário (reformulado) enviado às instituições

- 1) A instituição tanto expõe quanto possui acervo de arte contemporânea. Desse modo, provavelmente já lida com questões relacionadas à efemeridade de algumas delas, até mesmo com trabalhos que se fragmentam, além daquilo cujo surgimento ou a permanência se dá por meio dos documentos. Pensando nisso, como a instituição trabalha para dar conta dessa grande variedade de tipos de obras de arte no que concerne a sua guarda e preservação?
- 2) Sobre as relações existentes entre documentos/documentação e obras de arte contemporânea, há alguma diferenciação quando se pensa a guarda desses materiais? Isto é, uma obra cuja existência antes e/ou depois de uma exposição se faz por meio de sua documentação é guardada em um arquivo, numa biblioteca ou na reserva técnica?
- 3) O que difere uma obra de arte contemporânea e seu documento; sua documentação, no entendimento da instituição?
- 4) Em casos de performances: primeiramente, a instituição possui acervo desse tipo de obras? Se sim, poderia indicar como estas obras são preservadas e citar alguns exemplos? Caso não possua, conhece alguma outra instituição que tenha este tipo de obra no acervo e as metodologias utilizadas para fazer tal guarda?
- 5) Ainda sobre as performances: o que é necessário para a guarda de tal tipo de obra de arte, pensando nos aspectos técnicos da arquivologia, da biblioteconomia e/ou da museologia?
- 6) Qual seria a tratativa quanto às performances? Guardam-se os materiais utilizados na realização da obra ou parte deles; as fotografias; os vídeos; o "modo de fazer"/roteiro de encenação; outras formas de registros da preparação e/ou apresentação?
- 7) Como é o processo de aquisição de obras de performances? Caso não possua no acervo, como possivelmente seria este processo? A guarda e preservação é considerada à priori ou à posteriori em relação à aquisição das obras?

- 8) As intenções artísticas são consideradas no momento da guarda das obras de arte e sua preservação? Isto é, a instituição sempre consulta o artista antes, durante e/ou depois da exposição para definir parâmetros de guarda e preservação, ou mesmo manutenção para reapresentação das obras ou a instituição toma decisões independentemente do/a autor/a da obra?
- 9) Como tem sido os relacionamentos com os artistas que expõem na instituição ou que possuem obras em seus acervos? Há relatos aqui no Brasil, por exemplo, de instituições que tentam consultar os artistas para estabelecerem juntos os modos de preservação das obras e que eles se negam a dar informações justificando que a guarda e a preservação é responsabilidade da instituição e que o artista apenas criou a obra. Na sua opinião, como ficariam os direitos autorais em uma situação como esta?
- 10) Qual a rotina dos processos de guarda dos acervos de arte contemporânea adotada pela instituição, considerando a variedade documental e de tipos de trabalhos? O quê e por quê enviar para o arquivo, para a biblioteca ou para a reserva técnica da instituição?
- 11) A documentação que concerne às obras de arte contemporânea é considerada como extensão delas ou apenas como conjunto documental que eventualmente deve ser guardada ou descartada?
- 12) Como documentar obras de arte efêmeras e como dar-lhes o devido tratamento documental, direcionando-as para o arquivo, para a biblioteca ou para a reserva técnica da instituição?
- 13) Há alguma prioridade quando se pensa a guarda da obra de arte ou sua documentação? Qual seria caso haja? (No caso, se a prioridade está no formato, no gênero ou no tipo de material que compõe a obra.)
- 14) Seria possível explanar um pouco sobre como se dá a relação informação x documento x obra de arte na instituição, principalmente na área de guarda e preservação?

Anexo 5

Respostas ao segundo questionário com comentários e trélicas

Anexo 5.1

Carlos Alexandre

Administração

Instituto Figueiredo Ferraz

O Instituto Figueiredo Ferraz tem como acervo uma coleção privada, em regime de comodato, cujas obras são expostas em mostras abertas ao público, portanto, não participamos do processo de aquisição de obras, tampouco realizamos aquisições.

As intenções artísticas, no que diz respeito a expografia, são sempre respeitadas e a conservação feita em reserva técnica - não havendo diferenciação ou prioridade entre as plataformas - é pensada sempre a fim de que a mesma seja preservada, tendo tido o auxílio de galerias e artistas sempre que fora preciso.

Por se tratar de uma coleção particular, somos responsáveis apenas em alocar as obras, de maneira que todo registro é tratado como documentação e arquivado. Não há deliberação em tratar como obra de arte qualquer que seja o material, senão o emprestado à instituição, já definido como tal.

Não possuímos performance ou outro tipo de produção artística "efêmera", em nosso acervo, logo, acredito que podemos lhe auxiliar apenas com as informações acima.

Anexo 5.2

Marilúcia Bottallo

Diretora Técnica

Instituto de Arte Contemporânea – IAC Brasil

1) R.: O Instituto de Arte Contemporânea tem uma particularidade em relação ao seu processo colecionista. Na verdade, o que interessa, primordialmente à instituição são os processos artísticos antes mesmo da obra ou daquilo que o artista venha a considerar enquanto tal. Dessa forma, a preocupação principal em relação à preservação patrimonial – o que inclui sua guarda – é voltada para a documentação do artista. Para o IAC, ainda que lidemos com obras de arte (de fato, há algumas na coleção), seu tratamento exige que as tratemos como documentos. Assim, independente das mídias utilizadas, temos registros (de processos de trabalho, fases, obras que nunca foram realizadas, inclusas ações). A tipologia ou a forma de expressão artística não se apresentam como um problema. Temos que assumir que algumas produções não materiais vão resistir apenas como referência.

2) R.: Essa é uma decisão de caráter institucional. Para o IAC, há uma relação de valor quase oposta à de instituições museológicas, por exemplo. Claro que queremos e cuidamos de algumas obras, mas o que nos interessa são os registros. No caso do IAC, portanto, o registro de uma “obra” (entendo que o termo ‘obra’ usado por você é apenas uma alusão à produção contemporânea já que, entendo, o que te interessa são justamente aquelas manifestações que não tem materialidade, certo?!) é feito de maneira diferenciada – porém integrada – no nosso sistema de gestão de coleções. O trabalho de registro, preservação e divulgação engloba todas essas ‘fases’ da produção contemporânea.

3) R.: Essa é uma boa questão. Mas, não tem somente uma resposta. Diria que depende! Se formos olhar a trajetória da produção artística ao longo dos séculos, veremos que desenhos e gravuras já foram considerados apenas estágios preparatórios para a produção de ‘obras de arte’ (pinturas e esculturas, apenas). Com a mudança do olhar dos historiadores da arte e do próprio processo colecionista estimulado pelo mercado de arte, o ‘status’ dos tais estágios preparatórios se modificou. Com o advento da arte moderna, a ideia de produção em série acentuou o interesse por gravuras e desenhos, colagens, enfim, essa produção passou a ser vista como ‘obra de arte’. Assim, imensas coleções abrigadas em bibliotecas e arquivos

saíram de prateleiras e gaveteiros e passaram para as exposições e reservas técnicas de museus. Hoje em dia a questão é semelhante, ou melhor, tem referências em tais processos. No mundo da arte contemporânea, o que define uma obra, em alguns casos, é a decisão do artista que a apresenta enquanto tal. Por outro lado, os museus vêm se interessando, cada vez mais, pelos documentos que circundam a criação. Em alguns casos, essa circunstância é acentuada pelo interesse do mercado na distribuição de tais documentos como obras e dos colecionadores que as adquirem. Assim, como você vê, voltamos ao início, trata-se, acima de tudo de uma decisão institucional.

4) R.: O IAC não possui performances em sua coleção. Que saiba, o CEDOC da Pinacoteca de São Paulo organizou uma mostra de registros de performance e começou a pensar uma metodologia de guarda de tal coleção. O MOMA/NY também faz esse trabalho. Também andei lendo algo feito pela Marina Abramovic em relação à própria produção. Mas, nesse caso, pelo que sei, ela intervém nos registros pois tem liberdade para isso. Diferente de nosso compromisso institucional de preservação sem alteração do original.

5) R.: Bem, na verdade penso que são os aspectos técnicos de cada uma das áreas indicadas que vão condicionar as formas de guarda e recuperação de documentos e obras.

6) R.: Outra decisão de caráter institucional. Depende do que se guarda e os porquês. Veja o caso do Cirque du Soleil: o volume da produção é tão grande que eles tiveram que tomar decisões muito drásticas quanto ao que deve ser preservado e o que é necessariamente descartado. É o mesmo caso do centro de memória do SESC (SESC Memórias) que tem uma incorporação quase diária de novos itens que vêm de suas inúmeras atividades em um grande número de unidades.

7) R.: Mais uma decisão de caráter institucional e que deve ser guiada por políticas de aquisição. Nesse caso, sempre, independentemente de ser performance ou não, os processos de preservação (ou melhor, as condições apropriadas para preservação) são definidores.

8) R.: Parece-me que quando o artista é vivo esse é um aspecto fundamental e que pode ajudar a definir os processos que virão na sequência da aquisição.

9) R.: Direitos autorais são garantidos por lei e inamovíveis. A indiferença do artista para com os processos institucionais não dá as mesmas nenhuma autonomia acima do direito do autor.

10) R.: Sua pergunta não cabe ao IAC pois somos um instituto de pesquisa e nosso foco são os arquivos privados de interesse público. Não há diferença entre os processos de guarda e preservação dado à documentos e obras. A biblioteca do IAC é de referência e serve como suporte para nossas ações de pesquisa.

11) R.: A documentação que concerne às obras de arte contemporânea é o ‘business’ do IAC.

12) R.: Como se faz com qualquer registro independente de mídia e forma de expressão artística. Como já disse, o direcionamento para arquivo, biblioteca ou exposição e RT de museus é uma decisão de caráter institucional.

13) R.: Tamanho, peso, fragilidade, enfim, uma série de questões sugeridas pela obra em si e individualmente.

14) R.: Muitas instituições como museus e bibliotecas com coleções fazem isso. Veja o exemplo do Museu da república no RJ. No IAC são interligados por meio de um sistema de relacionamentos feitos pelo banco de dados.

Anexo 5.3

Nilton Campos

Coordenador de Artes Plásticas

Museu de Arte Contemporânea de Ribeirão Preto

1) R.: A maioria das obras do acervo MARP é de arte contemporânea. São obras realizadas com os mais diversos materiais e isso, muitas vezes, complica a guarda e conservação das mesmas. As obras que exigem uma montagem muito específica, necessitam de um memorial descritivo para futuras montagens, mas esse documento raramente é entregue pelo artista. Eu estou muito envolvido na organização do acervo do MARP, pois não temos equipe específica para essa área e estou aos poucos relatando sobre as montagens de algumas obras, para o nosso arquivo. Algumas obras são mais complexas e exigem a substituição de alguns materiais que compõem a obra, no momento da montagem. O registro fotográfico é de extrema importância.

2) R.: Não temos nenhuma obra no acervo, que tenha sido montada e que tenha ficado somente o registro fotográfico da mesma para o acervo/arquivo.

3) R.: Desenhos ou memoriais descritivos da montagem da obra, entregues por alguns artistas, são guardados em pastas, no arquivo do artista / arquivo MARP e recebem os mesmos cuidados de uma obra de arte quanto à sua conservação.

4) R.: Não temos no acervo obras de performance, mas temos uma que a artista descreve também como performance. A obra "Corpo Comestível" da artista Rosa Esteves (São Paulo-SP), 2004 / 2007, é uma obra onde partes do corpo da artista são moldadas em chocolate e disponibilizadas aos visitantes da exposição para serem degustadas. Eu sei que o Museu de Arte Moderna de São Paulo tem uma obra no acervo que é performance. A Adrienne Firmo fez uma pesquisa sobre essa obra do acervo do MAM e sobre a obra da Rosa Esteves do acervo do MARP.

5) R.: No caso da obra de Rosa Esteves, citada anteriormente, se a obra for exposta, temos o compromisso de executar os chocolates, prevendo uma quantidade diária para degustação. Além do registro fotográfico da obra – partes de chocolate dispostos em um prato

–, guardamos na Reserva Técnica do museu alguns itens que estão relacionados no texto que segue anexo no final deste questionário.

6) R.: É bem complexo. É necessário, acima de tudo, ter claramente registrado a intenção do artista quanto à obra e sua apresentação. Devemos guardar o máximo possível de informações/referências sobre o projeto, ou mesmo materiais que fizeram parte da obra, para viabilizar uma futura reapresentação e não distorcer a intenção inicial.

7) R.: Toda aquisição de obra é analisada pela Diretoria do Museu e pelo Conselho Consultivo do MARP. É necessário ter uma conexão da obra com o acervo, verificar se justifica ingressar essa obra na coleção, se realmente vai "agregar", essa análise é conceitual. Anualmente temos algumas exceções com relação às obras adquiridas com a premiação do Salão de Arte, que não passam pela análise do museu, mas de alguma maneira, garantimos parte desta análise, ao colocarmos atualmente o Diretor do Museu, no caso eu, trabalhando junto à Comissão de Seleção e Premiação do Salão de Arte, opinando também no processo de seleção e premiação, o que acaba levando em conta a coleção de obras existente. O tipo de obra pode interferir também no aceite de uma possível doação. No MARP não temos uma equipe técnica que trabalha junto ao Acervo, portanto as condições para se manter uma obra no acervo ficam mais complexas e conseqüentemente obras com características que exigirão uma conservação muito específica, podem ser recusadas.

8) R.: As intenções dos artistas sempre devem ser consideradas, principalmente para viabilizar a reapresentação da obra.

9) R.: Acredito que se o museu fizer uma boa documentação da obra, não terá problemas futuros quanto à sua conservação e reapresentação da mesma, assim como com relação aos direitos autorais e direito de imagem. O relacionamento do MARP com os artistas sempre foi bom, salvo algumas raríssimas exceções.

10) R.: O espaço para guarda das obras, infelizmente é único. Guardamos todos os tipos de obras no mesmo local. Obras em papel em sua maioria são guardados em mapoteca. Tentamos embalar da melhor maneira possível as obras. Todas as obras são catalogadas e mapeadas no espaço físico. Memoriais descritivos e documentação de algumas obras, são guardados em arquivo específico – "Artistas do acervo".

11) R.: A documentação faz parte da obra, mesmo que esteja guardada em separado.

12) R.: Toda a documentação da obra é importante. Em alguns casos o registro fotográfico é fundamental. Os critérios precisam estar muito bem definidos, para reposição de partes ou mesmo da totalidade da obra por materiais encontrados no mercado no momento da remontagem da obra. Cada caso é um caso, com relação ao local de guarda dos itens que compõem uma obra.

13) R.: Acredito que não se deve estabelecer "prioridade" com relação a guarda dos itens que compõem uma obra.

14) R.: Essa "relação" deveria ser total, mas diante das condições em que a maioria dos museus se encontra, sem equipe qualificada, por exemplo, para trabalhar diretamente com essas obras e com sua documentação, fica bem difícil alcançar o ideal. Eu tenho me dedicado totalmente ao acervo do museu, trabalhando diariamente, dentro do possível, com a organização do mesmo. É um trabalho lento, que vem sendo feito nos últimos quinze anos no MARP. Não temos equipe para isso, então envolvo os funcionários e principalmente os estagiários no apoio destas ações. Trabalhar com o acervo e este, sendo tão complexo e diversificado como o acervo do MARP, totalizando aproximadamente 1.500 itens, não é fácil. Tomadas de decisões são constantes com relação a conservação dos itens. A responsabilidade é grande. Muitas obras ainda precisam ser documentadas, principalmente com relação a montagem das mesmas, que na maioria das vezes são realizadas por mim, mas que ainda não conseguimos relatar ou registrar esse processo.

Anexo 5.3.1

Anexo sobre a obra de Rosa Esteves:

M 265

Rosa Esteves – Como parte da obra, o Museu guarda:

- 01 exemplar (15/20) do kit doado inicialmente pela artista, sendo ele composto por uma embalagem plástica transparente e retangular, embalada para presente com um papelão ondulado vermelho, com fita de cetim vermelha e etiqueta com o título da obra –"Corpo Comestível"–, assim como o nome e o e-mail da artista. Dentro desta caixa encontra-se 07 partes do corpo da artista moldados em chocolate e embalados em papel alumínio prata e um encarte impresso sobre as exposições da artista, que está assinado e numerado "15/20".

- 01 CD com o registro das exposições da artista. Na lateral da caixa do CD o texto "Corpo Comestível Rosa Esteves 2004". Na face do próprio CD foi impresso o texto "Corpo Comestível Rosa Esteves", fotos da obra e "2004". Na capa da caixa do CD existe um impresso encartado, dobrado, sendo que na face deste impresso que fica para fora (capa), tem o texto "Corpo Comestível Rosa Esteves" e imagens da obra e na outra face deste impresso, voltada para o interior da caixa, estão impressas imagens das exposições realizadas nos SESC's Pinheiros, Ribeirão Preto e Santo Amaro, além dos dados da artista. Na parte de trás da caixa do CD (contracapa), repete a mesma impressão da capa.

- Um pacote com 07 fôrmas plásticas transparentes, para moldar chocolate, sendo que 02 delas são de quatro moldes do "mamilo" cada (em cada uma delas, dois moldes estão inutilizados), 01 outra com seis moldes de "orelha", 01 com sete moldes de "nariz", 01 com oito moldes de "boca", 01 com doze moldes de "dedo" e 01 com seis moldes de "umbigo" (com dois moldes inutilizados).

- Uma caixa polionda com 06 fôrmas plásticas transparentes, para moldar chocolate, sendo que 01 delas são de seis moldes do "mamilo", 01 outra com cinco moldes de "orelha", 01 com seis moldes de "nariz", 01 com seis moldes de "boca", 01 com nove moldes de "dedo" e 01 com cinco moldes de "umbigo".

Obs.: A participação da obra em alguma mostra, exige a realização dos chocolates pelo Museu, que deverão ser disponibilizados aos visitantes diariamente (estabelecer uma cota diária). Os chocolates deverão ser apresentados sobre um prato branco liso e sem estampas, colocado sobre uma base branca ou sobre uma prateleira branca.

Anexo 5.4

Fernanda D'Agostino

Coordenadora do Núcleo de Acervo Museológico

Pinacoteca do Estado de São Paulo

Fernanda inicia dizendo pertencer ao Núcleo de Acervo Museológico da Pinacoteca do Estado de São Paulo, setor que cuida do histórico das obras de arte pertencentes à instituição e àquelas que lá estão por comodato. Isto é, ela e sua equipe cuidam da documentação que trata das aquisições e empréstimos, de onde a obra veio e por onde ela passou. O núcleo de acervo faz o levantamento completo do histórico para complementar o acervo documental.

Questionada sobre exposição, guarda e preservação de obras de arte efêmera ela citou exemplos de performances e instalações: estas linguagens artísticas se configuram como obras em si no momento em que são constituídas e expostas; ou seja, aquilo que ela denomina de documentação de apoio não é a obra, mas o suporte em que as instruções estão representadas para futura reapresentação. Nos casos de obras que utilizam diferentes materiais, seguem as instruções dos artistas para verificarem se alguns desses materiais devem ser específicos. Caso necessário, a guarda dos mesmos é feita, mas, em geral, são objetos que podem ser adquiridos e/ou feitos para a exposição, sem a necessidade de serem guardados após a exposição. Esse documento de apoio é, em geral, a instrução original do artista, na qual consta todos os procedimentos de montagem da obra.

É comum a equipe buscar fazer um levantamento junto aos artistas do maior número de informações que contribuam para a conservação e preservação de seus trabalhos. Esse levantamento é feito a partir de entrevistas com os artistas e até mesmo registros das obras por meio de fotografias, vídeos etc. No entanto, a essa documentação Fernanda dá a definição de documentos correlatos. Isto é, são materiais informativos sobre as obras, não documento oficial cuja prerrogativa é a possibilidade de refazer a obra. Há que deixar claro que, para Fernanda, a obra é aquilo que é exposto; é aquilo que se apresenta para o público, e não a documentação, seja ela de apoio ou correlata.

Enquanto vivo, a instituição procura manter-se sempre em contato com o artista para poder melhor preservar suas obras, então estão sempre em contato para observações de quais materiais utilizarem, se há alguma indicação extra a ser feita pelo artista e mesmo para registrar possíveis mudanças quando o mesmo decide reprogramar suas obras conforme o espaço expositivo ou mesmo para a proposta da exposição em si.

O Núcleo de Acervo Museológico trata, na medida do possível, sua documentação utilizando-se de metodologias provenientes tanto da arquivologia quanto da museologia. Os

documentos de apoio, que permitem a montagem da obra, são guardados na reserva técnica, enquanto que a documentação correlata fica no arquivo que, inclusive, tem um acesso mais amplo para o público externo desde que com agendamento prévio e justificativa para acesso, enquanto que a documentação de apoio fica restrita ao acesso interno e/ou com autorização especial, visto que, embora não seja a obra, é o que permite que ela venha a ser exposta.

Na medida do possível, o material da obra que é recolhido para guarda segue as orientações do artista, cujo direito autoral é inalienável. Toda mudança que o mesmo propor para o trabalho é registrado na base de dados da instituição como informações de referências. Por exemplo: se o título muda ao longo das apresentações da obra, a instituição procura ter sempre indicado todos os que a obra teve/possui. Por outro lado, as informações são normalizadas e têm o intuito de serem técnicas e não interpretativas. A melhor informação é aquela que o autor repassa, mas é necessário distanciar-se dele para manter o aspecto técnico e não gerar dúvidas na montagem da obra. Isto é, a informação tem que ser clara e objetiva e seguir padrões pré-estabelecidos conforme a metodologia de coleta e catalogação estabelecidas. Caso a descrição de materiais indicadas pelo artista seja sucinta ou dúbia, cabe à equipe buscar complementar as informações técnicas utilizando-se de outras referências, como os relatos de curadores, críticos de arte, público, registros das obras, etc. O essencial, ressalta Fernanda, é manter a obra e as indicações fidedignas aos interesses do artista.

Sobre a relação da instituição com os artistas, de um modo geral é bastante harmoniosa, ressalta Fernanda. Ela observa o interesse que eles têm em preservar e conservar suas obras, por isso procuram prestar o máximo de assessoria quanto aos requisitos básicos para documentar suas obras.

Para uma melhor preservação das obras, o ideal é problematizar as necessidades delas antes das aquisições para que, ao adentrarem o acervo, as condições mínimas estejam estabelecidas. No entanto, acontece de não haver esse tempo de reflexão quando as obras são provenientes de doações. Para isso, se vivo, o artista é contatado para que, com sua ajuda, possam elencar os elementos mais essenciais da preservação. Se não é artista vivo, os requisitos são verificados com os herdeiros, as galerias que possuem as obras, os colecionadores etc.

Anexo 5.5

Priscila Arantes

Diretora Artística e Curadora

Paço das Artes

O Paço das Artes, para Priscila Arantes, não é um museu no sentido estrito do termo. Para ela, a instituição está muito mais para um centro cultural, que vê em seu arquivo institucional um nicho de pesquisa e produção artística bastante rico. Mesmo não sendo um museu, ela ressalta a importância da instituição para a história da arte contemporânea brasileira e dos próprios artistas e curadores iniciantes que por lá realizam seus projetos.

Com pouco mais de 40 anos, o Paço das Artes pode ser considerado um dos poucos espaços voltados às artes contemporâneas, se não o único, que tem por objetivo dar suporte aos jovens artistas e curadores que estão por adentrar o sistema de arte, o mercado de arte, utilizando-se de editais de incentivo. *Temporada de Projetos* é o nome de seu programa anual que visa selecionar estes jovens ingressantes no campo das artes.

Priscila Arantes conta que, ao chegar no Paço das Artes para ocupar sua cadeira como diretora, sentiu a necessidade de sistematizar o arquivo da instituição. A partir disso, ela contratou profissionais para executar tal tarefa junto com ela. Esse trabalho culminou num Guia do Arquivo, no qual há o levantamento da documentação que o arquivo possuía, inclusive relacionada aos projetos e exposições realizadas naquele espaço ao longo de sua existência. Além do Guia, há o MAPA: Memória Paço das Artes, que também pode ser acessado na página oficial da entidade, no qual é possível encontrar todos os artistas e curadores que por lá passaram com seus projetos.

Foi a partir deste mapeamento documental e da memória institucional que Arantes teve ainda mais certeza do quão rico é um arquivo de arte contemporânea, além de observar que a forma de arquivar essa documentação pode afetar a própria constituição da obra. Como ela destaca, a instituição não possui acervo de obras, mas possui história e trabalha uma narrativa no sentido apresentado por André Malraux e seu Museu Imaginário. O Paço das Artes contribui com a escrita da história da arte contemporânea brasileira e de seus artistas, bem como a própria.

Quanto à concepção de obra de arte e documento, Priscila frisa que arte contemporânea é múltipla, assim, o registro também é a obra. A linha que separa um do outro é muito tênue ou mesmo inexistente, segundo sua fala, por isso ela considera o arquivo tão importante e afirma que os modos de guardar esses materiais podem prejudicar/descharacterizar a obra. Como exemplo ela cita o conhecido caso de Joseph Kosuth e sua obra *Uma e Três Cadeiras*, a qual era constituída por uma cadeira, uma foto da cadeira e uma descrição retirada do dicionário sobre a cadeira. No momento da guarda, a equipe enviou

cada uma das peças para uma seção do museu. Arantes diz que isso não deve ser feito; diz que o local de guarda deve considerar todos os elementos da obra e mantê-los juntos.

Para arte contemporânea, o arquivo, o documento, é a própria obra que pode revisitar-se constantemente. Ou seja, o documento não é a “morte, o fim” da obra. Ela não está, de fato, acabada, mas aberta. O artista utiliza-se da sua liberdade para criar, recriar, revisitar os materiais que constituíram outra obra. Isto é, a obra de arte contemporânea está em constante mutação. Ela é múltipla, ressalta Arantes. Ela citou o trabalho de Grasielle Sousa e Marina Takami, intitulado *Trishacrete*, que consiste na repetição da performance *Acumulation* (1971), de Trisha Brown, mesclando movimentos retirados das coreografias das *Chacretes*. Ao mesmo tempo em que as artistas realizavam esta releitura, vídeos da performance original foram apresentados e a cada repetição deste trabalho, as artistas incorporam as gravações das apresentações anteriores.

Por não considerar a obra de arte contemporânea como algo único, com conceito estanque, Arantes destaca a importância de os profissionais responsáveis pela guarda das obras/documentos estarem sempre atentos ao campo das artes para não restringirem as *tags* em conceitos rígidos. Como exemplo, ela falou do *Livro_Acervo*, resultado de uma exposição de mesmo nome, o qual ela não define como catálogo, mas como uma curadoria; a obra e o documento são as mesmas coisas: tanto registro quanto linguagem, como no caso dos vídeos.

Discutir o arquivo das instituições de arte contemporânea se faz muito importante porque a forma com que a documentação/obra for guardada pode definir seu rumo e também do acervo e até mesmo da instituição. Para ela, todo o processo de criação faz parte da obra e não pode ser desconsiderado. Desse modo, Priscila Arantes defende que o local de guarda destes materiais deve ser um espaço multidisciplinar, um híbrido entre arquivo, biblioteca e reserva técnica, no qual conta com um profissional também multidisciplinar, capaz de transcender as especificações técnicas das áreas, aguçando seus conhecimentos que visem enriquecer o trabalho de guarda e preservação, afinal, a arte contemporânea não trata de especificidades, reitera Arantes.

Anexo 6

Questionário enviado a artistas

- 1) As instituições de guarda de obra de arte tanto expõem quanto adquirem arte contemporânea. Com isso, elas lidam com questões relacionadas à efemeridade de algumas delas e até mesmo com trabalhos que se fragmentam, bem como com obras cujo surgimento ou a permanência se dá por meio dos documentos. Pensando nisso, como você, enquanto artista, acredita que as instituições trabalham para dar conta dessa grande variedade de tipos de obras de arte no que concerne a sua guarda e preservação?
- 2) Sobre as relações existentes entre documentos/documentação e obras de arte contemporânea, você faz alguma distinção acerca deles? Você pensa nos modos como os museus irão guardá-los e preservá-los após uma exposição/aquisição?
- 3) Você produz obra de arte pensando na permanência dela no tempo/espço após sua exibição, escolhendo os materiais a serem utilizados, promovendo uma documentação detalhada da ideia e o modo como os museus tratarão esse material depois?
- 4) Voltando ao assunto documento *versus* obra de arte, o que os difere, para você? Uma lista de materiais, um roteiro de como executar a ideia, desenhos que auxiliam a montagem de uma obra, fotografias da obra pronta e apresentada, vídeos etc., para você é apenas documento, uma parte da obra de arte ou já é a obra em si?
- 5) Em casos de performances: primeiramente, você produz muitas obras de performances? Alguma instituição possui alguma de suas obras dessa linguagem? Se sim, o que as instituições possuem, de fato: documentos de como realizá-la, um contrato para que, na eventual re-exibição, você a reapresente, outras possibilidades...? Você saberia dizer como estas obras estão preservadas nestas instituições?
- 6) Ainda sobre as performances: o que define essa linguagem, na sua visão? Ela é uma obra que permanece no tempo/espço se for bem documentada, principalmente pela fotografia e pelo vídeo? O que a fotografia e o vídeo é, para você, com relação à performance?

- 7) Você guarda suas obras performáticas? Como você as guarda? Existe algum critério específico que você segue ou acha importante seguir para sempre que preciso for conseguir recuperar rapidamente estas obras?
- 8) Se você realizar uma performance que utiliza alguns materiais específicos, você acha que seria necessário guardá-los ou apenas uma lista do que utilizar e uma descrição dos mesmos bastaria?
- 9) Você reutiliza documentação que eventualmente faz de suas obras de arte? Se sim, para qual objetivo, mais especificamente (reciclar ideias, fazer colagens (no sentido tanto físico quanto conceitual) etc.)?
- 10) Como é o processo de aquisição de obras de performances pelas instituições? Se não há caso de alguma instituição ter adquirido alguma obra desse tipo, como você acha que seria este processo?
- 11) As instituições discutem com você os modos de preservar suas obras de arte, coletando informações detalhadas com você? Ou você já se antecipa preparando toda documentação necessária que permite a manutenção de suas obras (no caso das obras efêmeras) mesmo quando você não está, ou vier a estar, indisponível para sanar as dúvidas das instituições?
- 12) É bastante dito na área que as intenções artísticas são prioridades, o que faz todo sentido não apenas pelo direito autoral da obra, mas você percebe se essas intenções são consideradas no momento da guarda e da preservação das obras? Isto é, as instituições sempre a consulta antes, durante e/ou depois da exposição para definir parâmetros de guarda e preservação, ou mesmo manutenção para reapresentação das obras ou elas tomam decisões por elas mesmas? Saberia dizer algum caso (de artistas e/ou instituições) em desacordo com o isto?
- 13) Como você tem percebido os relacionamentos entre artistas que expõem e as instituições, possuindo elas ou não obras deles em seus acervos? Há relatos aqui no Brasil, por exemplo, de instituições que tentam consultar os artistas para

estabelecerem juntos os modos de preservação das obras e que eles se negam a dar informações justificando que a guarda e a preservação é responsabilidade da instituição e que o artista apenas criou a obra. Na sua opinião algo desse tipo seria caso isolado ou recorrente? Saberia dizer se há casos de intransigência da instituição para com os artistas?

- 14) Considerando suas produções artísticas, se uma instituição for guardá-la em seu acervo, qual o melhor local, na sua opinião: a biblioteca, o arquivo ou a reserva técnica? Por que?
- 15) Retomando um pouco das questões 4 até 7, a documentação que concerne às suas obras, principalmente as fotografias e os vídeos de performances, como é considerada: extensão delas ou apenas como conjunto documental que eventualmente deve ser guardado ou descartado?
- 16) Como documentar obras de arte efêmeras e como dar-lhes o devido tratamento documental, direcionando-as para o arquivo, para a biblioteca ou para a reserva técnica da instituição, na sua opinião?
- 17) Há alguma prioridade quando se pensa a guarda da obra de arte ou sua documentação? Qual seria caso haja? (No caso, se a prioridade está no formato, no gênero ou no tipo de material que compõe a obra.).
- 18) Seria possível explanar um pouco sobre como se dá a relação informação x documento x obra de arte na instituição, principalmente na área de guarda e preservação?

Anexo 7

Respostas ao questionário enviado aos artistas

Anexo 7.1

Grasiele Sousa

1) R: De modo geral sim trabalhando com as particularidades (materiais e conceituais) que envolvem cada trabalho;

2) R: Não me coloco esta questão antes de realizar minha criação artística. Isso porque tenho consciência de que trabalho com um tipo de linguagem efêmera que é um tanto quanto difícil de capturar nos moldes tradicionais de preservação museológica; imagino que antecipar essas questões à criação, direciona o trabalho à finalidade de documentação;

3) R: No meu caso, a duração no tempo/espaço de meu trabalho teria como elemento chave sua instrução; todavia, as formas tradicionais de registro (fotografia, vídeo) de minhas performances contribuem com a percepção do que faço, tanto para uma auto avaliação como para o público conhecer meu trabalho;

4) R: A performance é um tipo de linguagem processual. Dessa maneira, penso que uma questão que se deveria colocar é se ainda faz sentido falar em obra de arte, ou melhor, pensar nesta distinção entre documento e obra para formas artísticas voltadas ao *Work in Process* (Renato Cohen). A performance é uma linguagem muito pertinente para o debate obra x documentação, pois, via de regra, ela está vinculada ao corpo “ao vivo” para acontecer. O que coloca em cheque, certo sentido de fruição *a posteriori* por intermédio de sua objetificação num museu, galeria, instituição ou coleção particular;

5) R: Meu trabalho está centrado na pesquisa e produção com performance desde 2007; até o momento não possuo nenhum trabalho em instituição;

6) R: Primeiramente, trabalho com a perspectiva de não definição, de não contorno desta linguagem. Me interesso pelas possibilidades do que se vê (se identifica como) e do que se faz como performance. Sigo uma premissa de Richard Schechner que diz que “ninguém

está apto a professar este campo de modo a lhe dar uma única definição”; uma característica que me interessa na performance é a exigência do “aqui agora”, do tempo presente para acontecer. Uma questão que se levanta a partir daí, seria como se dá sua transmissão, ou ainda, sua história por meio de documentos já que, enquanto “obra”, necessariamente liga-se ao corpo de quem a realiza. Uma forma, ao meu ver, de manter uma performance ao longo do tempo é refazê-la. Como artista que trabalha com re-performance entendo que a duração no tempo e no espaço de um trabalho com esta linguagem está ligada a sua capacidade de existir como uma instrução, que pode ser ativada toda vez que um agente se propuser a isso; fotografia e vídeo são formas de registro que explicitam um ponto de vista sobre a ação, ou de um instante. Todavia, existem artistas que tomam estes meios, na verdade, os aparelhos de fotografar e filmar como testemunhas de suas ações. Eu tenho alguns trabalhos nesta perspectiva. Nesse sentido, a performance é a fotografia e ou o vídeo;

7) R: Acho que uma dimensão de guarda de minhas obras, enquanto estiver viva, é o meu corpo, a memória que constituo das ações realizadas. Mas é claro que há também os registros, cadernos de trabalho e textos que elaboro decorrente de minhas experiências; como artista, acho que a instrução é a forma que mais me interessa para a recuperação de uma performance. Perceber o trabalho como uma sequência de ações a serem realizadas em determinado tempo-espaço e sob condições específicas, garante que a “obra” seja re-performada e, ao mesmo tempo, nos libera de qualquer tentativa de representação. É preciso completar (vivenciar) a performance (sua instrução) com o próprio corpo, sua subjetividade. Imagino, portanto, que para o público a ideia de fruir um trabalho de performance também pudesse se dar com a execução da própria ação;

8) R: Prefiro a lista e a descrição, mas dependendo da ação é possível guardar alguns elementos que podem aparecer em ações futuras;

9) R: Por enquanto, guardo a documentação com intenção de avaliar meu trabalho de forma processual. Mas não descarto que, em algum momento, possa dar outro destino a esse material;

10) R: Imagino que deva partir de uma adequação, caso a caso, de como adquirir um trabalho efêmero com relação ao que se pratica com outras formas mais estáveis em sua materialidade;

11) R: -X-

12) R: -X-

13) R: -X-

14) R: Acho que a reserva técnica, acaba por afirmar o sentido artístico de um trabalho com relação ao arquivo e a biblioteca. Contudo, pelas razões que lhe apresentei sobre certa inviabilidade da separação entre obra e documento para a performance, acho que a escolha de um desses três lugares como espaço de guarda, terá que ver com a concepção da curadoria institucional (mais convencional, mais aberta a rever sua tradição museológica...). Acho perfeitamente possível que esses três ambientes acolham “obras”, mas pode ser que sejam vistos com finalidades distintas. Um livro de artista, por exemplo, deveria estar catalogado para consulta na biblioteca, arquivado como documento de pesquisa, ou manuseado como objeto artístico e, por isso, locado na reserva técnica? Acho que a performance provoca esse tipo de dilema. Independente disso, tudo dependerá do tipo de registro, materiais e resíduos que a performance tenha;

15) R: Quando realizo uma performance “ao vivo” diante de pessoas considero todo o material gerado (fotografia e vídeo) como registro; quanto adoto a câmera como testemunha, considero então (fotografia e vídeo) como o próprio trabalho;

16) R: Penso que o documento é uma convenção, ou seja, um tipo de informação que se “elege” guardar como testemunho de algo, de uma época; penso sempre que é importante lembrarmos disso para não tomar o documento como a totalidade de um fato, de um acontecimento, neste caso, de uma performance; Estou de acordo que é preciso garantir que a performance tenha uma história e forma de transmissão, só que não podemos ignorar suas particularidades e a sua “frágil” presentificação sob a forma de objeto.

Creio que respostas concisas sobre a forma mais “correta” de documentação e guarda ainda precisam de pesquisa e tempo para serem elaboradas. Contudo, percebo que algumas das soluções que já temos em exercício - por artistas e pela própria instituição (galeria, museu, colecionadores etc.) - tem íntima relação com expectativas de um mercado de arte, de compra e venda;

17) R: -X-

18) R: -X-

Anexo 7.2

Lucio Agra

1) R.: Há algumas estratégias. Quanto à performance, o famoso artigo de Philip Auslander sugere algumas pistas. Mas na realidade isso depende muito de cada instituição. Não existe um procedimento genérico. O que pode se desenvolver em certos lugares do mundo, em outros sequer faz sentido.

2) R.: Digamos que tenho essa expectativa, isto é, de que o Museu se encarregue de seu papel de não deixar as coisas caírem no esquecimento. Mas nesse panorama que você mesmo descreve, a distinção entre obra e documento também pode não fazer sentido.

3) R.: Nunca. As questões que me mobilizam são outras. Mas trato de guardar referências para minha própria história.

4) R.: Certa vez desenvolvi com alunos um Kit Performance que reunia vários itens demasiadamente usados em performance e que se tornaram clichê. Isso foi mostrado em uma exposição no evento “O que não é performance”, ocorrido no Centro Maria Antônia, em São Paulo (2015). Muitas vezes essa questão da “obra” é quase irrelevante para a performance.

5) R.: Eu tendo a produzir principalmente na linguagem da performance. Mesmo a poesia, que é uma coisa que sempre fiz, hoje só faz sentido para mim se posso performá-la. E meu trabalho em música, sempre o trato como performance. Nenhuma instituição comprou um trabalho meu.

6) R.: Dou um exemplo de um conjunto de trabalhos de performance e ambiente que me parece axial nesse caso. No Inhotim estão expostos todos os Cosmococas de Hélio Oiticica e Neville D'Almeida. Inclusive alguns que Hélio não conseguiu realizar em vida. Mas o que está exposto lá é a execução de um roteiro que Hélio e Neville bolaram. Ninguém, na verdade, detém essa “obra” e qualquer um pode tê-la em casa se dispuser de espaço e condições materiais para realizá-la de acordo com a documentação que o próprio HO deixou. Onde está a obra aí? Ela só acontece se o público preenchê-la. É um fenômeno que se vê em outros artistas da mesma época como Lygia Clark ou Jesus Soto. Por outro lado, a

performance de Iggy Pop é hiperdocumentada mas certamente isso não substituirá a experiência de vivenciá-la “ao vivo”.

7) R.: Guardo tudo, inclusive os materiais enquanto sobreviverem. As vestes que um performer usa carregam uma energia própria, insubstituível.

8) R.: Como respondi acima. Para mim vale o que passa por meu corpo, que é singular e por isso opera de certo modo com certas coisas que escolhi.

9) R.: Sim, às vezes. De uma performance há de vir certamente outra.

10) R.: Como disse acima, cada instituição tem sua metodologia. Ainda não sei qual é a melhor. O EX-Teresa, um centro cultural na Cidade do México e o Le Lieu, no Québec, são lugares que criaram arquivos de documentação de performance criteriosamente organizados e mantidos. Me parece ser a melhor atitude.

11) R.: Se algum dia isso acontecer, vou discutir e ver o que fazer e como.

12) R.: Acho que há desacordos mas há também um esforço muitas vezes honesto das instituições no sentido de buscar uma solução satisfatória.

13) R.: Acho que há as duas coisas: das instituições com os artistas, sobretudo quando não querem remunerar corretamente. E os artistas com as instituições, imaginando que podem ganhar algo mantendo o acervo consigo. Mas, de novo: tudo depende de cada situação geográfica, cultural, política, etc.

14) R.: Creio que um arquivo que tenha acesso público e possa ser vivo e vibrante é tudo que um artista pode querer de melhor.

15) R.: Eu uso principalmente como relatório histórico do que fiz e como forma de divulgar ações futuras. Não me vejo como alguém sobre quem pese a exigência de que se defina o que “deve ser guardado ou descartado”. Talvez tudo que já fiz possa ser descartado, simplesmente. Não sei.

16) R.: No Perfor5 [quando?], evento que realizamos, na BrP, em 2014, pusemos essa questão na mesa. O mexicano Antonio Juárez, um dos mais conceituados “reporteres fotográficos” da Performance mundial, tem feito uso basicamente de fotos. O prestígio do seu trabalho tem levado artistas a quererem ser fotografados por ele e seu trabalho fotográfico cresceu em valor. Ele, com isso, criou uma estratégia de documentação. No outro extremo, a vertente da Escrita Performativa tem produzido materiais que podem ajudar a gerar documentação. A performance é uma linguagem nova, meio “pós-museu”, e é ela que vem pondo em questão as formas tradicionais de arquivo.

17) R.: Não saberia responder.

18) R.: Não saberia fazer isso. Mas posso citar pelo menos um especialista no assunto que também esteve no Perfor5 e atualmente é professor da UFF (Niterói, RJ). Seu nome é Gabriel Moore e ele estuda justamente esses temas, tendo já trabalhado na Pinacoteca de SP em torno a esses problemas.

*Anexo 7.3***Maurício Ianês**

1) R.: Penso que instituições diferentes, com diferentes objetivos e condições de armazenamento e exposição de obras, possuem diferentes modos de lidar com essa questão. No Brasil vemos, em geral, um certo conservadorismo nas coleções de museus e instituições públicas ou privadas, o que leva a modos mais tradicionais de armazenamento, documentação e exposição das obras.

2) R.: Sim, para mim há uma distinção entre documentos e obras autônomas – e aqui estou falando especificamente das minhas ações e dos traços que elas deixam. Trato como documentos principalmente os traços de ações que envolvam a participação ativa do público na realização do trabalho, já que estes traços dependem dessa relação e das narrativas construídas a partir dela. De minha experiência, sei que a Pinacoteca do Estado de SP possui dois departamentos separados para conservação de documentos e de obras de arte. Não vejo uma necessidade específica para essa separação, já que a principal questão, mas não a única, para que eu, como artista, faça essa separação é, de certa forma, proteger os traços/documentos realizados coletivamente de uma colocação no sistema “aurático” (relativo a aura do trabalho) e de valor do mercado da arte

3) R.: Se eu produzo uma obra efêmera, eu me preocupo em descrever instruções ou similares para a montagem e conservação da obra. Em geral, com outros tipos de obras, essa preocupação não é tão presente, já que a maioria das instituições já está devidamente preparada para conserva-las.

4) R.: Isso é definido principalmente pela autonomia da peça em questão, se ela tem uma potência que independe da ação que a gerou, e os casos podem variar. Como respondi acima, procuro levar em conta principalmente se as peças foram feitas coletivamente com a participação do público, de modo a que elas se mantenham disponíveis e retornem ao público e se mantenham, o tanto quanto possível, fora de um sistema de lucro de mercado, e essa condição é mais facilmente alcançada quando se trata de documentos.

5) R.: Sim, eu trabalho bastante com performances ou, como eu prefiro, ações. Tenho uma na coleção da Pinacoteca do Estado de SP e uma na coleção do CNAP, *Centre National des Arts Plastiques*, coleção pública na França e uma das maiores da Europa, com um departamento especializado em arte imaterial, com escritório em Paris, mas sem lugar de exposição (a coleção trabalha com empréstimos para outras exposições, quando as obras são solicitadas.).

As instituições possuem um contrato, um script, no caso da Pinacoteca um vídeo descritivo com as instruções para os funcionários que participam do trabalho (esta obra não deixa traços físicos), e, na obra do CNAP (que se chama “*Refus/ Recusa*”), os documentos da primeira vez que a ação foi apresentada – a cada apresentação os documentos feitos entram para a coleção. Se você quiser eu posso colocar você em contato com o Sebastien, curador-chefe do CNAP e com o depto. De conservação deles. O Sebastien fala francês e inglês, não me recordo se a chefe do depto de conservação fala outras línguas além do francês.

6) R.: Não. A performance, a ação, o happening, as peças de conversação, intervenções, etc, são a meu ver mídias que dependem de uma situação criada e desenvolvida ao vivo. Um vídeo ou foto não dão conta da experiência vivida e servem apenas como documentos, ou se tornam obras autônomas que não têm nada a ver com performances ou ações.

7) R.: Sim, eu procuro sempre que possível preservar os documentos de ações já feitas, seus traços e descrições. Projetos não executados são arquivados em breves descrições de texto, no meu computador ou nos meus cadernos de anotações.

8) R.: e a obra foi realizada eu guardaria os materiais como documentos, desde que eles contenham traços físicos (e não “auráticos”, o que os” fetichizaria”) da ação. No caso de ações não executadas não vejo necessidade de guardar os materiais, desde que eu tenha certeza de que eles não ficarão obsoletos e não estarão mais disponíveis no mercado.

9) R.: Não me recordo de ter feito isso e inicialmente isso não me interessa.

10) R.: O processo se dá normalmente, com a diferença de que, nos dois casos de venda de ações minhas, uma longa entrevista com a diretoria, a curadoria e o departamento de conservação das instituições foi feita.

11) R.: Quando eu vendi as primeiras peças eu não estava preparado para isso. Atualmente eu procuro descrever, já no projeto, como e se a obra pode ser negociada, reapresentada, etc.

12) R.: Isso deve ser negociado no momento em que a obra entra para a coleção, seja ela privada ou pública.

13) R.: Não sei responder essa questão para além da minha experiência, que até o momento, especialmente nas negociações das ações, foi positiva.

14) R.: Isso irá depender muito da obra em questão. Cada obra ou documento e cada mídia pede uma situação adequada e específica, e deve ser discutida caso a caso.

15) R.: Como documentos.

16) R.: Uma descrição textual, fotos, vídeos, desenhos e projeto. (inclusive uma possível entrevista com x artista ou com x responsável pela obra). Se estamos falando de documentos, acho que eles devem ser direcionados para a área responsável, apesar de eu achar que muitas vezes trabalhamos com materiais híbridos e obras híbridas, e que portanto uma expansão e uma junção desses departamentos seria a situação ideal.

17) R.: Que ela sobreviva ao tempo, mas que possa ser atualizada dentro de contextos diferentes (no caso de ações e performances).

18) R.: Acho que, como artista, já respondi um pouco dessa questão acima. Não tentarei dar conta de questões que desconheço (funcionamento interno de diferentes instituições, etc.).

*Anexo 7.4***Paula Garcia**

1) R.: Hoje em dia as instituições de arte, museus, espaços culturais, galerias, que trabalham principalmente com performances, por ser um campo relativamente novo, estão ainda aprendendo a como lidar com isso. Aqui nos EUA, por exemplo, eu converso muito com uma pessoa que faz parte da conservação e estudo da NYU, porque eu cuido do acervo da Marina Abramovic. Essa universidade tem criado discussões, seminários para pensar de que forma estratégias devem ser criadas para conservar trabalhos que sejam efêmeros ou que tenham na sua natureza um misto disso com materiais físicos. Outro dado é, de quando se pensa em preservar obras dessa natureza e não se possui muitos registros porque os artistas não querem fotos e/ou vídeos, quais os depoimentos de pessoas que estiveram presentes no momento da ação são importantes de serem coletados para fazerem parte do acervo, da história, do documento que gerou aquele trabalho.

2) R.: Eu também estou aprendendo sobre as distinções entre obras e documentos e, por isso, tenho tentado guardar o máximo possível de materiais que fizeram parte da obra, mas entra o problema do custo de espaços de guarda. Existe a diferença entre o que é foto, documento e o que foi utilizado de fato na ação. Por exemplo, do meu trabalho “Corpo Ruindo”, apresentado no SESC em 2015, tem os registros em vídeos, em fotos, depoimentos de pessoas, e eu guardei a instalação inteira aonde eu performei dentro e, quem sabe, no futuro, alguma instituição tenha interesse em adquiri-la. Para mim é muito importante guardar isso porque tem aí a construção do espaço, que eu acho interessante, e porque tem ali registrado a energia do trabalho. Então eu acho que, no futuro, apresentar os registros em vídeos e em fotos, bem como ter o espaço original e as peças que foram revolvidas na ação, durante todos os dias, seria importante para a compreensão da obra pelo público.

3) R.: Eu não produzo obra pensando na sua permanência no tempo-espaço. Isso é algo que vem depois. Na verdade, a única coisa que eu faço hoje em dia é, dentro do possível, preservar o máximo que tem de materialidade do trabalho, ou seja, as armaduras que eu usei nas performances, o espaço que eu criei, o magnético para o “Corpo Ruindo”, que apresentei no Sesc em 2015. O como eu vou guardar isso é algo que eu vou pensar *a posteriori*.

4) R.: Eu acho que a obra é a ação. Quando a minha galeria vende uma foto, um registro de uma obra que fiz, eu acho que ali é apenas a documentação da performance. É como se ali fosse alguém comprando documentos do processo. Isso não é a obra em si. Eu acho que a obra é a performance, a ação.

5) R.: Nenhuma instituição possui minha obra de performance em seu acervo, mas, sim, eu tenho noção de como preservá-las. Eu acho que isso vai se desdobrar a partir do momento em que a obra é adquirida e o próprio artista, junto com a instituição, pensa em quais os melhores meios de se preservar e qual é a documentação que faz parte daquele trabalho como acervo, como documento, para que seja possível, no futuro, quando o artista não estiver mais presente, as pessoas entenderem de fato o que foi aquela performance. Por exemplo, aqui no acervo da Marina Abramovic, junto com ela, estamos tentando preservar o que de fato aconteceu em cada performance, porque ela mesma foi ouvir uma palestra em que a pessoa falava sobre performance do trabalho da artista, mas cujas descrições estavam distorcidas. A palestrante provavelmente fez uma leitura aqui, outra ali, e acabou gerando um tipo de telefone sem fio que descaracterizou a realidade da artista. Então, uma das coisas que queremos fazer junto da Marina Abramovic nos próximos dois anos um projeto em vídeo no qual ela fale diante da câmera como cada performance foi feita com vistas a guardar esse registro para o futuro, quando ela não estiver mais aqui.

6) R.: Fotografias e vídeos são ferramentas, subsídios que temos para registrar e preservar o instante e contar essa história para o futuro. Eu acho também que isso é uma escolha do artista, uma vez que tem aqueles que trabalham com performances e não gostam de registrar nem em foto e nem em vídeo porque o importante para eles é a ação naquele momento e as pessoas que ali estavam, não mais do que isso, o que acho superinteressante, também. Mas eu não acho que isso, no meu caso, seja um problema, pois eu acho importante as pessoas entenderem a minha pesquisa numa trajetória a longo prazo. Por isso eu gosto de pensar o registro. Aliás, eu gosto de pensar o registro cada vez. E eu tenho pensado em como a performance pode se desdobrar depois em uma videoinstalação ou em outra forma de apresentar o trabalho, no qual se possa trazer o som e o cheiro do lugar. Então, seriam os documentos uma forma de desdobrar o trabalho, mas isso já é outra coisa.

7) R.: Sim, eu guardo minhas obras o máximo que eu posso, num *storage* em São Paulo, além de algumas coisas comigo em NY. Eu acho muito importante seguir um critério

de guarda e o meu é tentar ao máximo guardar a materialidade do que eu usei nos meus trabalhos, porque a matéria é muito importante nas minhas performances, os ferros, os imãs, o espaço imantado, enfim, eles possuem uma materialidade, um cheiro e um som muito potentes, que eu acho importante preservar.

8) R.: Eu acho que depende do caso. Na minha opinião, em alguns casos talvez eu faça trabalhos no futuro em que uma leitura conceitual possa ser algo bem interessante. Sinceramente, eu acho que não fecho em nada, pois acredito que, em alguns trabalhos, ter a materialidade é importante, principalmente essa série “Corpo ruindo”, mas estou começando a criar uma série nova em que a materialidade estará presente, mas não é tão importante. Então, eu acho que, para mim, isso ainda é algo que está em aberto.

9) R.: Sim, eu reutilizo a documentação para criar composição fotográfica, pensar uma videoinstalação que dê conta do que foi a performance de uma forma mais conceitual. Também pensar a utilização das novas linguagens, como a foto, o vídeo, então, qual seria a melhor forma de criar esses desdobramentos depois de que as performances foram feitas. Inclusive os desenhos.

10) R.: Então, nenhuma de minhas obras foi adquirida por alguma instituição, mas penso que o processo deveria ser orgânico, pensado de fato o que deveria ser importante para aquela determinada obra em termos de documentação e preservação, para o entendimento da obra. Eu acho que toda uma conversa comigo seria importante para pensarmos juntos, a instituição e eu, para decidirmos o que de fato é importante ter como parte da documentação da obra, seja fotos, desenhos, registros em áudio, depoimentos etc. Enfim, creio que deveria ser uma negociação.

11) R.: Parte dessa questão você pode ver na anterior, mas eu estou sempre disponível e acho muito importante que os artistas ajudem as instituições a pensarem quais os melhores métodos, ainda mais porque a arte está indo para lugares diferentes, como a realidade virtual. Enfim, começa a adentrar lugares e discussões que são bastante diferentes desse padrão promovido pelas obras tradicionais, como as pinturas, esculturas etc. Enfim, eu acho bem interessante e ao mesmo tempo uma forma dinâmica para o acervo trabalhar. Eu acho muito interessante para quem trabalha com conservação de arte pensar estratégias e como fazer isso do que pensar o “feijão com arroz” que já sabemos como é.

12) R.: Não tem como eu responder essa questão porque eu não tenho nenhuma obra com instituição.

13) R.: Eu não conheço nenhum caso de intransigência de instituições. Eu acho que essa relação entre artista e instituição tem que ser de parceria, tem que ser clara, e mais importante de tudo, é ter uma escuta de ambos os lados, pois o artista pode aprender com a instituição como preservar as obras e vice-versa. Tem que ter a escuta das duas partes de modo a ser confortável para ambas, para que seja mais fácil e façam o melhor para o trabalho.

14) R.: É difícil falar qual o melhor local para guardar as obras. No meu caso, hoje, o melhor lugar seria a reserva técnica. E também, se tem vídeo, na videoteca. Reserva técnica porque tenho muitos materiais: pedaços de ferro, armadura, material imantado, espaço imantado, enfim, são coisas pesadas; matéria mesmo.

15) R.: Não. As fotografias e os vídeos das minhas performances são documentos que são guardados e comercializados pela minha galeria.

16 R.: Vai depender de caso a caso. Como que a gente faz isso? Numa obra como do Maurício Ianês, como a minha, como a de outros artistas que trabalham com performances especificamente. É uma questão que deve ser discutida com a instituição de caso a caso, de forma produtiva, construtiva.

17) R.: A minha prioridade número um, hoje em dia, é manter um *storage* que eu consiga pagar e manter as coisas lá por tempo indeterminado, pois não sei o que pode acontecer: se algum dia alguém ou alguma instituição vai se querer adquirir isso, ou se alguma instituição vai aceitar receber em seu acervo. E como sou uma pessoa bem organizada em termos da documentação dos meus trabalhos, e tento manter isso também no meu *site*, que é uma forma das pessoas entenderem meu trabalho e porque eu acho importante que essa documentação consiga dar conta de contar uma história de uma pesquisa que vem de 10 anos. É importante que essa documentação consiga contar essa história, para que esses desdobramentos do trabalho consigam trazer um pouco da energia do momento de trabalhos que não viram.

18) R.: Mais uma vez, eu acho que vai depender muito de como se dá essa relação do artista com a instituição, de como informar, de como documentar, e, de fato, se esta instituição está adquirindo para sua coleção a obra em si, parte dela, parte da materialidade dela, ou se isso é de fato a obra. Mesmo que eu coloque ali as fotos como documentos, as pessoas vão ver aquilo e chamar como obra. Vão remeter aquelas fotos e as videoinstalações como obras. Eu acho que área de guarda e preservação em relação a informação, documento e obra, na instituição, deve ser pensada e desenvolvida caso a caso. Eu nunca tive essa oportunidade, mas se eu tiver eu vou adorar, pois estou tendo muita experiência com isso aqui em NY com o trabalho da Marina Abramovic, de uma carreira de 50 anos, que vem da pintura e do desenho, que vai para a performance depois vai para os objetos, que também são partes de performances. Então, o trabalho da Marina Abramovic tem me ensinado muito a pensar o quanto obra, documento, processo, informação, tudo isso, faz parte de um único trabalho. Por isso que falo que é de caso a caso. Vai depender muito da natureza de cada trabalho.