

Autorização concedida ao Repositório da Universidade de Brasília (RIUnB) pelo editor, com as seguintes condições: disponível sob Licença Creative Commons 3.0, que permite copiar, distribuir e transmitir o trabalho, desde que seja citado o autor e licenciante. Não permite o uso para fins comerciais nem a adaptação desta.

Authorization granted to the Repository of the University of Brasília (RIUnB) by the editor of the journal, with the following conditions: available under Creative Commons License 3.0, that allows you to copy, distribute and transmit the work, provided the author and the licensor is cited. Does not allow the use for commercial purposes nor adaptation.

Referência:

OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. Registros e ausências: arte contemporânea como desafio para historiadores da arte. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE ARTE E TECNOLOGIA, 10., Brasília, 2011. **Anais...** Brasília: PPG-Arte-UNB, 2012. 5 p. Disponível em: <<http://medialab.ufg.br/art/anais/textos/EmersonDionisio.pdf>>. Acesso em 15 jul. 2014.

**Resumo:** Diferentes propostas artísticas contemporâneas utilizam parâmetros peculiares para a criação de obras que desafiam os modelos de institucionalização vigentes. Compreendida como uma das instituições responsáveis pela circulação de parte do conhecimento sobre a Arte, as narrativas da História da Arte têm encontrado uma série de dificuldades metodológicas para enfrentar estratégias de produção artística atual, destinadas a não mais construir um aparato memorial. Nos últimos 50 anos, um elenco formidável de obras veio colocar em xeque sistemas de registro e documentação, modelos de circulação e interação, discursos expositivos e, em nosso caso, narrativas historiográficas. O próprio sentido da obra enquanto “fonte” à disposição do escrutínio dos pesquisadores está em questão diante de uma produção cada vez menos preocupada com sua própria continuidade memorial. Procuro problematizar a questão de como historiadores da arte, auxiliados por diferentes instituições de memória (museus, galerias, mercado editorial, crítica e ensino especializados, entre outros), inscrevem-se neste desafio.

**Palavras-chave:** arte contemporânea, memória, historiografia.

**Abstract:** *Different proposals contemporary artistic use parameters to create unique works that challenge existing models of institutionalization. Understood as an institution responsible for the circulation of the knowledge about art, the narratives of art history have found a number of strategies to address methodological difficulties of artistic production today, for not more an apparatus built memorial. In the past 50 years, a formidable cast of works has brought into question of registration and documentation systems, models of movement and interaction, narrative and discourse, in our case, historiography narratives. The very meaning of the work as "source" available to the scrutiny of researchers is in question before producing a less and less concerned with its own continuity memorial. This paper attempts to discuss the question of how art historians, aided by different memory institutions (museums, galleries, publishing, criticism and education specialist, etc.), form part of this challenge.*

**Keywords:** contemporary art, memory, historiography.

### Introdução

É muito conhecido o ato performático realizado pelo artista modernista Flávio de Carvalho em 1956, denominado *Experiência n.º 3*. Nele o artista passeou pelo centro da capital paulista trajando saíote com pregas, blusa de mangas folgadas, meia arrastão e sandália de couro. Os registros fotográficos nos apresentam uma “plateia” curiosa com a ousadia do artista múltiplo. Ousadia superada por outra inquietante provocação: mais de duas décadas antes, em 1931, Carvalho realizou a *Experiência n.º 2* no centro de São Paulo: de chapéu, andou em sentido contrário ao cortejo de uma procissão de Corpus Christi. Ação que lhe rendeu agressões da multidão e uma breve perseguição. Dessa experiência nada temos como registro.

Na década seguinte, a obra-projeto *4 dias e 4 noites*, de Artur Barrio, realizada em 1970, no Rio de Janeiro, consistiu numa *performance* sem espectadores, na qual o artista percorreu as ruas da cidade de modo ininterrupto até a exaustão por *4 dias e 4 noites*. O corpo no espaço da cidade, dentro de uma psicogeografia aleatória, foi o elemento essencial do ato performático. O limite do corpo que transita sem controle. Como no caso de *Experiência n.º 2*, nenhuma fotografia ou qualquer imagem do ato. Nada ficou como registro, além da memória do artista<sup>1</sup>.

A recente literatura está repleta de exemplos de obras cujos relatos orais são os únicos elementos instituidores de uma memória sobre e da obra, tanto no plano internacional, quanto local. A questão do registro de obras efêmeras tem ocupado, há pelo menos 20 anos no Brasil, o tempo de diferentes pesquisadores no campo das artes visuais, da comunicação museal, do patrimônio, apenas para citar as áreas mais preocupadas com este fenômeno. Os exemplos citados, de fato, possuem qualidades diferentes quando o assunto é a manutenção memorial da obra. No caso de *Experiência n.º 2*, de Flávio de Carvalho, artista pouco preocupado com as narrativas-de-si e com a problemática do arquivamento, a ausência de registros estava ligada à carência metodológica e tecnológica dos anos de 1930.

O problema realmente surge quando artistas de diferentes quadrantes passam ativamente a evitar ou rechaçar o registro, como no caso de Barrio. Nos últimos 50 anos, um elenco formidável de obras veio colocar em xeque sistemas de registro e documentação, modelos de circulação e interação, discursos expositivos e, em nosso caso, narrativas historiográficas. Os exemplos de Barrio e Carvalho, como de muitos outros artistas antes e depois deles, colocaram o próprio sentido da obra enquanto “fonte” à disposição do escrutínio dos pesquisadores em questão. Para compreender como a dinâmica de obras não registradas, construídas em processos “imateriais”, exigem novos posicionamentos de historiadores, é preciso tecer algumas considerações sobre o relacionamento entre a prática da arte e sua manutenção enquanto narrativa memorial e historiográfica.

A compreensão da obra de arte enquanto elemento material perene deixou de ser unânime por volta dos anos de 1960. Nessa época, tornou-se evidente que a conservação de processos artísticos e seus suportes materiais eram incompatíveis com muitas das poéticas concebidas desde então. Buscava-se, em certo sentido, desfazer-se de algumas convenções que envolviam acordos institucionais. No Brasil, os artistas começaram a problematizar a homogeneidade do suporte, entendido por meio de sua essência material, no mesmo período. Além de Barrio – e antes dele –, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Antonio Manuel, Nelson Leirner, Paulo Bruscky, Lygia Pape, Luiz Alphonsus, Letícia Parente, Anna Bella Geiger tornaram-se nomes obrigatórios da historiografia brasileira. Todavia, o predicado do registro veio como elemento necessário para a construção narrativa que desse sentido memorial aos *happenings*, às *performances* e às intervenções da época.

Fotografias e depois vídeos, e mesmo películas, além de toda uma escrita documental foram e continuam a ser importantes peças de recuperação das obras executadas uma ou mais vezes por seus produtores. Desde os anos de 1990 tomou forma o debate sobre como alguns destes registros estavam ultrapassando seu estatuto meramente documental para se tornarem elementos constitutivos do próprio ato poético da obra. Em muitos casos, tal transformação contraria a intencionalidade primeira do registro e o julgamento dos próprios artistas, como é o caso de artistas como Barrio e Marina Abramovic, que recusam considerar tais documentos como *próprios* do processo artístico.

Todavia, o sentido histórico da arte em processo e sua circulação e reapresentação ao público têm transformado muitos desses registros em elementos de apreciação estética, até porque gerações posteriores de artistas vêm utilizando o registro não mais como documento representacional, mas como componente indissociável da trama poética e especulativa que compõe as obras, como bem exemplifica a produção de Anna Bella Geiger e Letícia Parente, já nos anos de 1970. A própria imagem da arte tornou-se arte, justamente porque tal imagem, dentro dos circuitos autorizados, comporta-se, em sua estética, de maneira quase autônoma. A imagem da arte é a arte que vende a si mesma. Esta é uma afirmação polêmica, que mobiliza diferentes campos de conhecimento, afinal pergunta-se qual o limite entre o registro de uma *performance* e a própria *performance* enquanto ato finito inscrito num dado espaço-tempo.

Nesse jogo muitos atores ligados às redes de circulação da arte dissolveram os limites entre os registros documentais e os registros poéticos, o que ampliou nossa percepção sobre os impactos da arte e seus públicos, mas ao mesmo tempo tem nos feito questionar sobre os modelos de resignificação que incidem sobre as obras inscritas num passado recente. Atos provocadores, como encapar o Reichstag na Alemanha (obra de Christo e Jeanne-Claude, 1971-1985) ou caminhar ao lado de um marido europeu “adquirido” graças a um anúncio no jornal (obra de Tania Ostojic, apresentada na IV Bienal de Cetinje, em 2002), são domesticados, comercializados e recuperados por registros convencionais: projetos no formato de desenhos, fotografias e imagens digitais.

Essa utilização do registro fotográfico, fílmico ou videográfico de processos relacionais, de *performances* e de intervenções artísticas em espaços públicos ou institucionais como componentes poéticos mais recentemente mostra-nos que os artistas passaram a se posicionar diante do universo imagético. Esse posicionamento busca o domínio de narrativas antes consideradas exteriores à obra propriamente dita. De fato, como nos lembra Jacques Rancière<sup>2</sup>, os artistas contemporâneos estão apenas reagindo às apropriações realizadas pela cultura midiática. Os registros são manipulados como elemento positivado no processo de recuperação e atualização dos trabalhos “imateriais”. Funcionam como desdobramentos

narrativos sensivelmente atrelados aos atos fundadores, que passam a depender deles numa complexa dimensão de virtualidade.

Atualmente, a sensível maioria dos artistas dedicados à experimentação tem no registro um elemento múltiplo crucial para a constituição da base memorial de suas práticas, antes e depois de um dado ápice poético, seja ele o momento de realização da *performance*, seja a reação ilustrada de um determinado público. A tecnologia tem mesmo eliminado o sentindo temporal de antes e depois, numa coabitação entre tempos que tornam o registro um *próprio* essencial para a circulação de determinado ato criador. Pouco a pouco a ética de tais procedimentos volta-se para a estética do arquivamento e reapresentação contínuos.

Paradoxalmente, o arquivamento da experiência da obra “imaterial”, por meio dos registros, faz surgir a ausência da obra, como objeto, porque se tornou uma experiência não permanente. Do mesmo modo, o arquivo apresenta-nos uma escrita sobre a obra (vídeo, fotografia, imagens digitais etc.). Uma presença traduzida em outra linguagem. Presença mediada, que exige conhecimento do pesquisador para compreender a extensão e as propriedades apropriadas pelo registro.

Historiadores da arte voltados para a história do tempo presente, aquela preocupada com a problemática imbricação entre memória e história, já se habituaram a identificar os diferentes níveis de registro da arte, daquele que navega entre o mero discurso documental, por vezes didático, até as ambições do registro-arte, elaborado numa perspectiva poética. Entretanto, continuamos diante de um problema diverso ao recuperarmos os exemplos de Barrio.

Se o debate sobre a competência do registro em oferecer pistas ou vestígios do que foi a poética da obra, no momento de sua realização, é demasiadamente polêmico e inconcluso, o debate entre historiadores da arte de obras “imateriais” que não se apresentam pela forma de registros imagéticos ainda não tem sido suficientemente enfrentado. Se no caso dos registros de obras há um potencial para a relação dialógica entre o sujeito-obra e o sujeito-pesquisador, quando a obra deixa-se verificar apenas pela memória de artistas e (quando possível) de espectadores, toda uma dimensão de contínua reinterpretação torna-se refém de outra ordem: a do relato, oral ou escrito. Deixamos o plano da arte para o plano complexo do testemunho. Um problema mais amplo que inquieta historiadores há pelo menos 50 anos.

Historiadores da arte estão pouco familiarizados com aquilo que foi denominado como a crise de testemunho e que mobilizou pensadores tão díspares como Hannah Arendt, Andreas Huyssen, Tzvetan Todorov, Paul Ricoeur, Beatriz Sarlo, Joel Candéau, Annette Wieviorka, entre outros. Essa crise do relato testemunhal encontrou, na impossibilidade de narrar a experiência traumática por inteiro, seu problema fundador. O tema do Holocausto foi o divisor de águas dessas questões políticas entre o narrar e o calar. Questões que despertaram todo um campo incerto no processo narrativo e mnemônico e seus usos e abusos.

Paul Ricoeur debruçou-se demoradamente sobre a questão de como o relato memorial está intrinsecamente ligado a uma dimensão política da narrativa. Ricoeur questiona: “Por que os abusos da memória são, de saída, abusos do esquecimento?”<sup>3</sup>. A resposta reside no fato de que, antes do abuso, há o uso. Da mesma maneira que não é possível lembrar-se de tudo, não é possível narrar tudo, o que torna cada narrativa um ato de seleção. “Alcançamos, aqui, a relação estrita entre memória declarativa, narratividade, testemunho, representação figurada do passado histórico”<sup>4</sup>, pois, em cada ato de seleção, há a presença das estratégias de esquecimento, uma vez que, para narrar algo de alguma forma, é preciso não narrar de tantas outras formas. Daí o esquecimento poder ser tanto ativo – quando acarreta um *deficit* de memória ideologicamente definido – quanto passivo – quando a manifestação do esquecimento não delibera sobre os agentes do narrado. O testemunho é, portanto, uma tradução tão complexa quanto qualquer outro registro, com o complicador de não nos oferecer uma dimensão imagética socialmente compartilhada.

Graças à crise do testemunho enquanto elemento matricial para a engenharia das narrativas historiográficas, o plano memorial passou a ser um problema para a ética veritativa em que estavam inscritos os processos metodológicos da História. Em nosso problema particular, passamos a depender

exclusivamente dos testemunhos dos artistas e espectadores para a reapresentação de uma obra que não mais poderia ser visualizada. As tensões de sentidos entre artistas, público, crítica e historiadores da arte perdem um elemento crucial: a obra enquanto instituição reapresentada. O testemunho, de ordem biográfica, passa a ser, em muitos casos, o único elemento de reconstituição de uma obra à qual, por vezes, nem o público teve acesso.

O que temos então como fonte é uma certa tradição da memória instaurada como soberana. É fato que essa questão da memória subjetiva tornada memória coletiva pelo testemunho não é um problema para o artista e, sim, para os sistemas instauradores de legitimidade, como as narrativas da história da arte. Narrativas presas ao relato testemunhal carregado do presente que não possui outras fontes ou registros que permitam submetê-lo a comparações críticas. A obra é aquilo que é dito dela e nada mais. Para os artistas, evita-se ancorar suas obras a uma "indústria cultural da memória", segundo terminologia de Beatriz Sarlo<sup>5</sup>. Já para os historiadores, abre-se um momento problemático, que foge a toda tradição metodológica que institui a disciplina desde o século XVIII: Como fazer uma história da arte sem a obra ou seu registro?

Parte considerável da crítica e da história da arte atual ainda está ligada a conteúdos nocionais próprios às vanguardas históricas, como o gosto pelo ineditismo, a recusa do passado desqualificado, a posição ambivalente de uma arte ao mesmo tempo efêmera e substancial (eterna). A maioria dos historiadores da arte ainda estabelece, entre as obras e seus contextos constitutivos, uma dicotomia hierárquica que enfatiza a abstração da maior parte das obras e a realidade dos contextos formadores. Nessa dicotomia, as obras funcionam como documentos que revelam ou refletem um autor, um lugar, um tempo ou uma cultura histórica coerente e relativamente unificada, mas o desejo de interpretar as obras desse modo reduz sua complexidade.

Temos de lembrar que classicamente a história da arte se constituiu por meio de um sistema *a posteriori*, no qual o sentido não está ligado apenas à obra em si, mas também à maneira como essa obra se inscreveu no tempo segundo múltiplos remanejamentos, segundo os processos tipológicos e os toponímias autorizadas. O sistema *a posteriori* é entendido, em primeiro lugar, como um fenômeno que intervém ulteriormente para dar inteligibilidade ao passado, mas se define também como um suplemento de sentido que só se desdobra mais tarde, reforçando uma cadeia teleológica, recusando, por exemplo, obras que possuem uma genealogia duvidosa. A ausência da obra cria um problema grave para tal sistema, ao mesmo tempo pode nos servir para repensar nossas práticas metodológicas diante dos processos que nos oferecem a obra enquanto materialidade ou desdobramento (registro).

Eis uma questão que coloca o historiador da arte diante de todo um conjunto de problemas próprios a outros campos da história. Da mesma forma que artistas contemporâneos estão empenhados há décadas em dissolver as fronteiras entre a prática artística e o cotidiano ordinário, desmistificando, por um lado, o sentido idealista atrelado ao *fazer arte* e, de outro, ainda mitificando o *lugar social* do artista. Alguns artistas que se negam a construir processos memoriais para suas obras estão exigindo que se dissolvam algumas fronteiras entre historiadores da arte e os demais campos do conhecimento preocupados com narrativas sobre o passado (historiadores, antropólogos, cientistas sociais, literatos, etc.)

O desafio para nós, narradores de um dado passado, está diante de uma obra que leva, à radicalidade, sua inspiração "imaterial". Teremos que procurar nossas fontes fora de uma inspiração individual tornada obra. Procurá-las, talvez, no remodelamento, na reapresentação e na recontextualização da obra pela inspiração individual tornada testemunho, enfrentando todas as indeterminações que isso acarreta.

Ao contrariar os sistemas narrativos legitimadores, os artistas nos forçam a repensar a prática de compreender suas obras, expondo quanto historiadores têm sido cúmplices "a favor de uma idéia do curso da história da arte e da situação da arte". Isso porque "ainda estamos presos a um sentido de arte cada vez menos compreendido, que conseguimos identificar apenas no quadro de sua história prévia"<sup>6</sup>.

As obras não registradas lembram-nos de que a liberdade de interpretação própria ao universo da arte não significa apenas encadear variantes mais ou menos complexas escondidas sob um jargão

autorizado; também não é algo que fique apenas no domínio do gosto ou da fantasia individual, contrariando muitos teóricos relativistas. A liberdade deriva do fato de que é preciso inventar algo que não existia até então: aquela mesma-outra obra numa dada época. Construir narrativas possíveis é, sobretudo, compreender que a obra se liberta através do gesto da interpretação. Liberta-se de uma identidade na qual a tradição tinha tentado paralisá-la.

Desta forma, essa negociação entre obra e intérprete talvez venha a ser o grande desafio para a compreensão dos trânsitos culturais por meio de uma história da arte avessa aos enquadramentos ilusoriamente universais e autônomos<sup>7</sup>. Afinal, para além das possibilidades individuais dos produtores e intérpretes das obras de arte, há uma rede de instituições que tenta, a seu modo e finalidade, estabelecer sentidos unívocos ou dominantes para os objetos que acolhem ou interpretam. Os usos que essa rede efetiva sobre determinadas produções podem, em boa medida, ser percebidos pelos processos discursivos que os legitimam dentro de instâncias tão complementares quanto concorrentes como a história da arte, a estética, a crítica e a pedagogia. O exemplo de *4 dias 4 noites* só pode frequentar uma narrativa histórica graças à legitimidade de seu autor, porque sua própria existência interpretativa é precária.

É claro que estamos diante de uma minoria de artistas e de atos isolados, mas que se tornaram desafios prementes à prática historiográfica. Se, para esta minoria de artistas, não há sentido em produzir uma memória da arte, como discutir a obra de determinado artista que pode apenas avisar, por meio de redes sociais, que realizará uma *performance* pelas ruas de uma grande cidade, mas que além de não registrá-la se recusa a comentá-la? Será que essa obra existiu? E, se a obra não existe enquanto discurso, como produzir uma narrativa histórica? Como instituir uma legibilidade e uma legitimidade para ela? Sem a obra e sua legitimidade há artistas? Se não há arte nem artistas, o problema parece resolvido, pois para que serviriam os historiadores da arte?

---

\* Doutor em História pela Universidade de Brasília. Professor Adjunto do Departamento de Artes Visuais/IdA/UnB e docente consorciado no curso de Museologia na mesma universidade.

<sup>1</sup> FREIRE, Cristina. *O latente manifesto: arte brasileira nos anos 1970*. In: GOLÇALVES, Lisbeth R. (org.). *Arte Brasileira no século XX*. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial, 2007, p.237.

<sup>2</sup> RANCIÈRE, J. *O espectador emancipado*. Trad. José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

<sup>3</sup> RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução Alain François [et al.]. Campinas: Editora da Unicamp, 2007, p.455.

<sup>4</sup> *idem*.

<sup>5</sup> SARLO, Beatriz. *Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo, Companhia das Letras; Belo Horizonte, UFMG, 2007.

<sup>6</sup> BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p.135

<sup>7</sup> *idem*, p.24.