

Mais ou menos três reflexões para um museu de arte contemporânea no século XXI¹

*Gedley Belchior Braga**

Resumo

Reflexões sobre o contexto para um museu de arte contemporânea no século XXI, em especial, sob o ponto de vista da dúvida e do questionamento. A preservação da arte contemporânea é analisada criticamente em relação ao próprio percurso do pensamento, da produção e do consumo do “sistema das artes”.

Palavras-chave: Arte contemporânea – Preservação de arte contemporânea – Museu de arte contemporânea – Sistema das artes

Introdução

Aqui jaz quem daqui tanto escapou
Que só agora não escape mais.
Samuel Beckett

Refletir sobre um museu de arte contemporânea para o século XXI requer entender melhor o contexto onde essa arte está inserida e sendo produzida. Significa também repensar o papel do museu nesse contexto, qual a sua relevância e quais os caminhos a seguir. Não pretendo levantar soluções, pois acredito que a complexidade que chegou o nosso “sistema das artes” é tamanha que a minha contribuição se resume à possibilidade de reflexão neste espaço. Um primeiro passo para se agir é tentar entender um pouco mais toda essa complexidade. A responsabilidade de pensar o museu do século XXI, principalmente sob o aspecto da salvaguarda, é de todos os envolvidos nesse “sistema das artes”.

Esse ensaio foi dividido em duas partes e uma pequena conclusão. A primeira parte – *Algumas noções rápidas de contexto contemporâneo* – procura entender o contexto contemporâneo sob um ponto de vista bem amplo e rápido, uma vez que muitas questões abordadas são extremamente complexas e deveriam ser analisadas detalhadamente oportunamente. Dedico especial atenção à reflexão sobre os nossos “tempos duvidosos” para a arte, como foi proposto por Thomas McEville ou uma “modernidade líquida”, como sugerida por Zygmunt Bauman. São citados alguns artistas fundamentais (evidentemente não há espaço para todos que eu gostaria de citar e que mereceriam ser discutidos) que trabalharam com a dúvida sob diversos pontos de vista, colocando em xeque até as instituições museológicas.

Na segunda parte – *Preservação de arte contemporânea e duas citações* – retomo o tema de arte contemporânea sob o ponto de vista da preservação, trabalhando inicialmente com duas pequenas citações (uma de Nuno Ramos e a outra de Maria Rita Kehl). É nítida a contradição entre o desenvolvimento de um conceito de

arte contemporânea que se colocou criticamente em relação ao próprio sistema das artes ao mesmo tempo em que é englobada e depende do aval desse mesmo sistema criticado para sobreviver e ser preservada.

Na última parte – *Uma última citação e uma probabilidade de uma breve conclusão* – eu não resisti em colocar mais uma citação em um momento em que deveria apenas concluir e amarrar os dois textos anteriores. No entanto, dentro desse espírito rápido, líquido e instável, ousei impor um trecho de um texto de Miwon Kwon que relembra que ainda temos a possibilidade de exercer a liberdade de escolha, mesmo que seja a de esquecer, reinventar, tornar ficção ou pertencer a qualquer lugar, todos os lugares e nenhum lugar. Ela aborda que essa aparente liberdade de escolha que nos leva a identidades múltiplas e fluidas é uma questão de construção cultural e que ela pressupõe um privilégio de trânsito que tem uma relação específica com o poder. Assim, espero estar fazendo um elo conceitual relembando a importância da questão política envolvida em todas essas reflexões (e nem sempre ressaltada).

Algumas noções rápidas de contexto contemporâneo

A tentativa de compreensão da cena cultural contemporânea é fundamental para todos aqueles envolvidos no “sistema das artes”. Uma cena muito complexa; tão complexa que extrapola a limitação em campos de conhecimento ou disciplinas isoladas. Trata-se de uma cena flutuante, líquida, incerta, duvidosa por natureza, como o ser humano mesmo está duvidoso de si mesmo, de todos e de tudo ao seu redor, da realidade das coisas concretas e suas múltiplas e infinitas possibilidades de representações.

Para aumentar nossas dúvidas, estamos diante de termos freqüentes tais como “as interdisciplinaridades, a heterogeneidade sócio-cultural, o que significa ser moderno e o pós-modernismo, a descentralização, deslocamento e fragmentação das identidades modernas” (HALL, 1997), ou “a identidade que é formada na ‘interação’ entre o eu e a sociedade” (HALL, 1997)¹. Se o propósito

de tudo isso é uma melhor compreensão de todos os aspectos envolvidos no sistema cultural, é necessário pensar em uma *adequada formação do sujeito* que se propõe a *agir* ou lidar com o contexto envolvido. Não podemos nos esquecer que a formação do sujeito no contexto contemporâneo pode estar relacionada com uma política voltada para as identidades. Muitas vezes, o deslocamento e a fragmentação dessas identidades é que vai produzir o efeito tão comum de nossos dias que é uma sensação de descentralização, de esvaziamento de sentido, perda de um senso de direção, de encaminhamento de nossos esforços em direção a uma meta fixa, de um alvo certo. Não existe uma meta a ser alcançada, não existe mais um alvo certo. Tudo é possível, tudo é permitido, tudo pode ser válido.

Mas de onde poderia vir toda essa sensação? De acordo com T. J. Clark (2005), temos de nos dar conta de que a política do mundo da arte, a política da academia humanista, vem sendo dominada, há 50 anos, pelo assim chamado "culto à identidade". Ele afirma que o que foi evitado durante esse tempo e a todo custo foi qualquer confrontação com a dinâmica básica do *capitalismo* e do *imperialismo*.² Se a formação do sujeito contemporâneo tem evitado ou mesmo omitido essa questão, é necessário lembrar que, após o episódio "11 de Setembro", é praticamente impossível ignorar que o mundo ainda está entorpecido (ou adormecido?) por essas duas dinâmicas citadas por Clark. O capitalismo tem transformado todo o contexto da sociedade contemporânea em uma questão de economia, de quantidade, de números. Ao mesmo tempo, ele também se esconde nos conceitos de qualidade total, eficiência, produção, rendimento. Em troca de uma sociedade absurda de consumo o ser humano está abrindo mão de suas liberdades, de sua inteligência De sua capacidade de reflexão, de seu contato com a realidade. No entanto, suas contradições podem ser verificadas quando o próprio ser humano passa a ocupar o segundo plano em prol do sistema, transformado em um círculo vicioso de números.

Em revistas e cadernos culturais, encontramos diversos intelectuais e artistas apontando exemplos de que o ensino, a arte e

os museus também não estão escapando dos efeitos da aplicação prática desses raciocínios. Mezan (2005) nos lembra, em discussão sobre o ensino superior no Brasil, que “estamos diante de uma concepção de ensino como mercadoria e da mão-de-obra que produz essa mercadoria como fator meramente quantitativo, cujos custos devem ser mantidos no patamar mais baixo possível” (p.3).³ Paralelamente, o cineasta Costa Gravas diagnostica nosso estado como “[...] uma doença social, uma crise enorme na nossa sociedade, uma crise filosófica, ideológica e ética”. Isso acontece, segundo Gravas, “[...] porque o homem não conta mais, é a economia que conta. O homem se sente completamente colocado de lado. Não é mais a economia que é feita para o homem. O homem é que passou a servir a economia. Essa é a idéia que tenta nos impor esse liberalismo, cada vez mais dominante. Essa é a crise, essa é a doença, se formos chamá-la assim”. Os museus e instituições culturais não escapam dessa lógica com exemplos que se renovam todas as semanas nos jornais e revistas.⁴ Quase todas as instituições e eventos culturais passaram a ser administrados baseados em números, em economia, em taxas de retorno de investimento etc.

Como agir em um mundo controlado por essas forças? Muitas vezes, o sentimento que se experimenta com maior frequência é a impotência. Mas se as soluções ainda não estão à vista, podemos nos deter um pouco mais em algumas questões com o propósito de esclarecimento, de constatação, de reflexão. Voltando à questão das identidades, pelo menos teoricamente, na sociedade ocidental, de acordo com Zygmunt Bauman,

[...] o indivíduo já ganhou toda a liberdade com que poderia sonhar e que seria razoável esperar; as instituições sociais estão mais que dispostas a deixar à iniciativa individual o cuidado com as definições e identidades, e os princípios universais contra os quais rebelar estão em falta. (...) A liberdade sem precedentes que nossa sociedade oferece a seus membros chegou, como há tempo nos advertia Leo Strauss, e com ela também uma impotência sem precedentes” (BAUMAN, 2000).

O que nem todos estão conscientes é que a articulação contemporânea que existe entre identidade e capitalismo é muito maior do que se poderia supor. O consumo capitalista englobou tudo e todos. O sistema é muito complexo e não seria o propósito desse artigo esclarecê-lo. O que nos esforçamos para evidenciar é que o contexto contemporâneo em que nós estamos inseridos é algo muito mais próximo de uma “Modernidade Líquida”, como Bauman propõe do que um momento “Pós-moderno”, como se a modernidade já fosse algo esgotado, um passado recente já detectado como uma fase já superada e encerrada. Sem querer defender um conceito ou outro, queremos deixar claro que não importa muito o termo. O que importa mais é a compreensão da complexidade de tudo o que estamos vivenciando nesses primeiros anos do século XXI. Este mesmo autor nos ajuda a entender que:

Movemo-nos e continuaremos a nos mover não tanto pelo ‘adiamento da satisfação’ como sugeriu Max Weber, mas por causa da *impossibilidade* de atingir a satisfação, a linha de chegada do esforço e o momento da autocongratulação tranqüila movem-se rápido demais. A consumação está sempre no futuro, e os objetivos perdem sua atração e potencial de satisfação no momento de sua realização, se não antes. Ser moderno significa estar sempre à frente de si mesmo, num Estado de constante transgressão (nos termos de Nietzsche, não podemos ser *Mensch* sem ser, ou pelo menos lutar para ser *Übermensch*); também significa ter uma identidade que só pode existir como projeto não realizado (BAUMAN, 2000).

Mas eu mencionei anteriormente a questão da adequada formação do sujeito que se propõe a agir ou lidar com esse contexto. Para isso, esse sujeito precisa estar consciente do seu papel dentro do sistema das artes e entender o que é agir. Quando estamos falando em ação, podemos recorrer à definição de Coelho Neto para o termo (*ação cultural*) que seria “[...] um conjunto de procedimentos, envolvendo recursos humanos e materiais, que visam pôr em prática os objetivos de uma determinada política cultural⁵”, ou ainda um “[...] processo de criação ou organização das condições necessárias

para que as pessoas e grupos inventem seus próprios fins no universo da cultura” (COELHO NETO, 1999).

Para estimular um pouco mais a nossa questão duvidosa, Canclini (1998) nos oferece uma contribuição, esclarecendo que o sentido dos bens culturais pode ser encarado como uma construção do campo (eu diria, para ficar mais claro, construção de nosso “sistema das artes”), ou seja, das interações entre os artistas, o mercado, os museus e os críticos. Desse modo, as obras não devem conter significados fixos, estabelecidos de uma vez e para sempre. Ele acrescenta que diferentes estruturas do campo artístico, e às vezes de seus vínculos com a sociedade, geram interpretações diversas das mesmas obras (CANCLINI, 1998). E então, a arte contemporânea deve estar situada exatamente no momento presente desse sistema de interações que tem um passado sempre empurrando em direção a um futuro.

Para McEvelley (1999), o que nós estamos experimentando como “pós-Modernismo” pode não ser nada historicamente novo, mas alguma coisa que sempre parece nova, chamada: *o final de uma era de dogma irracional e uma loucura comunal*⁶. Concordando com as opiniões anteriores, é importante ressaltar que McEvelley também diagnostica o nosso momento presente como uma era de dogma irracional e afirma que se trata de uma loucura comunal. Mas ele chega a ser otimista, acreditando que estamos no final dessa era. Em seu ensaio *Sculpture in the Age of Doubt*, McEvelley analisa o contexto contemporâneo sob o ponto de vista da dúvida. Ele esclarece que para um modernista, tudo isso poderia parecer como o fim da arte. Ele relembra Adorno, para quem a dúvida, quando infiltrada não apenas nas práticas, mas nas premissas da arte, uma arte verdadeira, no sentido da idéia de *verdade*, estaria forçada a desafiar sua própria essência, provocando uma revolta contra si mesma e gerando o desenvolvimento do conceito estético de “anti-arte” (MCEVILLEY, 1999)⁷.

McEvelley analisa a obra de artistas que trabalharam com a dúvida sobre o processo artístico “moderno” e que, em determinado momento, colocaram em xeque até a instituição museológica. O

principal artista nesta linha de raciocínio é Duchamp. A partir de suas obras, qualquer coisa pode vir a ser uma escultura, desde que o artista assim o queira e escultura é apenas *uma coisa*, não precisa ter solidez material, pode até ser uma *coisa imaterial*. McEvelley (1999) acusa que a influência desse artista francês se espalhou a partir de 1960 e que o termo *escultura* pode ser usado *ad infinitum*. Ele também lembra que a dupla de artistas ingleses Gilbert & George chamava suas performances, seus estados de humor, suas situações momentâneas de esculturas. McEvelley acrescenta que muitos artistas, incluindo Linda Montana, Mames Lee Byars e Chris Burden designaram a si mesmos e todos os seus pensamentos ou ações por um período de tempo específico como sendo esculturas.⁸

A importância de Duchamp foi exatamente dismantlar uma estrutura teórica que havia acomodado a maioria das vanguardas que estavam surgindo ao seu redor, e que se solidificaram no espaço desde o século dezoito⁹⁹ (MCEVILLEY, 1999). Esse dismantlamento foi ganhando adeptos entre vários artistas transgressores. No entanto, no plano institucional e mercadológico ocorreu exatamente o oposto. Para completa surpresa (e decepção de alguns) de seus criadores, essa anti-arte foi sendo absorvida por todo o sistema das artes.

Mas, voltando a Duchamp, de acordo com Grossmann (1996)

Duchamp traz estes três elementos (o artista, a obra de arte e o observador) para o mesmo nível, no qual não existe uma distinção hierárquica entre eles. É a interação desses elementos que permite a formação do contexto. Não se trata aqui do contexto da representação, de sua bidimensionalidade, nem do contexto da pintura (a superfície da tela), mas de um contexto relativo e sincrônico formalizado através do encontro da ação consciente do artista com a do observador. A dimensionalização, e não mais necessariamente a visualização, do mundo experienciado (o entendimento e tratamento do espaço-tempo) é modelada através da interação entre objetos e sujeitos críticos e conscientes não só do ato criativo como também do interpretativo e dos limites deste conhecimento relativizado. Esta outra

forma de conhecimento é operacionalizada quando 'usuários' (produtores e observadores), seus produtos e outros elementos (a natureza, por exemplo), convivem interativamente, em rede".

Se os três elementos na arte contemporânea (o artista, a obra de arte e o observador) estavam no mesmo nível, sem distinção hierárquica entre eles, por que a obra de arte ainda teria que ser preservada como um objeto com uma "aura" especial, como um produto a ser preservado para sempre? Parece que a lição de Duchamp não foi bem entendida. Ele que dizia que sua maior matéria-prima era o tempo e que não gostava de comercializar suas próprias obras. Ele que se recusava a se repetir e a produzir obras para o mercado. Não precisaríamos voltar a estudar "o pensamento" de Duchamp? Não seriam as relações estabelecidas dentro daquele contexto de "interatividade em rede" que seriam as coisas a serem preservadas? Por que exigir esse "milagre" (ou impossibilidade) da preservação dessas obras em instituições museológicas? Por que não exigir da medicina que se preservasse o artista ou o observador? Como a medicina não conseguiu preservar Duchamp vivo? Ele precisaria estar vivo hoje? Como provocar as mesmas sensações propostas pelos artistas em tempos distintos com objetos envelhecidos (ou em degradação), intocáveis por sua natureza museológica?

No entanto, todas as obras de Duchamp e seus colegas citados por McEville, foram "museologizadas" ou "sistematizadas", contrariando, muitas vezes, a "intenção original" do artista. Neste ponto, talvez a antropologia, psicologia e a filosofia seriam mais eficazes para explicar o fenômeno do colecionismo ou o "fetiche do objeto". Outro Marcel, no caso, Broodthaers, previa que isso aconteceria com sua obra e chegou a mencionar em carta que a partir daquele instante consagrador a obra dele estava destinada ao tédio. Crimp (1993) analisando a obra de Broodthaers, relaciona que:

Embora tenha sido frequentemente notado que a curiosa persona de Broodthaers começa com o atestado da

condição de mercadoria da arte, algo que tem passado virtualmente despercebido é que isso também envolve uma frustração de não ser capaz de 'construir uma coleção'. Talvez essa confissão de 'má fé' possa explicar por que Broodthaers se tornaria não somente um 'criador de ficção', mas também um criador de 'ficções de museu'. Pois, 'com a sutil clarividência do materialista'¹⁰, ele revelaria nessas ficções as verdadeiras condições históricas da coleção como ela existe hoje"¹².

Crimp reconhece que a cultura é obediente àqueles que exercem controle sobre ela e que Broodthaers também reconhece que gostaria de exercer tal controle. Ele acrescenta que o sistema de trabalho proposto por Broodthaers tem como objetivo a anulação de um outro sistema. "Conforme os *readymades* de Duchamp esclareceram, a função do museu de arte (e do artista que trabalha dentro da sua autoridade discursiva) é declarar, a respeito de cada um dos objetos abrigados ali: 'Isto é um trabalho de arte'" (Crimp, 1993). Broodthaers criou um museu fictício em seu próprio atelier e trabalhava as variações sobre classificações e designações museográficas. No entanto, o próprio artista previu, de acordo com Crimp, que a tríade "fazer, informar, poder" apontava de forma pessimista para uma nova fase da história do museu e que o seu *Musée d'Art Moderne* seria absorvido pelo próprio sistema criticado, de acordo com carta aberta enviada por Marcel Broodthaers, por ocasião da Documenta de Kassel, em junho de 1972:

Esse museu, fundado em 1968 sob a pressão da percepção política do seu tempo, irá agora fechar suas portas por ocasião da Documenta. Irá, portanto, trocar a sua forma heróica e solitária por uma que beira a consagração, graças ao Kunsthalle em Düsseldorf e à Documenta. É lógico que ele vai agora seguir o modelo do tédio. É claro que isso é um ponto de vista romântico, mas o que posso fazer a respeito? Quer olhemos a figura do evangelista São João ou do Walt Disney, o símbolo da águia é sempre particularmente pesado quando se refere à palavra escrita. Não obstante, eu estou escrevendo essas linhas por que eu vejo na disposição romântica uma nostalgia por Deus (BROODTHAERS, apud Crimp, 1993).

Portanto, como podemos verificar, até mesmo as obras críticas ao próprio sistema das artes, incluindo os museus, são absorvidas por esse mesmo contexto criticado e passam a fazer parte do universo da história da arte e das coleções dos próprios museus, como aconteceu com Duchamp e Broodthaers.

Retornando para a questão do museu de arte contemporânea no século XXI, é necessário que nossa atenção se volte para a existência física dos objetos de arte, a despeito até dos exemplos de anti-objetos (ou anti-arte) que verificamos anteriormente. A esse respeito, para existir um “momento-arte” é necessária, de acordo com Grossmann (1996):

[...] a interação entre a proposta-arte do artista, a disposição/presença (estética) dos objetos e a participação efetiva (consciente/intelectual) do usuário (não mais um observador). Sendo assim, o objeto-arte não cumpre apenas uma função estética, mas acima de tudo funciona como detonador de uma (inter)relação-arte”. (...) O interessante é que estas três instâncias são igualmente, em si-mesmas, algo incompleto, completamente relativas. Elas só fazem sentido se forem consideradas em conjunto: o artista não se sobressai por suas idéias ou por sua genialidade a priori; a obra não se sustenta apenas por sua presença estética em um ambiente de arte (museu, galeria) e o observador não é um ‘mais um’, ou um elemento dispensável e até irrelevante no ‘sistema-arte’.

No contexto contemporâneo, esses “objetos detonadores de uma (inter) relação-arte” também são mercadorias colecionáveis e muitas vezes são institucionalizados, mesmo contra a vontade inicial de seus criadores (fato cada vez mais raro de se observar na virada do século XX para o XXI). Quando eles estão em um contexto museológico, deverão ser tratados de uma outra forma, como objetos/documentos a serem preservados. E a preservação exige, muitas vezes, a descontextualização da função “detonadora da (inter) relação arte” do objeto gerando uma questão controversa para a manutenção do atual “sistema das artes”.

Se a questão da arte *site-specific* veio desafiar essa característica do sistema de tudo absorver, alguns artistas conscientes não estavam ignorando esse fato. É impossível que o próprio “sistema das artes” passe despercebido daqui para frente por quaisquer pessoas que façam parte dele. Miwon Kwon (1997) já ressaltou a importância das próprias declarações de Buren sobre a impossibilidade de ignorar a força política desse sistema:

Já em 1970, Buren afirmou, ‘Se o lugar onde o trabalho é mostrado imprime e marca esse trabalho, seja ele qual for, ou se o trabalho em si é diretamente – conscientemente ou não – produzido para o museu... qualquer trabalho apresentado nessa estrutura, se não examinar explicitamente a influência desse formato sobre si mesmo, cai na ilusão de auto-suficiência – ou idealismo.’¹² Mas mais do que somente o museu, o *site* inclui uma gama de vários espaços e economias diferentes que se inter-relacionam, incluindo o ateliê, a galeria, o museu, a crítica de arte, a história da arte, o mercado de arte, que juntos constituem um sistema de práticas que não está separado mas aberto às pressões sociais, econômicas e políticas. Ser “específico” em relação a esse lugar (*site*), portanto, é decodificar e/ou recodificar as convenções institucionais de forma a expor suas operações ocultas mesmo que apoiadas – é revelar as maneiras pelas quais as instituições moldam o significado da arte para modular o seu valor econômico e cultural, e boicotar a falácia da arte e da autonomia das instituições ao tornar aparente sua imbricada relação com processos socioeconômicos e políticos mais amplos da atualidade. Novamente, nas palavras um tanto militantes de Buren de 1970: A arte, não importa onde esteja, é exclusivamente política. O que importa é a *análise dos limites formais e culturais* (e não um *ou* outro) dentro do qual a arte existe e luta. Esses limites são muitos e de diferentes intensidades. Embora a ideologia dominante e os artistas associados sempre tentem camuflá-la, e embora seja muito cedo – as condições não são propícias – para esbrachá-las, chegou a hora de tirá-lhes o véu¹³ (KNOW, 1997).

Relacionando a obra de outro artista (Hans Haacke) Kwon continua seu esclarecimento sobre a impossibilidade de ignorar que as técnicas e os efeitos da instituição de arte engloba tudo, incluindo as próprias intervenções críticas:

Dessa forma, o “site” da arte vai para longe de sua coincidência com o espaço literal da arte e a condição física de uma localidade específica deixa de ser o elemento principal na concepção de um *site*. Quer articulado em termos políticos ou econômicos, como no caso de Haacke, ou em termos epistemológicos, como em Asher, o que é mais importante são as *técnicas* e os *efeitos* da instituição de arte na medida em que circunscreve a definição, produção, apresentação e disseminação da arte que tornou-se o local de intervenções críticas. Concomitante a esse movimento na direção da desmaterialização do *site* é a progressiva desestetização (i.e., recuo do prazer visual) e a desmaterialização do trabalho de arte. Indo contra o grão dos hábitos e desejos institucionais, e continuado a resistir à mercantilização da arte no/para o mercado de arte, a arte *site-specific* adota estratégias que são, ou agressivamente antivisuais – informativas, textuais, expositivas, didáticas – ou imateriais como um todo – gestos, eventos, performances limitadas pelo tempo. O “trabalho” não quer mais ser um substantivo/objeto, mas um verbo/processo, provocando a acuidade crítica (não somente física) do espectador no que concerne às condições ideológicas dessa experiência. Nesse contexto, a garantia de uma relação específica entre um trabalho de arte e o seu “site” não está baseada na permanência física dessa relação (conforme exigia Serra, por exemplo), mas no reconhecimento da sua *impermanência* móvel, para ser experienciada como uma situação irrepetível e evanescente.

Devemos enfatizar que o processo conceitual da arte produzida como *site specific* estava baseada inicialmente no reconhecimento da **impermanência móvel** do objeto arte substituindo-o por “uma situação detonadora de uma (inter) relação-arte” para ser experimentada como uma **situação irrepetível e evanescente**. Mas, novamente o sistema vai conseguir driblar toda essa estratégia transformando a arte *site specific* em algo absorvível

mercadologicamente. Miwon Kwon vai chamar esses fatos como os primeiros “desprendimentos” desse tipo de trabalho, e que, pelas pressões da cultura do museu e mercado de arte, “a documentação fotográfica e outros materiais associados com a arte *site-specific* (esboços e desenhos, anotações de campo, intruções sobre o procedimento de instalação, etc.) já há muito tem sido moeda corrente nas exposições de museus e um selo do mercado de arte” (Kwon, M. 1997). As abordagens vão mudar de nome: de *site specific* para *site specificity* e mais adiante, *site-oriented*. Desse modo, em seu texto, Kwon vai também abordar a “desterritorialização do site”, dizendo que:

Parece inevitável que nós devamos deixar para trás as noções nostálgicas do lugar como sendo essencialmente amarradas às realidades físicas e empíricas do local. Tal concepção, além de ideologicamente suspeita, com frequência parece estar fora de sintonia com as descrições predominantes da vida contemporânea como uma rede de fluxos sem âncora”. (Kwon, 1997).

Dentro dessa “rede de fluxo sem âncoras”, parece que a força de todo esse sistema das artes pode ser conferida nessa imensa capacidade de driblar (ou seria englobar?) todas as iniciativas da “anti-arte” ou de uma arte transgressora. Tudo é possível, mesmo que esse tudo seja nada ou que ele assuma cada vez novos nomes. Trazer tudo, deglutir tudo e possibilitar que todas as formas de manifestação em nome da arte possam ser absorvidas de um modo ou de outro.

Preservação de arte contemporânea e duas citações

Primeira citação:

Há uma camada de poeira que recobre as coisas, protegendo-as de nós. Polvilho escuro da fuligem, fragmento de sal e de alga, toneladas de matéria em grãos que vão cruzando o oceano transformam-se em fiapos

transparentes depositados pouco a pouco para preservar o que ficou embaixo. Quase nada se tem pensado a respeito deste fenômeno. (RAMOS, 2001).

Segunda citação:

A rigor, a vida não faz sentido e nossa passagem por aqui não tem nenhuma importância. A rigor, o eu que nos sustenta é uma construção fictícia, depende da memória e também do olhar do outro para se reconhecer como uma unidade estável ao longo do tempo. A rigor, ninguém se importa tanto com nossas eventuais desgraças a ponto de conseguir nos salvar delas. (KEHL, 2003).

Os dois textos acima foram selecionados por apresentarem questões pertinentes para uma noção bem contemporânea do assunto que pretendo abordar. Questiono a eficácia do uso do conceito de “museu de arte contemporânea” e, ao mesmo tempo, os problemas implicados na abordagem de tal termo no contexto atual. Também questiono o acúmulo de um número exagerado de objetos em instituições sem um questionamento maior sobre o sentido de tudo isso. No início do século XXI, com os avanços científicos (alguns trágicos), econômicos e filosóficos do século XX, nos deparamos com um sistema das artes (principalmente as instituições museológicas) que ainda funciona baseado em princípios estabelecidos no século XIX. Pela própria passagem do momento moderno para o contemporâneo, não seria necessário abordar um museu de “arte contemporânea” de uma forma diferente?

Se nós temos acesso hoje a um imenso patrimônio de milhares de anos atrás, é porque esse patrimônio ficou enterrado e protegido de nós mesmos, como na citação que usei de Nuno Ramos. Muita coisa foi preservada porque ficou inacessível ao homem por séculos. Porque não foi “salva” em instituições museológicas com o objetivo de serem preservadas. Muitas coisas não foram produzidas e nem eram vistas como arte e hoje estão em museus de arte. Muita arte foi produzida e hoje está em porões e reservas técnicas de museus

se deteriorando. Muita coisa foi destruída pelo próprio homem. A maioria das coisas é destruída pelo homem. Sempre foi assim, talvez será sempre assim. Muita coisa pode estar sendo produzida hoje em dia em nossa sociedade que não seja relevante para o “sistema das artes” e que pode vir a sê-lo em um outro tempo. E como se posicionar diante desse impasse? Então, foi a própria natureza que preservou aquilo que era importante ser preservado, aquilo que hoje encontramos nos museus de arqueologia ou de antiguidades? É o próprio homem que tem testemunhado a acelerada degradação das coisas que se preservaram por séculos e séculos enterradas, quietas sob o acúmulo das “toneladas de matéria em grãos”. É o próprio homem que está preocupado em salvar tudo, materialmente falando, do esquecimento eterno. O medo imenso de não ter em seus porões, entre os seus pertences, algo que possa ser considerado relevante em um outro tempo.

Sabemos, através de textos antigos, da existência de várias obras que não sobreviveram ao tempo. No entanto, nunca vamos esquecer o nome de Fídias¹⁴, apesar de não haver praticamente nenhuma escultura hoje nos museus que possa ser atribuída a um dos prováveis “maior escultor da antiguidade clássica”. O sítio arqueológico de Tróia somente foi encontrado porque alguém acreditou que os textos antigos poderiam se referir a alguma cidade que realmente havia existido. Quando Nuno Ramos diz que “quase nada se tem pensado a respeito deste fenômeno”, nos deparamos com um artista contemporâneo a nós, no sentido que compartilhamos a mesma época e que propõe, em sua obra, enigmas que desafiam a conceituação, a preservação e a “museificação”.

O texto de Maria Rita Kehl é mais pessimista. Fala de sentido da vida (ou atribuição de sentido), fala de um eu que é uma construção fictícia, uma identidade múltipla (líquida?), uma ficção que depende da memória e do olhar do outro para se reconhecer como uma unidade estável ao longo do tempo. Ora, estamos diante de uma situação teoricamente impossível ou diante de um grande enigma filosófico. Como reconhecer uma unidade estável ao longo do tempo se o eu que fala é uma construção fictícia e depende de

outra ficção, que é a memória e de um outro elemento completamente subjetivo, um outro ser humano para se reconhecer como ser existente? A memória de um é diferente da memória do outro. O que é importante para um pode não ser importante para o outro. Isso quer dizer que essa unidade estável ao longo do tempo estará sempre comprometida, sempre em perigo, sujeita a alterações, reinterpretações, revisões, pois o olhar do outro é impossível de ser controlado, é impossível de ser moldado e talvez seja insondável como os extremos limites do universo, para usar a comparação mais exagerada que eu fui capaz de achar neste exato momento¹⁵.

A preservação do patrimônio deveria ser levada em consideração se a definição de museu a ser utilizada ainda for a do século XX, ou seja, os museus teriam, teoricamente, quatro funções clássicas: eles **colecionam**, eles **preservam**, eles conduzem **pesquisas** e eles **apresentam** ou interpretam suas coleções para o público iluminadas por suas pesquisas (Ward, 1989)¹⁶. Algumas coisas teriam que ser colecionadas, preservadas, pesquisadas e apresentadas ao público. **Algumas coisas**, que fique bem claro: **não todas as coisas**.

Os museus têm acumulado uma quantidade de objetos muito superior às suas capacidades de exibição, conservação / restauração ou pesquisa¹⁷. Isso tem gerado uma série de questionamentos (o "exagero conservativo"¹⁸); e problemas que geralmente acabam nas mãos dos conservadores e administradores dessas instituições. No Brasil, podemos relacionar através dos trabalhos acadêmicos de conservadores, especialmente os da USP, uma inquietação relacionada a esse acúmulo e todas as responsabilidades de salvaguarda que decorrem a partir de incorporação de objetos aos acervos institucionais. Os problemas envolvem desde o altíssimo custo gerado pela guarda e preservação desses acervos até mais recentemente a discussão de uma política mais severa do que deve ser preservado ou não (políticas de acervos). Por um lado, os conservadores se vêem diante de desafios muitas vezes ainda sem solução¹⁹: preservar (ou guardar) coisas que nunca foram feitas para serem preservadas (a arte contemporânea não tem limites no uso de materiais, desde fluidos corporais, ossos, carnes, chocolate,

açúcar, alimentos em geral e suas embalagens, restos e lixo variado da cultura material humana, material orgânico diverso, óleos, resinas, solventes, sucata, plásticos, metais, equipamentos eletroeletrônicos até a mais alta tecnologia etc). Por outro lado, os administradores se vêem em uma situação caótica, quando, na maioria das vezes, têm que lidar com edificações adaptadas, geralmente com espaços reduzidos para guarda dos acervos, verbas de manutenção diminutas (que não contemplam as reais necessidades de funcionamento da instituição), dificuldades de contratação de profissionais qualificados, equipes técnicas sem formação necessária (incluindo os próprios administradores, na maioria das vezes, cargos políticos de confiança distribuídos a pessoas sem formação profissional pertinente).

No contexto brasileiro já nos deparamos com um problema logo na primeira das funções clássicas dos museus: **coleccionar**. Nossas instituições públicas não possuem verbas para colecionar e dependem, com raríssimas exceções, de doações, quer seja de particulares (coleccionadores, espólios, empresas, galerias, artistas etc.) ou de sociedades de amigos das instituições. Isto já coloca uma questão de representatividade deste contexto nos acervos: a presença/ausência e a relevância ou não de determinadas obras nos conjuntos. No entanto, não vamos focar, neste momento, as questões políticas do colecionismo e formação de acervos no Brasil²⁰.

A partir da premissa que os museus irão colecionar alguma coisa relacionada à arte contemporânea, a perspectiva proposta para uma instituição no século XXI será a de fomentar duas atividades de pesquisa: **a documentação e a conservação**. Se a proposta da desmaterialização da arte seguir em frente, estaremos às voltas com o desafio de documentar aquilo que um dia foi experienciado como arte. A documentação irá produzir algum tipo de registro e este, por sua vez, terá que ser preservado. Não há como fugir, nós teremos que preservar as obras e/ ou seus vestígios ou os documentos produzidos pelo acontecer dessas obras em algum dado momento da história. História compreendida como algum evento entre outros no transcorrer de uma determinada cronologia²¹.

A documentação, é óbvio, nunca vai substituir o objeto original, mas poderá representá-lo da melhor forma possível. Estamos diante de questões novamente complexas e que envolvem inevitavelmente aspectos filosóficos. A documentação vai partir do princípio de descrição de um objeto ou de um evento artístico utilizando-se de um dos meios de registro de linguagem, seja a linguagem escrita ou gravada (som e / ou imagem). Como muitas práticas artísticas se deslocaram das instituições para outros espaços, os artistas também se viram na necessidade de documentar suas produções de modo a trazer suas experiências externas para os circuitos do sistema (galerias, museus etc), até por quê somente assim essas experiências externas podem ser reconhecidas como ARTE. Apesar de não pretender entrar muito nesse assunto, uma vez que esse campo torna-se cada vez mais especializado, fica claro que a qualidade dessa documentação vai depender muito das condições teóricas e metodológicas que forem utilizadas. Os papéis se invertem muitas vezes e o que vemos atualmente é a situação descrita por Miwon Kwon:

O que o padrão atual aponta, de fato, é a extensão com que a própria natureza do produto como uma cifra na produção e nas relações de trabalho não está mais atrelada ao domínio da manufatura (de coisas), mas definida em relação à indústria do serviço e da administração.²² O artista como um fazedor de objetos estéticos superespecializados já está anacrônico já faz muito tempo. O que provêm agora, mais do que produzem, são serviços estéticos, freqüentemente “artístico-críticos”.²³ Se Richard Serra conseguiu descrever os procedimentos artísticos com relação as suas ações físicas (to drop, to roll, to fold, to cut, etc.²⁴), a situação agora demanda um grupo de verbos diferentes: negociar, coordenar, acordar, pesquisar, organizar, entrevistar, etc. Essa mudança foi prevista pela adoção que a arte Conceitual fez do que Benjamin Buchloh chamou de “a estética da administração.”²⁵ O ponto saliente aqui é o quão rápido essa estética da administração, desenvolvida nos anos 60 e 70

do século passado, converteu-se na administração da estética nos anos 80 e 90 desse mesmo século. De modo geral, o artista era um fazedor de objetos estéticos; hoje, ele/ela é um facilitador, educador, coordenador, e burocrata. Além disto, na medida em que os artistas adotaram funções administrativas em instituições de arte (curatoriais, educacionais, arquivísticas) como parte integral de seu processo criativo, administradores de instituições de arte (curadores, educadores, diretores de programas públicos), que geralmente pegam a deixa dos artistas, hoje operam como figuras autorais²⁶ (Kwon, 1997).

Não podemos nos esquecer, que entre os problemas a serem enfrentados pela conservação de arte contemporânea (e também da documentação), especialmente daquelas obras produzidas com alta tecnologia ou que dependem de equipamentos eletro-eletrônicos para funcionarem, está a questão da obsolescência desses mesmos equipamentos. Sabemos que a mais alta tecnologia de hoje já estará ultrapassada em questão de dois ou três anos, no máximo. O que fazer, então, com produtos criados para serem executados por esses aparelhos de última geração, que deixarão de funcionar em questão de anos, ou não mais terão peças de reposição com o passar dos tempos? Há uma série de pesquisadores já pensando nesses aspectos²⁷. Mas o fato é que, para esse tipo de acervo (ou forma de documentação de acervo) que depende de *hardware* e *software*, a pior coisa que se pode fazer é apenas armazená-los em uma reserva técnica por anos, pois se não se começar a pensar e planejar o que fazer desde já, em como ir transferindo os dados para as novas mídias capazes de executá-los, é bem possível que as obras armazenadas não sejam mais acessíveis em médio prazo²⁸.

A idéia de preservação traz com ela, necessariamente, dois tempos distintos, senão três: um tempo passado, um tempo presente e um tempo futuro ou, ao menos, presente e futuro: preservamos alguma coisa hoje, de hoje ou de ontem, para alguém

hoje e amanhã. Se concordarmos que preservar é proteger, pôr ao abrigo de algum mal, dano ou perigo futuro, é defender e resguardar, concordamos, também, que só o fazemos porque o fazemos para alguém ou seja: nós, hoje, julgamos que isto ou aquilo deve permanecer, deve continuar existindo porque é importante e, assim, agimos no sentido de preservá-lo para alguém, hoje e amanhã²⁹. (PAULA,1998).

No exato momento de execução de suas obras, os artistas contemporâneos deveriam se conscientizar também sobre suas responsabilidades sobre o produto que criaram. A atividade artística não pode ser apenas um ato intuitivo tão óbvio como atirar uma pedra para cima para ver se ela cai. Tudo bem, eu posso até imaginar a representação de uma pedra parada no ar pela suspensão da gravidade. Não quer dizer que a criatividade tenha que ser limitada, mas que a existência física da obra seja pensada e relativizada realisticamente dentro de nosso contexto institucional. Existem obras que são feitas para durar e outras que são feitas para “acontecer”. Exigir que uma obra efêmera seja preservada é, no mínimo, um absurdo. O fato dos museus e colecionadores adquirirem essas obras sem nenhum questionamento é outro absurdo de nossa contemporaneidade. Parece que isto está ligado a um exibicionismo insano de nossa sociedade de consumo. Quer coisa mais exibicionista do que ser dono de uma instalação efêmera? Mas isso já aponta para aquela outra questão antropológica já mencionada anteriormente.

A responsabilidade de pensar sobre a permanência da obra não poderia ser apenas da instituição ou dos conservadores. Deixando de lado a abordagem conceitual da arte contemporânea e sendo bastante “matérico”, temos de observar que, antes do impressionismo (e da industrialização dos materiais artísticos), para ser artista existia todo um conhecimento técnico e prático a ser adquirido, isso já era resultado de um compromisso com a durabilidade das obras, pois quem estava comprando ou financiando

uma obra não gostaria de vê-la desmanchar em poucos meses ou anos. A madeira tinha um corte específico, os pigmentos eram cuidadosamente selecionados, os artistas sabiam escolher e preparar os seus materiais. Eles tinham o domínio de toda a técnica (ou das cadeias operatórias que envolvem uma determinada “tecnologia”, como estudado pela antropologia, de acordo com SILVA, 2000). O artista era, muitas vezes, um prestador de serviços, contratado para executar alguma obra sob encomenda. Muita atribuição de autoria de obras do passado é feita baseada em documentos relacionados com essas prestações de serviço (para a igreja, para a aristocracia, para o estado, para a burguesia etc.). A evolução do conceito de arte provocou uma situação em que não existe mais nenhum parâmetro de qual seria a formação de um artista contemporâneo. Hoje em dia, muitos artistas trabalham mais com o resultado imediato e sem comprometimento algum com a permanência de suas obras. Trabalham com conceitos, com idéias, mas também deveriam pensar em como essas idéias e conceitos devem se transformar com o passar do tempo, como uma obra deveria ser preservada, se é que ela é para ser preservada. Duchamp trabalhou no primeiro momento para desmistificar a aura do objeto artístico e do gênio criador. Ele foi o primeiro a ver para onde o “sistema das artes” caminhava. Ele brincou com esse sistema, parodiou os artistas, os críticos e os objetos museológicos e, no entanto, obviamente o sistema não percebeu o que ele estava querendo dizer. Ele enxergou o absurdo de tudo, de onde aquilo iria parar. Seguindo o raciocínio transgressivo de Duchamp e seus seguidores (Julius, Anthony, 2002), deveríamos então compreender que não é possível, humanamente falando, preservar e acumular em museus tudo o que é produzido atualmente em nome da arte. A instituição “Museu de Arte Contemporânea” existirá para sempre? Se na história da humanidade a existência dos museus é um fato bem recente, nada garante que ele irá existir para sempre. Em sociedades ditas “primitivas”, o conceito de obra de arte não existe, mas tudo precisa ser feito “com arte”. Existe uma razão para tudo ser feito de jeito que é feito e toda uma complexidade nas relações de quem pode e

deve fazer algum tipo de objeto. Nós enxergamos arte na “cultura material” desses povos. Elas estão nos museus de arqueologia, etnologia ou antropologia. São vistas como mais próximas da nossa arte moderna e contemporânea. Dizem até que a arte moderna foi muito influenciada por essa arte ancestral e “primitiva”. Esses povos não possuíam museus. O importante a ser preservado era a técnica, as idéias, as razões para se produzir, os ritos, os mitos, enfim, aquelas relações que parece que a arte contemporânea anda tanto procurando.

Kwon relembra que, no passado, a vanguarda era admirada por suas impropriedades, seus atos de transgressão contra as categorias de arte e instituições tradicionais e fixas. Ela continua:

Recentemente, a própria idéia de vanguarda e seu programa da conduta “imprópria” tem sido vista como historicamente exaurida contanto que tais programas foram co-optados ou, pelo menos, as condições sociais contra as quais tal comportamento foi investido não estão mais intactos. Impropriedades heróicas são vistas hoje como impropriedades patéticas. Mas a prática artística crítica não é nem heróica nem patética. Não há nenhuma outra opção a não ser o confronto de uma situação problemática enquanto tal. Ela carrega em si a amarra da necessidade e da impossibilidade de modelar novas formas de estar no lugar, novas formas de pertencimento. Essa posição, precária e arriscada, talvez não seja o lugar certo para estar, mas é o único lugar de onde podemos encarar os desafios das novas ordens do espaço e tempo. (Kwon, 2000).

O emblemático trabalho de Damien Hirst, *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (A impossibilidade física da morte na mente de alguém vivo), de 1991, já se encontra em estágio avançado de deterioração. Julius (2002) descreve que “O tubarão está se deteriorando, cheira mal, está verde e uma barbatana já se despreendeu. É um trabalho atingido, deteriorado. Esse é o predicado da arte transgressiva: como combater sua própria vulnerabilidade”³⁰.

Trata-se de um trabalho muito significativo para nossa discussão de preservação da arte contemporânea. Em um primeiro momento poderíamos relacioná-lo com a dificuldade de se imaginar a não-existência, como um ser vivo pode ter uma experiência da idéia ou da possibilidade da morte? É um trabalho sobre preservação (mesmo que não tenha sido pensado dessa forma): Damien Hirst utilizou um tanque de vidro preenchido com formol para tentar preservar um animal morto. No entanto, ele não está sendo preservado como imaginado. Pode ser o medo da arte contemporânea de admitir sua própria desmaterialização, sua própria morte. Se o artista admitir que tudo isso faz parte do processo, teremos uma fantástica obra de arte sobre a decomposição para contemplarmos. Uma obra viva, mais viva que o artista talvez tenha imaginado. Talvez ela fique cada vez mais assustadora, cada vez mais abjeta, mais impressionante, mais eficaz em seu propósito de reflexão.

Outra obra importante para essa discussão: "Self", (também de 1991), de Marc Quinn, um molde da cabeça do artista feita com seu próprio sangue congelado não mais existe fisicamente; apenas a idéia subsiste e ainda é forte o suficiente para uma série de reflexões. Pertencia ao mesmo proprietário da obra de Damien Hirst, Charles Saatchi, e foi destruída acidentalmente. Durante uma reforma da casa onde a obra estava armazenada, alguém desligou a tomada do freezer. Quando o colecionador chegou, encontrou apenas uma grande poça de sangue no chão. Foi adquirida em 1991 por cerca de 23 mil libras (35 mil dólares). Estava avaliada em cerca de 2,3 milhões de dólares, em valores atuais. Isso iria acabar acontecendo um dia, mais cedo ou mais tarde. Era uma das condições da obra. Além do sangue, ela era composta por um freezer que deveria ficar ligado continuamente, **para sempre**. Se fosse desligado, o sangue descongelaria e a obra estava acabada. Era essa tensão que era importante para o conceito da obra. Uma tensão que foi quebrada por alguém que não era do "sistema das artes", que provavelmente não tinha a menor idéia do que era aquilo, aquela cabeça de sangue congelado não significava nada para quem desligou a tomada, sequer

ele deve ter pensado porque aquela tomada estava ligada. Isso acontece. Por causa de distrações assim, muitos acidentes acontecem, muitas pessoas morrem e até nascem (sim, pois podem ser geradas também por acidente, ou seja, não foram planejadas ou desejadas, mas isso já é um outro assunto...).

Uma última citação e a probabilidade de uma breve conclusão

Talvez seja cedo demais e amedrontador para admitir, mas o paradigma dos sujeitos e sites nômades pode ser uma glamourização do ethos do coringa (trickster) que é na verdade uma reprise da ideologia da “liberdade de escolha” – a escolha de esquecer, a escolha de reinventar, a escolha de tornar ficção, a escolha de “pertencer” a qualquer lugar, todos os lugares e nenhum lugar. Essa escolha, é claro, não pertence a todos de forma igualitária. O entendimento da identidade e da diferença como sendo construções culturais não deveria obscurecer o fato de que a habilidade de empregar identidades múltiplas e fluídas é, na verdade, um privilégio de trânsito que tem uma relação específica com o poder.. (Kwon, 1997)

A idéia de Museu de Arte Contemporânea traz em si mesma uma questão para ser pensada: o que será um museu de arte contemporânea daqui duzentos anos? Contemporânea parece ser uma palavra que se refere ao presente, ao agora, a este exato momento. Uma palavra que contextualiza alguma coisa como sendo algo existente simultaneamente naquele presente no qual se vive, do qual se fala ou se age. Dentro de uma determinada perspectiva, poderíamos considerar contemporâneos (ou simultâneos) todos os objetos de museus que sobreviveram até o presente momento. Eu diria (ou repetiria?) que o moderno ficou velho e o “contemporâneo” também já passa da “meia idade”. Talvez essa frase não seja minha, posso tê-la ouvido (ou lido) em algum lugar, mas isso não importa. Em um determinado momento, tudo aquilo que está em um museu de arte contemporânea vai envelhecer, não vai corresponder mais a um momento contemporâneo de quem a produziu a não ser que se

recicle o conceito da palavra “contemporâneo”. O Museu de Arte Contemporânea, como está estabelecido no início do século XXI, assiste a um esvaziamento do sentido da palavra *contemporânea*. Do modo como está, teríamos de ter o museu de arte contemporânea do século XVIII, um outro do século XIX, um do século XX, XXI e assim por diante. A palavra *contemporânea* teria de vir seguida de mais uma referência. Pois todos os objetos que já foram produzidos até o momento foram produzidos por seus “contemporâneos”. A história e o passado somente têm sentido quando são reconstruções e elaborações conceituais no presente para resolver problemas atuais, ou para entender o presente que um dia será passado também. Não podemos nos furtar ao fato de que os museus e todo o sistema das artes têm um histórico de relações com o poder vigente (como na citação de Miwon Kwon). O interesse no passado não pode ser tão exagerado a ponto de querer reconstruí-lo realmente ou virtualmente ou de parar tudo em nome de sua preservação. E o futuro, o que seria? Em uma concepção mais oriental, o futuro não existe, é apenas uma projeção (conceitual, portanto “mental”) de tendências (ou exigências) de uma demanda do presente. A desmaterialização da arte é um sintoma de tudo isso. A arte é um conceito que está além da sua própria materialidade. Não consigo imaginar que o homem vá prosseguir por muito mais tempo nesse ritmo exagerado de acúmulo. Não vai haver espaço suficiente. Não vai haver recursos para manter tudo isso (já que estamos em uma era dominada pelos raciocínios quantitativos da economia). Talvez o museu de arte contemporânea do século XXI tenha que aprender mais com essas questões de desmaterialização da arte. Talvez ele tenha que ser também “desmaterializado”.

Notas

* Artista plástico, coordenador do Laboratório de Conservação e Restauração do MAE/USP, doutorando em Ciências da Informação e Documentação ECA/USP.

¹ “O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático. Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial, ou permanente. A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e

transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (...) A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente” Hall, S.; *Identidades Culturais na Pós-Modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP & A Ed., 1997.

² As palavras não estão em negrito no original. Trecho da entrevista: “temos de nos dar conta de que a política do mundo da arte, a política da academia humanista, vem sendo dominada, há 50 anos, pelo assim chamado “culto à identidade”. Em outras palavras, a identidade gay, lésbica, étnica, cada uma delas com um propósito legítimo – não estou dizendo nada em contrário a nenhuma delas. Mas, claramente, o que eles evitaram a todo custo foi qualquer confrontação com a dinâmica básica do capitalismo e do imperialismo”. A modernidade na sombra da ameaça terrorista. Entrevista de Timothy James Clark para Neusa Barbosa in *Revista Bien'Art* Número 5. São Paulo: TPT Comunicações / Fundação Bienal de São Paulo. Março de 2005. Pp 18-23.

³ Renato Mezan. *Jornal Folha de São Paulo*. Caderno Mais. Domingo, 20 de março de 2005. P. 3.

⁴ Como uma notícia publicada no caderno de economia, cujo título era “França faz museu buscar receita própria”, com os subtítulos: “Novos tempos – Com despesas crescentes, instituições como Louvre e Georges Pompidou se abrem a eventos privados e acertam parcerias” Artigo de Clarisse Fabre (originalmente publicado no “Monde”, de Paris), tradução de Clara Allain. *Folha de São Paulo*. Caderno “Dinheiro”. Domingo, 3 de abril de 2005, p. B 11.

⁵ Na definição do Dicionário Crítico de Política Cultural, “a política cultural é a ciência da organização das estruturas culturais. Habitualmente entendida como programa de intervenções realizadas pelo Estado, instituições civis, entidades privadas ou grupos comunitários com o objetivo de satisfazer as necessidades culturais da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas. (...) Apresenta-se como o conjunto de iniciativas, tomadas por esses agentes, visando promover a produção, a distribuição e o uso da cultura, a preservação e divulgação do patrimônio histórico e o ordenamento do aparelho burocrático por elas responsável. (...) Como ciência da organização das estruturas culturais, a política cultural tem por objetivo o estudo dos diferentes modos de proposição e agenciamento dessas iniciativas, bem como a compreensão de suas significações nos diferentes contextos sociais em que se apresentam”. (Coelho Neto, J. T., 1999).

⁶ Trecho original: “In other words, what we are experiencing as post-Modernism may be nothing new historically, but something that always seems new: namely, the end of an age of irrational dogma and communal folly”. (McEvilley, 1999).

⁷ Adaptação e tradução livre do autor. Trecho original: “So the new art (...) was not simply forging ahead on some art-historical jag, but expressing a major shift in our cultural history. To a Modernist, this seemed like the end of art itself. As Adorno wrote, ‘Whether art will survive... is anyone’s guess’. When doubt came to infiltrate not only the practices but the premises of art, ‘true’ art, ‘an art which is true to the idea of truth’, according to Adorno, ‘has been forced to challenge its own essence’ and to revolt against itself. It does this... ‘by developing the aesthetic concept of anti-art’”. (McEvilley, 1999).

⁸ Adaptação e tradução livre do autor. Trecho original: “Since Duchamp, any thing can be rendered a sculpture by designating it as such, and in the post-Modern perspective a sculpture is just a ‘thing’; it doesn’t even need material solidity, but can be an immaterial ‘thing’. As Duchamp’s influence spread in the 1960s, the use of the word ‘sculpture’ stretched almost to infinity. By 1970 Gilbert and George were calling their performances – or their moods, or their momentary situations – sculptures. Various artists including Linda Montana, Mames Lee Byars, and Chris Burden designated themselves and their every thought or action for a specified period of time as sculptures” (McEvilley, 1999).

¹⁰ No original, trata-se de uma citação de Benjamin H. D. Buchloh, "Introductory Note", October, no. 42 (Fall 1987), p.5.

¹¹ As traduções do original do texto de Douglas Crimp aqui citadas foram feitas por Jorge Menna Barreto.

¹² [Nota do texto original] Daniel Buren, "Function of the Museum," Artforum (September 1973).

¹³ [Nota do texto original] Daniel Buren, "Critical Limits", in "Five Texts(1970; reprint, New York: John Weber Gallery, 1974), p.38.

¹⁴ Sobre os frisos do Parthenon, Janson descreve: (...) desde há muito tempo está [a execução] associada ao nome de Fídias, o dirigente principal de todos os empreendimentos artísticos patrocinados por Péricles. Segundo alguns escritores antigos, Fídias tornara-se especialmente célebre pela enorme estátua de Atena, de ouro e marfim, da cella do Parthenon, pelo Zeus colossal, dos mesmos materiais, do Templo de Olímpia, e por uma outra grande estátua de Atena, de bronze, colocada em frente dos Propileus da Acrópole. Nenhuma delas escapou à destruição e as reproduções, em escala reduzida, que possuímos, não nos dão a menor idéia do estilo do artista. (...) A personalidade de Fídias continua a ser estranhamente indefinível: pode ter sido um gênio ou simplesmente um capacíssimo coordenador e superintendente. A expressão "estilo de Fídias", utilizada para caracterizar as esculturas do Parthenon, é apenas um rótulo genérico, justificável pela sua comodidade mas de exatidão discutível. Sem dúvida, um grande número de mestres interveio na obra, visto que o friso e os dois tímpanos foram inteiramente executados em menos de dez anos (c. 440-432 a. C.) (JANSON, H. W. História da Arte. Tradução de J. A. de Almeida e Maria Manuela Rocheta Santos com colaboração de Jacinta Maria Matos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998. Sexta edição).

¹⁵ "There are a million stories in the naked city. But no one can remember which is theirs". Laurie Anderson, "City Song", United States (Part Two).

¹⁶ Trecho original: "By definition, museums have four classic functions: they collect, they preserve, they conduct research, and they present or interpret their collections to the public in light of their research". (Ward, 1989).

¹⁷ "Quando tudo é patrimônio, nada é patrimônio". Teresa Cristina Toledo de Paula faz um interessante relato sobre quantificação de acervos de instituições brasileiras e o exagero de tantos objetos acumulados em sua dissertação (Paula, T.C.T. de, 1998 pp. 52 a 62).

¹⁸ "O exagero conservativo é a prática da conservação pela conservação. É a ênfase exagerada na atividade de conservação; é a adesão à crença de que ela, conservação, representa a meta principal, contemporânea do trabalho museológico" (Paula, T.C.T. de, 1998).

¹⁹ "Quando um objeto ingressa num acervo, todo esforço deve ser feito para garantir a sua sobrevivência. Quando a preservação de um objeto ultrapassa o nível atual da teoria e da prática da conservação, é preciso fazer um registro completo desse fato, incluindo ilustrações ou fotografias". Bradley, Susan M. in "Os objetos Têm Vida Finita?" (Mendes, M [et al], 2001)

²⁰ "Em todo caso, o aspecto extravagante de toda essa situação é que os primeiros sinais de reconhecimento público tenham vindo 'de fora' e que, a despeito da consolidação da produção artística, da emergência de um público de arte e de uma relativa profissionalização do meio, permaneçamos muito aquém daquela dimensão pública da arte brasileira". (...) "É já um consenso no Brasil dizer que é rarefeita, quando não simplesmente inexistente, a presença das instituições na história recente da arte brasileira, embora fosse lícito esperar que, uma vez cumprido pelo ambiente local um processo vigoroso de modernização cultural, elas se multiplicassem naturalmente, consolidando essa espécie de esfera pública da produção artística". (Sônia Salzstein, in Basbaum, R., 2001; p..386, 395).

²¹ "O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história. Sem dúvida, somente a humanidade redimida poderá apropriar-se totalmente do seu passado. Isso quer dizer: somente para a humanidade redimida o

passado é citável, em cada um dos seus momentos. Cada momento vivido transforma-se numa citation à l'ordre du jour- e esse dia é justamente o do juízo final". (Benjamin, W., 1985; p. 223).

²² [Nota do texto original] Ver Saskia Sassen, *The Global City: New York, London, Tokyo* (Princeton University Press, 1991).

²³ [Nota do texto original] O projeto de Andrea Fraser 1994-95 em que ela foi contratada pela EA-Generali Foundation em Viena (uma associação de arte estabelecida pelas companhias pertencentes à empresa de seguro EA-Generali Foundation) como artista/consultora para prover serviços "interpretativos" e "intervencionistas" para a fundação é um dos exemplos que eu posso citar que conscientemente promovem essa mudança nas condições da produção artística e na recepção em termos de conteúdo e estrutura do projeto. Deve ser ressaltado que a própria artista iniciou o projeto ao oferecer tais serviços com o seu "Prospectus for Corporations." Ver o Reportde Fraser (Vienna: EA-Generali Foundation, 1995).

²⁴ [Nota do texto original] Richard Serra, "Verb List, 1967-68," in *Writings Interviews* (Chicago: University of Chicago Press, 1994), p.3.

²⁵ [Nota do texto original] Benjamin H. D. Buchloh, "Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions," *October* 55 (Winter 1991), pp. 105-43.

²⁶ [Nota do texto original] "Por exemplo, a série de exposições "Views from Abroad" no Whitney Museum, que apresentou a visão "artística" de curadores europeus, é estruturada de uma forma muito parecida com as encomendas site-specific dos artistas que focam nas coleções permanentes dos museus conforme descrito acima".

²⁷ Ver artigo de BERWICK, Carly in: *ARTNEWS* / Volume 101, Number 8. New York: Artnews. September 2002. pp. 124-125.

²⁸ Idem.

²⁹ As palavras em itálico estão como no texto original.

³⁰ Tradução livre do autor. Trecho original: "The shark is decaying. It smells, it is green, and a fin has fallen off. It is an attacking work, deteriorated. This is transgressive art's predicament: how to combat its own vulnerability" (Julius, Anthony, 2002).

Referências Bibliográficas

BASBAUM, R. (org.) **Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001. (ISBN: 85-87184-18-0).

BAUMAN, Z. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. (ISBN: 85-7110-598-7).

BECKETT, S. **Primeiro Amor**. Tradução e desenhos de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.

BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política, V. 1**. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 222-232.

BRAGA, G. B. **Conservação preventiva:** acondicionamento e armazenamento de acervos complexos em Reserva Técnica – o caso do MAE/USP. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2003.

CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas.** 2. ed. Trad. Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP.

COELHO NETO, J. T. **Usos da cultura** – políticas de ação cultural. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986. (Educação e Comunicação v. 16). *Dicionário Crítico de Política Cultural.* São Paulo: Iluminuras, 1999.

CRIMP, D. **On the museum's ruins.** Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1993.

GROSSMANN, M. **Do ponto de vista à dimensionalidade.** *Item 3.* Rio de Janeiro. 1996, p. 29-37.

HALL, S. **Identidades culturais na pós-modernidade.** Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP & A Ed, 1997.

JULIUS, A. **Transgressions** – the offences of art. London: Thames & Hudson, 2002 (ISBN: 0-500-23799-9).

LETHBRIDGE, Lucy in **Artnews.** New York: September 2002, v. 101, n. 8, p. 32.

KEHL, Maria Rita In: **Uma existência sem sujeito.** Artigo publicado no caderno Mais (página 4) da Folha de São Paulo de 26 de janeiro de 2003.

KWON, Miwon. The Wrong Place (O lugar errado). Tradução de Jorge Menna Barreto. **Art Journal.** Spring 2000. p.33.

_____. Um lugar após o outro: anotações sobre Site Specificity. Tradução de Jorge Menna Barreto. **Revista October 80,** Spring, 1997.

McEVILLEY, T. **Sculpture in the Age of Doubt.** New York: Allworth Press, 1999.

PAULA, T.C.T. **Inventando moda e costurando história:** pensando a conservação de têxteis no Museu Paulista/USP. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 1998.

RAMOS, N. **O pão do corvo.** São Paulo: Editora 34 Ltda, 2001.

SILVA, F.A. **As tecnologias e seus significados** – um estudo da cerâmica dos Asuriní do Xingu e da cestaria dos Kayapó-Xikrin sob uma perspectiva etnoarqueológica. Tese (Doutorado). Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2000.

WARD, P. **The nature of conservation** - a race against time. 2. ed. Marina del Rey - California: The Getty Conservation Institute, 1989.

Abstract

Thoughts about the context to and from a museum of contemporary art in the XXI Century are presented specifically on the doubtful and questionable point of view. The preservation of contemporary art is critically analysed in relation to the "art system" thought, production and consumption.