



VII Simpósio Nacional de História Cultural
**HISTÓRIA CULTURAL: ESCRITAS, CIRCULAÇÃO,
LEITURAS E RECEPÇÕES**

Universidade de São Paulo - USP

São Paulo - SP

10 e 14 de Novembro de 2014

**CONSERVAR A EXPERIÊNCIA: PARADOXOS ENTRE MUSEU E
ARTE CONTEMPORÂNEA**

Anna Thereza do Valle Bezerra de Menezes*

Como a arte contemporânea aproximou¹ público e obra? Ou em outras palavras que ato de *demolição* a arte praticada há cerca de 60 anos provocou na própria arte? Demolição em seu sentido etimológico (*demolitio*) significa “ação de descer uma estátua de seu pedestal, retirar do nicho, demover, afastar, desviar” e, somente em sentido figurado, aparece como “destruir, reverter”². Em que ação se traduziria a palavra *demolir* senão nas proposições de artistas contemporâneos?

Tais proposições aparecem com frequência nos museus e refletem uma postura ativa do artista e de “escuta” e inserção do público na obra. Aqui serão abordados dois momentos desta inserção: a participação no processo anterior à conclusão, sendo a obra uma espécie de registro desta experiência e a obra como um processo contínuo que demanda a constante experimentação, mesmo que esta resulte em sua suposta destruição ou reconfiguração. Em ambos processos, artista e obra estabelecem uma relação estreita com o público que se apropria, mesmo que brevemente, daquele espaço (da obra) do

* Formada em Licenciatura em Artes Plásticas (EBA/UFRJ), realizou mestrado em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS UNIRIO / MAST) no qual desenvolveu pesquisa tendo como objeto de estudo o Instituto Inhotim. Atualmente é professora do Colégio de Aplicação – UFRJ atuando no setor de artes visuais.

¹ Embora seja difícil mensurar e mesmo afirmar tal aproximação, trata-se aqui de uma aproximação sobretudo física material, e de uma destituição da arte do local de “adoração” em que foi colocada.

² Gaffiot Latin-français (tradução nossa)

museu. Nestes casos, ao contrário do comumente imaginado, as obras não devem estar salvaguardadas das mãos do público, protegidas e distanciadas (física e simbolicamente) deste por pedestais ou uma visualização à distância. Foi preciso retirá-las do pedestal, descê-las ao chão, aproximá-las, enfim, a uma distância de menos de um braço – em alguns casos a obra abraça o público. Certas obras só se apresentam enquanto tal quando ativadas pelo toque do público.

Tendo em vista as definições de museu³ há sempre alguma palavra que soa conflitante com tais práticas artísticas: conservar/ preservar. Há portanto uma primeira confusão, seja meramente no sentido escrito ou concretizada em ações ditas de preservação. Se a arte propõe o seu uso, como garantir as funções dos museus de conservar? Se preservar pressupõe a permanência, como possibilitar uma obra que propõe sua própria “destruição”? Estas são algumas questões norteadoras ao se propor uma observação dos paradoxos entre arte contemporânea e museu tendo como foco a reflexão sobre o que pode significar “conservar”⁴ nesta relação.

OBRA, AÇÃO, PARALISIA E REGISTRO

22ª Bienal de Arte de São Paulo, ano de 1994, nesta ocasião foi permitido tocar nos *Bichos* de Lygia Clark. Depois, diversas vezes, apareceram “enjaulados” em vitrines ou cercados de dizeres “não toque na obra”. Por distintos motivos que vão desde altos valores de seguro até um minimizar os efeitos que tal impedimento acarreta para a própria obra, silencia-se o movimento, a experimentação e, conseqüentemente, todo um repertório de desdobramentos provenientes desta aproximação do público com a obra. Segundo a artista trata-se de “um organismo vivo, uma obra essencialmente atuante. Entre você e ele se estabelece uma integração total, existencial. Na relação que se estabelece

³ Segundo o código de ética do ICOM: Os museus são instituições permanentes, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, abertas ao público, que adquirem, **preservam**, pesquisam, comunicam e expõem, para fins de estudo, educação e lazer, os **testemunhos materiais e imateriais** dos povos e seus ambientes. (grifo nosso)

Segundo o Estatuto de Museus (janeiro de 2009): Consideram-se museus, para os efeitos desta Lei, as instituições sem fins lucrativos que **conservam**, investigam, comunicam, interpretam e expõem, **para fins de preservação**, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento. (grifo nosso)

⁴ Segundo o ICOM-CC (comitê para conservação, do ICOM) conservar / preservar é: conjunto de medidas e ações que tem por objetivo a salvaguarda do patrimônio cultural material, a fim de garantir sua acessibilidade às gerações presentes e futuras.

entre você e o *Bicho* não há passividade, nem sua nem dele. Acontece uma espécie de corpo-a-corpo entre duas *entidades vivas*”⁵ (CLARK, 1960, grifo nosso). Perceber a obra como uma *entidade viva* é, talvez, aceitar que existe uma possibilidade de morte. Impossibilitar a vivacidade, torná-la passiva – em existência e interação - não seria matá-la? O que, passa então a significar a obra quando exposta nestas condições?

Três garrafas encontram-se sobre um pedestal. Líquido negro em seu interior e no vidro lê-se instruções de como fabricar um coquetel molotov e como criar inscrições em garrafas de vidro. As três garrafas tampadas com chapinhas vermelhas são resultantes das interferências realizadas pelo artista Cildo Meireles no âmbito da obra *inserções em circuitos ideológicos: projeto coca-cola*. Tais intervenções foram realizadas pressupondo uma circulação da garrafa que, após esvaziada, retornava ao seu local de compra, para ser reenchida na fábrica e, por fim, novamente vendida. A interferência era inserida, portanto, no circuito da garrafa. Ali expostas, as três garrafas correspondiam eram segundo o artista

(...) mais um exemplo... por que o trabalho ele se funda no verbo, na ação(...) É um resíduo, uma memória, um souvenir... mas não é exatamente o trabalho. No caso das *Inserções* isso para mim é muito claro, você retira e volta a situação inicial, que é uma pessoa diante de um objeto, mas você não está diante do circuito. (...) *ali ela está informando sobre o trabalho e não se mostrando como trabalho*, na verdade. Repousa no verbo, na ação. Ali ela está imobilizada. (MENEZES, 2012, p.170, grifo nosso)

Nestes dois exemplos a ausência da ação, no primeiro caso do público e da obtenção de resposta da obra e, no segundo, de um circuito no qual a obra deve se inserir para *ser*, configura um outro sentido para o objeto. A obra, portanto, se utiliza do objeto material mas não se encerra nele. Sua paralisação não garante a sua permanência, mas garante uma informação, uma documentação sobre ela. A imaterialidade é posta como um aspecto fundamental sem o qual não há o trabalho, mas sim o seu registro. A materialidade da obra, mesmo partindo de uma autenticidade baseada na concepção do “o artista que fez”, não garante, nestes casos, sua *existência*. Resta-nos, nesta postura inicial de uma pessoa diante de um objeto, elaborar a reflexão sobre que ações paralisadas estão contidas neste registro - muitas vezes apresentado como objeto artístico.

História Cultural

⁵ *Bichos*, 1960. Texto de Lygia Clark disponível em http://www.lygiaclark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=15 (grifo nosso)

A percepção deste objeto como registro e não mais como obra coloca o questionamento sobre o caráter *aurático* atribuído a ele em seu processo de preservação. Neste âmbito ressalta-se como alguns comitês⁶ estabelecidos dentro do ICOM e somados à criação do INCCA⁷ buscam espaços de troca entre profissionais que atuam com a conservação e restauro de obras contemporâneas a fim de se estabelecerem métodos outros de atuação e percepção da obra. A escuta do artista, coleta de depoimentos e sua participação no processo de montagem e desmontagem são fundamentais para se compreender, entre outros, o que é necessário conservar / guardar ou que na intervenção e congelamento caracteriza a destruição de uma obra. Porém, ao mesmo tempo, coloca-se a dificuldade, por vezes, em não se separar a obra do artista, a autoria de seu significado, estando este em constante reelaboração, sendo por vezes difícil conseguir uma “autonomia” da obra e, conseqüentemente, do pessoal que sobre ela atua. Mesmo existindo a documentação da obra e processo de montagem e realização “à medida que aumenta o grau de complexidade de determinada obra, a participação do artista no processo de (re)instalação e exibição torna-se mais proeminente, considerando a impossibilidade de decifrar aspectos que já não são mais tão explícitos como nas obras dos séculos anteriores” (SEHN, 2010, p. 28).

A importância da documentação é posta sem ingenuidade considerando que há uma diferença entre a obra e sua reconfiguração ao ser documentada. As abordagens, os instrumentos e mecanismos de se documentar e as mídias e sistemas utilizados transformam o que documentam.⁸ Do mesmo modo a participação do artista nem sempre é vista como solucionadora quando se pondera a possibilidade de sua mudança de opinião e interesse sobre uma obra ou mesmo indisponibilidade em acompanhar o processo de remontagem.⁹ Há ainda situações mais problemáticas, quando existe uma autoria partilhada, ou quando uma das partes da autoria vem a falecer.¹⁰

⁶ Comitê internacional dos museus e coleções de arte moderna (CIMAM)

Grupo de trabalho inserido no Comitê para Conservação: Modern Materials and Contemporary Art

⁷ International Network for the Conservation of Contemporary Art <http://www.incca.org/>

⁸ Network for Conservation of Contemporary Art Research (NeCCAR) e Modern Materials and Contemporary Art

⁹ idem

¹⁰ um exemplo são as *Cosmococas* de Helio Oiticica e Neville de Almeida, algumas em parceria, ainda, com outros artistas, caso da *CC6Coke Head's Soup*. Em 2003, em mostra no Centro Cultural Banco do Brasil – RJ, perdeu-se a trilha sonora original, tal foi refeita, claramente sem a presença de Helio Oiticica. (BONISSON, 2010, p. 73)

Esta intrincada relação de posturas, muitas vezes opostas, frente às intenções de artistas e instituições diante da obra é apresentada por Nathalie Heinich (1998, p. 121, 122) a partir do relato de uma conservadora do Museu de Arte Moderna da cidade de Paris. Diante do excessivo cuidado apresentado como “máxima precaução” com o quadro, em meio à luvas e diversos carregadores, o artista entra em cólera e, atacando seu próprio quadro com violência, o joga ao chão.

Helio Oiticica ao relatar as cenas que viu (algumas através de registro fotográfico) dos usos que o público de diferentes locais dava aos *Parangolés* afirmou que: “eu nunca repito nada (...) A arte se livrou dos universalismos. Ela se tornou mais local. Isso é genial.” (AMARAL, 2006, p. 117). O contexto desta fala foi uma entrevista dada à Aracy Amaral, em 1977, na qual relatava a apropriação a partir da experimentação do *Parangolé* em Londres e em Pamplona. Em sua fala nota-se o encantamento do artista com a assimilação e transformação da obra (3 metros de pano e alfinetes) em cada local em que era praticada. Helio Oiticica observa os distintos aspectos agregados à obra, numa partilha de autoria com o público:

Ficou uma coisa assim tão espanhola. Tem uma que o cara, olha só, parece coisa da Idade Média, o cara se cobriu todo de preto, então aparece a forma dele dentro de uma coisa preta, como se fosse o corpo enterrado. Tinha uma coisa assim de cerimonial de Idade Média, de coisa de morte também. E outros pareceram assim muito Goya. A maneira de vestir... Ah, e tinha a coisa árabe. Tem uns assim que faziam parecer todos os estereótipos bem árabes. (...) (ibidem p. 115, 116)

Nota-se, a partir destas observações, que a obra tornava-se um *objeto local* a partir da experiência do público, que a adaptava segundo suas vivências, modos e costumes. Os três metros de tecido presos com alfinetes, reorganizados e ressignificados em cada local, a cada experiência, não poderiam ser o mesmo – embora o pudessem ser em sua materialidade.

Quando se permite a ação na obra por parte do público, as distintas interpretações, assimilações, não ficam restritas às palavras ditas acerca ou pensamentos que se mantém no campo mental. Se por muito tempo a obra tornou-se (intencionalmente) imutável - sendo apenas variável de acordo com a parede ao fundo ou obras postas a seu

lado - ao se possibilitar a interferência direta, aceita-se um processo de modificação constante da obra, em alguns casos irreversível.

A relação da obra com o local a torna variável, ou como o próprio artista coloca, impossível de se repetir. A experiência está, portanto, contida na obra, e sua permanência se dá nessas inúmeras possibilidades de reconfiguração. No caso dos *Parangolés*, o registro fotográfico e o relato de quem lá esteve, vestiu e sentiu, é uma forma de documentar tal variação. Seu registro, documentação e reelaboração vai além da intenção do artista, passa pelas diversas formas, assimilações que já “absorveu”. A obra se completa a cada nova exposição e, talvez, atue também, como registro de si mesma.

John Ahearn e Rigoberto Torres operam em seus trabalhos, tanto com a interferência do local na produção, como com a obra aparecendo como registro de um processo. Os artistas, no Brasil, estabeleceram moradia em Brumadinho, município mineiro onde se localiza o Instituto Inhotim. Lá se instalaram na rodoviária da cidade e durante meses fizeram moldes e positivos dos moradores e frequentadores dos arredores. Estes artistas, que tiveram grande atuação no Bronx, em Nova Iorque, representando a população local em um processo semelhante ao realizado em Inhotim, trabalham com formatos tradicionais da arte. Suas obras resultam em grandes painéis compostos por esculturas em tamanho natural.

Embora neste caso a experiência contida não trate do “experimental” a obra, não é menos relevante, já que experimenta-se o processo da obra. Há neste caso, uma suposta finalização. Tal consideração sobre uma obra com formato “tradicional” não significa dizer que outras propostas artísticas não apresentem um ponto onde a obra recomeça, pressupondo portanto uma finalização.¹¹ Para a artista Karin Lambrecht, ao falar de sua obra *Morte d’luz* este momento é evidente.

penso que quando desaparece o último vestígio do ouro, o brilho que identifica o material, igualmente, nisso há uma relação com a luz e a pintura. A pintura e a cor estão diretamente relacionadas com a luz e o apagamento. E daí poderia ser remontado continuamente e reiniciado o processo. (...) Com a claridade do dia, a paisagem noturna se transforma/apaga. A luz apaga a noite? Assim como apagar a luz apaga nosso olhar para a pintura. Penso que o trabalho ‘Morte d’ Luz’ existe até sofrer esse apagamento último do ouro. Caso o projeto seja adquirido por uma instituição, cada vez que chegar nesse ponto teria que ‘reiniciar’. (SEHN, op. cit., p. 159)

¹¹ A obra *Musa Paradisiaca* de José Alejandro Restrepo, recentemente exposta na Casa Daros, no Rio de Janeiro, conta com diversos cachos de bananas que são trocados de tempos em tempos.

A importância dos painéis de Ahearn e Torres, para a discussão aqui desenvolvida, recai no processo de produção onde os artistas se aproximam do público. A partir da obra é possível para os que participaram, rememorar a festa ocorrida em parceria entre Instituto e comunidade no início da formação do museu, ou as noites de forró que ocorriam no coreto da rodoviária. Os elementos ali representados foram capturados no momento da festa, no local do forró. São as pessoas que dançavam, que passavam por ali. Trata de sorrisos, conversas, medidas e gestos de pessoas reais. De lugares existentes. A obra apresenta-se como um registro dos meses de interação entre artistas e população e se desdobra em seus múltiplos bustos e esculturas, semelhantes às existentes nos painéis, presentes na casa dos participantes, doados pelos artistas àqueles que se doaram à obra. Não se encerra no painel exposto no Inhotim, se expande às casas onde os bustos estão guardados, à fala do cobrador do ônibus que diz estar no Inhotim (está representado dentro do ônibus), ao rapaz que trabalha no Instituto e se vê ainda criança no canto da cena. Se desdobra nos materiais utilizados, na estrutura do ateliê montado na rodoviária e nas outras exposições realizadas na Casa de Cultura da cidade e na própria rodoviária, onde os corpos em gesso e os processos de realizar o molde ficavam expostos ao olhar e convidando a quem quisesse se fazer capturar. Os painéis *Rodoviária* e *Abre a porta*, portanto, apresentam-se quase como um procedimento de permanência frente a toda mudança que a presença do Instituto ocasionou na região.

Nestas obras e em outras destes artistas, parece ocorrer um processo inverso das demais aqui apresentadas: elas representam uma permanência estática frente a um espaço em transformação (do museu, do município de Brumadinho, do bairro do Bronx). Surgem como a fotografia que documenta algo efêmero e são, por essência, um registro de seu próprio processo.

OBRA COMO DEMOLIÇÃO

O ano era 1969, organizava-se em Berne, cidade alemã, uma exposição até hoje tida como referência na forma de se expor arte contemporânea. Sob a curadoria de Harald Szeemann artistas realizaram proposições que se concretizavam em formas. Na década de 60 despontavam diversos movimentos artísticos que não encontravam espaço nos locais de exposição tradicional. Ou, simplesmente, não encontravam porque os questionavam produzindo obras incompatíveis com estes espaços. Embora iniciados em

meados do século passado esta incompatibilidade ainda é notória e esta exposição é, ainda, tão marcante. Sem entrar na implicação do ressignificado (ou perda) com relação as obras, tal importância foi reiterada recentemente, ao ser remontada na Bienal de Veneza, em 2013.

Chamada de *when attitudes became form* contou com a participação de diversos artistas que, durante alguns dias, realizaram ações / intervenções no Kunsthalle de Bern. Foi exposto o resultado destas ações. Destaca-se, para esta reflexão, o trabalho *Bern depression*, de Michael Heizer e *Wall* de Lawrence Wiener. Na primeira o artista utilizou instrumentos de demolição para intervir na entrada do Kunsthalle. Uma grande esfera de aço, utilizada em demolição foi posicionada contra o prédio, e ao tombar no chão deixou ali sua marca e potência no asfalto. Um ato iconoclasta, talvez. Mas inserindo a obra no contexto da arte que *demole* por excelência, talvez este trabalho represente aquilo que Latour chama de *iconoclash* (LATOURE, 2008), ou seja, quando não se sabe se uma ação é iconoclasta ou idólatra. Deste modo, Michael Heizer reforça com esta ação todo um posicionamento da arte (de vanguarda) da época de distanciamento da ideia de arte inalcançável, baseada em cânones impostos por espaços hegemônicos, atrelada ainda, a uma suposta autenticidade da obra baseada em uma noção *aurática* do objeto e mão do artista. Posicionar a esfera frente a frente com uma instituição hegemônica aparentemente legitimadora de uma noção de arte “tradicional”, mas que por outro lado valida a própria ação de destruição desta arte, não apresenta um ato iconoclasta. É uma escultura negativa, feita no buraco do asfalto rompido. Ao contrário: obra, ação, e espaço hegemônico aparecem em coro empurrando a escultura do pedestal, mas não no intuito de destruí-la. Este, lembremo-nos, aparece como sentido figurado quando se trata de demolição. A intenção é *demolitio* a fim de se estabelecer algo outro, distante do aspecto material, caminhando para uma construção de um sentido de arte atrelado à ideia, à ação.

A obra como um ato de *destruição às avessas* quase que para desvelar uma situação aparece de forma bastante concreta no trabalho *Wall* de Laurence Weiner. Na escada do Kunsthalle escavou a superfície da parede, retirando o revestimento e fez desta ausência, um quadrado. Na ausência de matéria têm-se a forma, a obra. O artista, entrevistado na época¹², diz que com este ato pretendia potencializar a ideia. Não importa onde seja feita, a ideia é a mesma, portanto a obra permanece a mesma. O aspecto material

¹² Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=17dK-9w_LGg&index=9&list=PLPVnbgjdprgsZ8wfagRMO1mOkLrdE115V

da obra, a execução do quadrado e mesmo quem o realiza não são essenciais. A concepção, a ideia aparecem como elementos necessários e importantes para aquela obra ali exposta, podendo se estender à exposição de Harald Szeemann como um todo. O ato de escavar tal como o ato de demolir de Heizer são semelhantes. O que representam estes gestos que transformam o tangível da obra em pó?

Poucos anos depois, no chão foi escrita a palavra *Leben* (vida) incontáveis vezes utilizando-se de giz branco. Pessoas caminhavam na sala com o chão agora escrito. Na entrada, via-se na extremidade oposta um quadro. Aproximando-se era possível ler os dizeres: “a cet endroit, le même désarroi l’envahit de nouveau. Rien ne se passa. On aurait pu la prendre pour un spectateur, n’était le reste d’un frémissement intérieur: l’écho anticipé.”¹³ As pessoas se aproximavam. Neste ato, a palavra escrita borrava e a cada nova pisada gradualmente se apagava. Ao público cabia, a partir de uma ação permeada de oposições, decidir se ativava a obra fazendo com que ela reagisse ao mesmo tempo que contribuía para o seu desaparecimento, ou negava de início sua *vivacidade*.

A obra *Leben*, de Jochen Gerz, realizada em 1974 opera de forma semelhante às de Weiner e Heizer. Todas trabalham com uma suposta destruição material para que a obra ocorra. Embora distante em intenções, talvez não tanto em ação, tais proposições trabalham com a subtração da matéria, tal como o escultor. A diferença reside portanto, nas intenções e no resultado a que se deseja chegar. Nos dois primeiros casos são as estruturas legitimadoras da arte que estão sendo subtraídas (como retirar a escultura do pedestal?) e, no último, é a própria obra que se esvai acompanhando (simbolicamente) a vida, portanto, trazendo a obra o mais próximo do cotidiano.

Ainda sobre o ato de demolição e anterior aos casos citados, a obra *Homage to New York* de Jean Tinguely, realizada em 1960, tratava-se de uma máquina que se auto destruía. Neste caso a ação é da própria obra sobre ela mesma. Semelhante ao que coloca Lygia Clark sobre a obra se apresentar como *entidade viva*, neste caso aceita-se um ciclo de vida da obra, interrompido quando a matéria se esvai. Distinto do trabalho de Wall, onde a obra começa com a matéria se esvaindo, a obra de Tinguely traz o desapego ao objeto como fim, apesar disso a descida do pedestal e o questionamento nos moldes *iconoclash* de Latour também estão pulsantes: a dualidade do gesto está colocada. Funda-

¹³ Nesse local, a mesma perturbação invadia novamente. Nada acontecia. Nós poderíamos tomá-la por um espectador, não fosse a sobra de uma vibração interior: o eco antecipado (tradução nossa)

se no tangível, mas o questiona ao extingui-lo. Por fim, a obra, curiosamente, só existe devido seu desaparecimento, é ele, a destruição que a valida e a legítima, que a faz *ser*. Mas, na ausência do objeto artístico cabe a (falsa) pergunta: o que garante a autenticidade e integridade das obras que desaparecem?

A ORIGEM DA OBRA DE ARTE E A ELABORAÇÃO CONTÍNUA

Letras que funcionam como vasos estão dispostas por um vasto gramado. Pessoas plantam em vasos e os colocam, reorganizam e escrevem palavras com eles no gramado. Cansam-se e deixam os vasos com semente e terra, na chuva, no sol. Em breve, dali brotará alguma flor e outra pessoa construirá uma outra palavra e novas disposições de escrita. Assim passam-se os dias, e novas palavras se recriam e são reapropriadas. As plantas crescem e as palavras, com o tempo, estarão mais ou menos floridas. Tais ações constituem *A origem da obra de arte*, trabalho de Marilá Dardot, que se encontra exposto no Instituto Inhotim. Faz parte também da obra, neste museu, um pequeno galpão onde há terra, sementes e ferramentas de jardinagem.

Em outra situação algo semelhante ocorria, embora houvesse menos letras, menos espaço, menos gramado, menos tempo. Na primeira vez em que foi realizada o “galpão de jardinagem” foi montado dentro do Museu de Arte da Pampulha. No Inhotim, a obra se ocupa do espaço há alguns anos. Reconfigura-se desde então. As letras são constantemente fabricadas para substituir ou se somar às já existentes. São feitas no próprio Inhotim, no ateliê de cerâmica. Segundo a descrição da obra (pela artista e museu)¹⁴ houve um trabalho da artista com as ceramistas, incluindo-as de alguma forma nesta autoria partilhada entre artista e público.

Este trabalho de Marilá Dardot lida com uma possibilidade de realização aberta, que pode se concretizar ou não no *plantio de letras*, ou no escrever ou desmontar palavras. A experiência do público e a experiência da artista com as ceramistas estão contidas na obra e se reatualizam constantemente a partir da obra.

A origem da obra de arte se apresenta portanto como obra e como registro de experiência. Ao proporcionar a sua continuidade - e, conseqüentemente seu processo contínuo - se conserva o caráter experiencial da obra que lhe dá sentido. Neste caso a

¹⁴ www.inhotim.org.br e www.mariladardot.com

conservação aparece próxima dos acervos vivos, onde se aceita a morte, e se entende uma conservação atrelada à um processo cíclico. Além disso, a partir desta conservação da experiência a obra se estabelece no local pela relação com os visitantes, pela relação com o espaço físico e paisagem da qual passa a fazer parte, pela ligação direta com funcionários do museu que mais do que cuidar, compõem a obra a partir de seu trabalho.

A obra de Marila Dardot explora a experiência no local, aceita a mudança e reelaboração da obra. Trata do caráter efêmero e da vivacidade. A obra é ativada pelo público, e cresce e morre através das plantas e palavras. Não pode estar salvaguardada das mãos do público, nem paralisada. Mesmo nesta condição mutante se torna um constante registro feito por quem lá esteve antes. Que palavras se formariam se estivesse em outra cidade, outro país? Que fim teria se não fosse constantemente tocada e replantada? Como desapareceria se sua manutenção não fosse contínua, se suas peças não fossem trocadas e a terra recolocada? Há um limite para a obra ser corrompida?

A *origem da obra de arte* talvez traga, em suas diversas etapas - desde a manufatura dos vasos, por outros que não a artista, até a plantação (ou não), também por outros, e sua reconfiguração - subsídios para se exemplificar os paradoxos apresentados aqui entre arte contemporânea e práticas de museus. Sua permanência / conservação, pressupõe um movimento. Neste movimento está contido um fazer, um reelaborar, um morrer e novamente, um fazer, um reelaborar, um morrer, assim, sucessivamente. Uma permanência pautada no movimento mesmo que por vezes abruptamente interrompido. Aparentemente aceita-se a interrupção, desde que intencional. Resta a pergunta (entre tantas outras) o que faz uma obra *ser*, para então, permanecer?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Aracy A.. **Textos do Trópico de Capricórnio**: artigos e ensaios (1980 - 2005) - Vol. 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil. São Paulo: Editora 34, 2006

BONISSON, Marcos. **Hélio Oiticica em Nova York (1970-1978)**: experiência em campo ampliado. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2010 (dissertação)

CLARK, Lygia. **Os Bichos**. 1960. Disponível em: http://www.lygiaclark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=15 Acesso em: 01 de novembro de 2014

CÓDIGO de ética. ICOM, 2009. Documento não paginado. Disponível em: http://www.icom.org.br/codigo_de_etica_lusofono_iii_2009.pdf Acesso em: 01 de novembro de 2014

HEINICH, Nathalie. **Le triple jeu de l'art contemporain**. Paris: Minuit, 1998

LATOURE, Bruno. O que é iconoclash? Ou, há um mundo além das guerras de imagem? In: **Horizontes Antropológicos**. V. 14 n. 29 Porto Alegre jan./jun. 2008

MENEZES, Anna Thereza do V. B. de. **Arte contemporânea no museu** : um estudo de caso do Instituto Inhotim. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro / MAST, 2012 (dissertação)

SEHN, Magali Melleu. **A preservação de 'instalações de arte' com ênfase no contexto brasileiro**: discussões teóricas e metodológicas. São Paulo: Escola de Comunicação, Universidade de São Paulo, 2010. pg. 28 Tese (doutorado)

ZEITLIN, Marilyn A. et *alii*. **John Ahearn and Rigoberto Torres**. Houston: Contemporary Arts Museum, 1991

