

# Entre o que *houve* e o que *ouve*: desafios do discurso historiográfico no encontro com a arte efêmera

*Between what there was and what  
was heard:  
challenges of historiographical  
speech on its encounter with  
ephemeral art*

Paula Luersen

Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
(UFRGS)

## Resumo

O texto reflete sobre a diluição dos limites entre os discursos de matriz histórica e ficcional, que passam a ser considerados pertencentes a um mesmo regime de verdade a partir dos movimentos de revisão crítica da história. Situadas essas questões, o artigo propõe a análise de discursos curatoriais ligadas à arte efêmera – a exposição *Vestígios: memória e registro de performance e site specific*, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 2014 e o projeto que fundamenta a exposição *Somos o molde. A você cabe o sopro. Lygia Clark: da obra ao acontecimento*, realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 2006 – para mostrar como vem sendo repensadas as formas de apresentação desse tipo de produção, no entrecruzamento entre a história e as histórias.

**Palavras-chave:** Vestígios; Discurso histórico; Arte efêmera.

## Abstract

The text reflects on the dilution of limits between speeches of historical and fictional matrixes, which begin to be considered as belonging to the same regime of truth from the movements of critical revision of history. Having these questions placed, the text proposes the analysis of curatorial speeches connected to ephemeral art – the exhibit *Vestígios: memória e registro de performance e site specific*, which took place in the Museu de Arte Moderna de São Paulo, in 2014 and the project that provides the foundation for the exhibit *Somos o molde. A você cabe o sopro. Lygia Clark: da obra ao acontecimento*, which took place in the Pinacoteca do Estado de São Paulo, in 2006 – as a means to show how the forms of presentation of this kind of production have been re-thought, on the crossroads between history and histories.

**Keywords:** Vestiges; Historical speech; Ephemeral art.

“A gente escreve o que *ouve* – nunca o que *houve*.” Essa formulação, escrita no prefácio do texto *Serafim Ponte Grande*, em 1926, pertence a um dos mais importantes escritores brasileiros: Oswald de Andrade. Compondo o grupo que liderou o movimento antropofágico, o autor termina um de seus textos publicados na *Revista do Brasil* refletindo sobre a história e sua escrita como forma de discurso que insistia em reunir e classificar os fatos, conferindo-

-lhes a tutela de verdades. Enquanto poeta, Oswald propunha-se a escrever não só a partir dos fatos, mas do exercício de escuta, captando as particularidades do povo, seus costumes, sotaques, histórias – preocupação anedótica que se estendia a outros escritores do modernismo brasileiro. Prova disso é que Mario de Andrade fez surgir o romance *Macunaíma* (1928), antes de es-

O postulado de Oswald de Andrade instaura uma distância entre o que *ouve* e o que *houve* que serve de inquietação e gatilho para o presente texto. Ele começa por discutir essa relação nos modos de ser do discurso histórico ligado às artes visuais na contemporaneidade. Em um segundo momento, concentra-se nas práticas discursivas que dão base a exposições ligadas à arte efêmera e permitem pensar a relação entre a história e as histórias dentro das estratégias curatoriais.

crever obras ligadas a sistematização da história das artes no Brasil, como *O Movimento Modernista* (1942), *Pequena História da Música* (1942), *Aspectos das Artes Plásticas no Brasil* (1965).

O postulado de Oswald de Andrade instaura uma distância entre o que *ouve* e o que *houve* que serve de inquietação e gatilho para o presente texto. Ele começa por discutir essa relação nos modos de ser do discurso histórico ligado às artes visuais na

contemporaneidade. Em um segundo momento, concentra-se nas práticas discursivas que dão base a exposições ligadas à arte efêmera e permitem pensar a relação entre a história e as histórias dentro das estratégias curatoriais. Trata, então, de dois estudos de caso: a exposição *Vestígios: memória e registro de performance e site specific*, realizada no Museu de Arte Moderna de São

Paulo, em 2014 e o projeto que fundamenta a exposição *Somos o molde. A você cabe o sopro. Lygia Clark: da obra ao acontecimento*, realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 2006. A aproximação desses projetos conduz a questões importantes dentro do discurso historiográfico contemporâneo ligado à arte, que procuraremos delimitar, e que hoje vêm sendo discutidas e friccionadas tendo por base questões colocadas pela história oral.

Atualmente vivemos um processo de profunda revisão dos métodos, categorias e escolas que até a virada do pós-modernismo ditavam o discurso histórico – estabeleciam o que *houve*. Após autores como Friedrich Nietzsche e Walter Benjamin deflagrarem as fissuras da concepção progressista, linear e positiva que regeu por séculos o pensamento historiográfico<sup>1</sup>, passou-se a repensar a “mão morta da história que conta as contas do tempo sequencial como um rosário, buscando estabelecer conexões seriais, causais” (BHABHA, 1998, p. 23). Assim, outras formas de compreensão e composi-

ção da história despontam no âmbito da arte – como, por exemplo, o anacronismo de Didi-Hubermann, noção iluminada pelos autores acima citados, que opera a temporalidade histórica tendo como centro o fenômeno da imagem e propondo a desconstrução dos princípios de linearidade e ordem cronológica.

Outro escrito bastante radical a respeito da disciplina pertence ao filósofo francês Jacques Rancière, que não reconhece no pós-modernismo a fonte da reflexão crítica da história. Defensor de uma abordagem política que procura rever o conceito de modernidade, Rancière acredita que as mudanças no modo de conceber o discurso histórico estão ligadas à transição de um regime poético ou representativo para um regime estético das artes. Convém entender as diferenças entre esses regimes para chegar a um modo de pensar hoje as tessituras entre a história e as histórias na arte. O regime poético/representativo corresponde à época que a idade clássica denominou “belas artes”, quando a noção de arte era regulada pela *mimesis* – princípio normativo que “isola, no domínio geral das artes (das maneiras de fazer), certas artes particulares que

<sup>1</sup>A crítica ao conceito de história na obra desses autores pode ser consultada em: *Segunda consideração intempestiva* (1873) de Friedrich Nietzsche e *Sobre o conceito de história* (1940) de Walter Benjamin.

executam coisas específicas, a saber, imitações” (RANCIÈRE, 2009, p. 30). Uma das características desse regime é a hierarquia de gêneros, que dita os limites da produção – o que pode ou não ser apreciado dentro de cada gênero específico – e a distribuição e a recepção – o que é adequado ou não a cada parcela da sociedade. Assim, o regime representativo organiza, a partir da *mimesis* aristotélica, as maneiras de fazer, ver e julgar a arte.

A essa lógica se segue o regime estético que corresponde, para Rancière, à época marcada pela denominação de “modernidade”. O autor mantém o conceito, bem como seu vínculo com a noção de autonomia da arte, mas desconstrói o sentido greenberguiano de autonomia pela evolução técnica em direção à “pureza” de cada *medium* específico, para pensar a autonomia da arte enquanto processo de rompimento da hierarquia que diferenciava os meios. O regime estético, assim, “identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes” (RANCIÈRE, 2009, p. 34). A arte é reconhecida, então, como espaço desierarquizado, aberto a qualquer um, tendo como marcas a

interpenetração dos domínios da arte e não arte e a capacidade “de criar, por sua prática, o tecido de novas formas de vida” (RANCIÈRE, 2009, p. 42).

O regime estético é, ainda, marcado por espaços neutralizados, a perda de destinação das obras, as diferentes temporalidades simultâneas, bem como pelo anonimato dos espectadores, compondo as relações obra/público. Isso acontece por conta do que o filósofo denomina “indecidibilidade do efeito da arte” (RANCIÈRE, 2010, p. 153), responsável pela suspensão dos fins representativos e caracterizada por um distanciamento próprio ao modo específico de experiência que os trabalhos artísticos disparam. Institui-se, assim, a partir desse regime um “certo democratismo estético que não depende das intenções dos artistas” (RANCIÈRE, 2009, p. 97) e torna-se um elemento fundamental de uma política da estética<sup>2</sup> que o autor advoga.

2 Rancière busca defender a existência de uma distância estética, responsável pela suspensão dos fins representativos – como uma política própria ao regime estético: “Há uma política da estética no sentido em que as formas novas de circulação da palavra, de exposição do visível e de produção dos afetos determinam capacidades novas, contrapondo a antiga configuração do possível” (RANCIÈRE, 2010, p. 96). A indecidibilidade estética, esse distanciamento do qual estamos tratando, moldaria um cenário que torna possível perturbar os consensos, questionar representações, bagunçar o panorama de capacidades e incapacidades previamente definidas pelas posições sociais.

Com a superação das fronteiras entre temas, gêneros e meios da arte, desmonta-se a lógica baseada em Aristóteles, que isolava em diferentes pólos a narrativa da poesia – governada pela ficção e subtraída de prestar contas com a “verdade” daquilo que diz; e a narrativa histórica – governada pelos fatos e condenada a encadeá-los conforme a desordem empírica com que se apresentam.

No regime estético, realidade e ficção não podem mais ser distinguidos<sup>3</sup> e, do ponto de vista de Rancière (2009, p. 56), “se encontra revogada a linha di-

<sup>3</sup> Para Rancière, coube à idade romântica desmontar a separação entre poesia e história pertencente ao regime de representação. A partir dela, a poesia deixa de ser concebida enquanto ordenação ficcional (ligada à razão da ficção, que confere aos fatos a lógica da construção causal) para ser considerada arranjo de signos da linguagem. A poesia, guiada pela linguagem, penetra então na materialidade do mundo social que seria o domínio específico da história, apresentando-o por meio de imagens e linguagem cifrada. Estabelece-se assim a equivalência entre signos do novo romance e signos de descrição e interpretação dos fenômenos. Isso leva a uma indistinção de fronteiras que separavam realidade e ficção, sucessão empírica da história e construção causal da poesia.

“No regime estético, realidade e ficção não podem mais ser distinguidos e, do ponto de vista de Rancière (2009, p. 56), “se encontra revogada a linha divisória aristotélica entre duas ‘histórias’ – a dos historiadores e a dos poetas”.

A partir dessa constatação, as palavras de Oswald de Andrade podem ser repensadas, pois se estabelecem como indistintos os limites entre o que *ouve* e o que *houve*.”

visória aristotélica entre duas ‘histórias’ – a dos historiadores e a dos poetas”.

A partir dessa constatação, as palavras de Oswald de Andrade podem ser repensadas, pois se estabelecem como indistintos os limites entre o que *ouve* e o que *houve*. O modo como essa relação é pensada em Rancière parece melhor ilustrado pelo escritor e historiador da arte Carl Einstein, que por volta

de 1930 afirmava que “escrever sobre arte é, primeiro, escrever...” (DIDI-HUBERMANN, 2003, p. 25). Segundo as palavras do teórico que resgatou suas ideias na contemporaneidade, Didi-Hubermann, por vezes Einstein “fazia-se dramaturgo” em sua prática discursiva como historiador. Ele compunha em *Bébuquin* (1913), uma autobiografia do dadaísmo na Alemanha, denominada “prosa cubista”, obra histórica tomada de engajamento literá-

rio. Os escritos de Einstein causam hoje a sensação de que o autor considerava como dado o princípio atribuído por Rancière à transição para o regime estético, segundo o qual “escrever história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade” (RANCIÈRE, 2009, p. 58)<sup>4</sup>.

Se Carl Einstein operou o cruzamento entre as narrativas histórica e literária no interior de sua prática discursiva, contudo, alguns teóricos do pós-colonialismo escolheram distingui-las para repensá-las. Homi Bhabha, uma das mais importantes figuras nos estudos pós-colonialistas contemporâneos, se serve da literatura para enquadrar a história como discurso de poder, que garante a dominação e superioridade de um povo sobre outro. Os livros citados por Bhabha em *O local da Cultura* (1998) por exemplo – *A história de meu filho*, de Nadine Gordimer e *Amada*, de Toni Morrison – trazem à cena personagens com trajetórias particulares pertencentes a povos

<sup>4</sup> Essa noção era, porém, fruto de um posicionamento individual de Einstein que, ao sabor do anacronismo de Didi-Hubermann, não se ajustava às concepções da época. A época em que Einstein vivia pode ser depreendida pelo episódio em que o autor, ao escrever uma peça de teatro que seria a versão contemporânea da Paixão de Cristo, recebe uma acusação de blasfêmia, sendo multado em 100 mil marcos.

e acontecimentos à margem da narrativa oficial da história – ou, quando mencionados, já emoldurados pelo discurso do colonizador.

O teórico comenta trechos desses livros atribuindo-lhes “a cura da história” promovida por meio da exposição de “outras vozes e histórias dissonantes” que permitem “ver a interioridade a partir do exterior” (BHABHA, 1998, p. 35-38). É o que *ouve* sobrepondo o que *houve*, para embaralhar as narrativas e repensar a dimensão política da história – um projeto que começou pelos escritores:

são a nova ciência histórica e as artes de reprodução mecânica que se inscrevem na mesma lógica da revolução estética. Passar dos grandes acontecimentos e personagens à vida dos anônimos, identificar os sintomas de uma época, sociedade ou civilização nos detalhes ínfimos da vida ordinária, explicar a superfície pelas camadas subterrâneas e reconstituir mundos a partir dos seus vestígios é um programa literário antes de ser científico (RANCIÈRE, 2009, p. 49).

Dentre as diversas vertentes das pesquisas históricas contemporâneas, está a história oral, que advoga pela dissonância apontada por Bhabha, bem como pelo enfoque nos detalhes

da vida ordinária, colocado por Rancière. Essa vertente busca uma versão da história da sociedade baseada na oralidade, tentando defendê-la como tão válida quanto a pesquisa histórica amparada em registros documentais. Voltaremos a essas questões, mas interessa-nos, no momento, a constatação de Rancière que se estende à história da arte em geral: o objetivo de reconstituir mundos a partir dos seus vestígios. O foco, a partir disso, são as práticas discursivas que dão base a algumas exposições de arte contemporânea, pensadas no entrecruzamento entre o que houve e o que ouve.

\*\*\*

Em novembro de 2014, ao visitar o Museu de Arte Moderna de São Pau-

lo e consultar o acervo de publicações, deparei-me com a exposição *Vestígios – memória e registro de performance e site specific*, nos domínios da biblioteca do museu. A expografia se confundia com o próprio ambiente da biblioteca, conjugando fotos, textos, convites, vídeos – todos os documentos que, segundo a curadoria, fossem capazes de materializar trabalhos fundados na imaterialidade. Performances estavam acessíveis por meio de vídeos do acervo do MAM, nos computadores comumente voltados para pesquisas no sistema da biblioteca. Obras conceituais e relacionais (que envolviam a participação do público) mapeadas por cartazes, fotos, publicações do museu e do arquivo da biblioteca.

**Imagem 1** - Vista geral *Vestígios – memória e registro de performance e site specific*.



**Fonte:** Elaborado pela autora (2014).

**Imagem 2** - Detalhe de Vestígios – memória e registro de performance e site specific.



**Fonte:** Elaborado pela autora (2014).

A primeira impressão passeando por aquele espaço não propriamente dedicado a exposições, antes lugar de pesquisa, era de que os documentos haviam escapado de suas pastas, deslizado dos fichários e gavetas, abandonado sua rigorosa sistematização usual, para adquirir visibilidade. O fato de estarem expostos em displays, pelas paredes, entre estantes e computadores, aguçava a curiosidade, despertando uma vontade investigativa. Tornava mais interessante o fato de a curadoria

ter explorado os documentos em seu potencial construtivo, na tentativa de trazer à luz obras e projetos não mais diretamente acessíveis ao público.

Segundo o texto curatorial, composto pelos alunos do Laboratório de Curadoria<sup>5</sup>, orientados por Tobi Maier, o espectador teria “à sua disposição uma espécie de arqueologia de projetos

<sup>5</sup> Alunos que integraram o Laboratório de Curadoria e realizaram a montagem e produção da exposição: Evelyn Sue Kato, Givago Rodrigo Labaki Gonçalo, Gleice Noda, Gustavo Affonso, Josie Berezin, Luciana Wolf, Pedro Vasconi, Priscila de Queiroz, Rachel Amoroso de Sara Martinez-Sarandeses.

já realizados dentro e fora do museu” (MAIER, 2014, p. 3) com a apresentação de dez obras que estavam na fronteira entre o acervo e a biblioteca. O foco estava em trabalhos de artistas contemporâneos, tendo grande parte integrado, da década de 1990 até recentemente, em alguma ocasião, os Panoramas da Arte Brasileira e outras exposições promovidas pelo MAM: Alex Vallauri, Amilcar Packer, coletivo avaf, Jarbas Lopes, Jorge Menna Barreto, Laura Lima, Marcia X e Michel Croisman, destoando desse grupo Cildo Meirelles e Hudnilson Jr. Tão logo comecei a deter-me nos documentos, percebi que era preciso atenção para captar o que de fato estava relacionado aos dez trabalhos específicos anunciados no texto curatorial, ou referenciava outros trabalhos dos artistas.

No display que trazia documentos alusivos a ações propostas por Amilcar Packer encontrei: stills de vídeos da performance *Sem título* (2013); convite e folder do *Projeto TechNô* (2005/2007); folders e textos sobre o projeto *Doris Criolla* (2014). A reunião desses documentos oferecia uma visão geral das proposições do artista nos últimos anos e não exatamente vestígios dos trabalhos a serem aprofundados pela

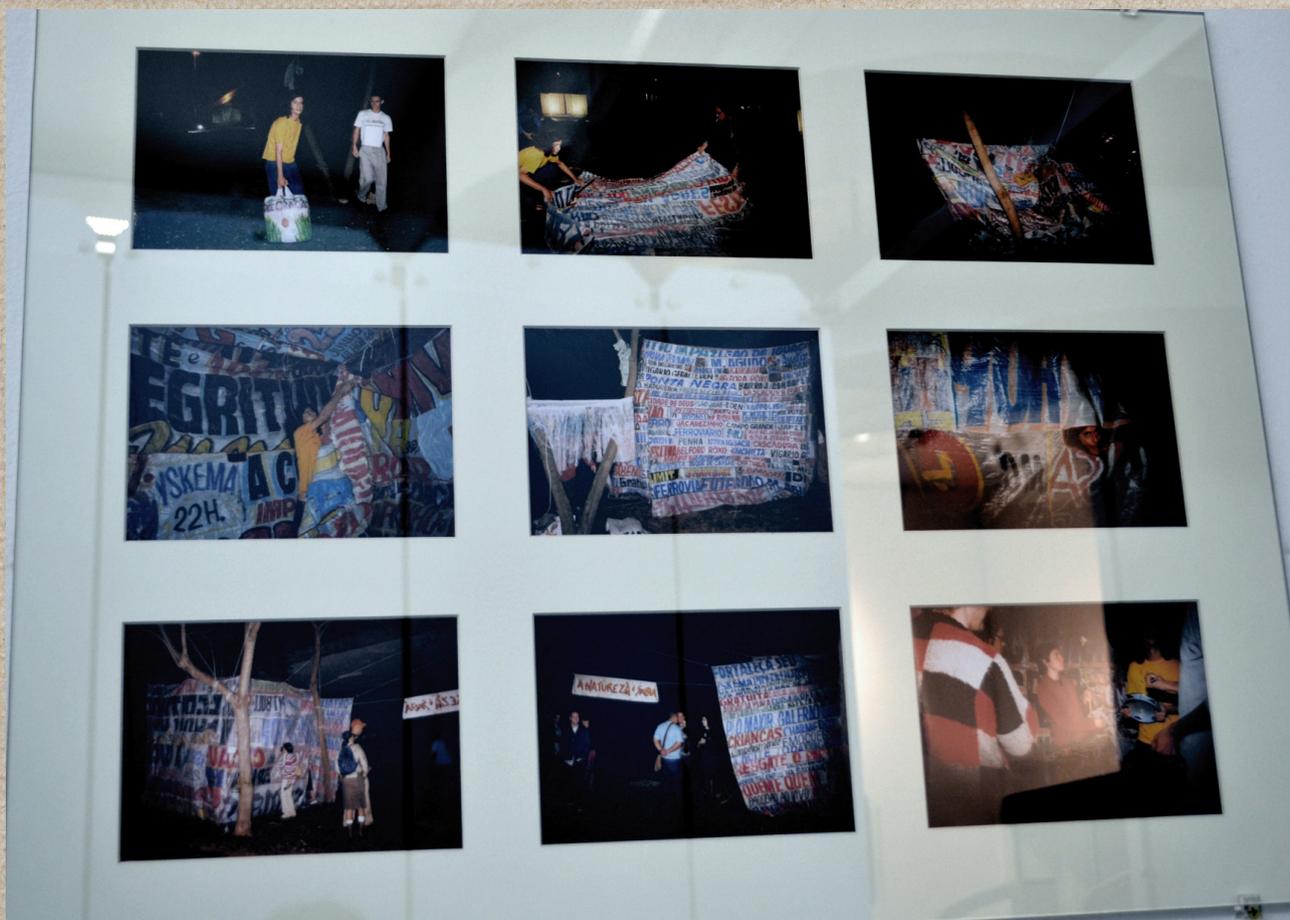
leitura e possíveis relações entre os materiais. Nesse caso, os documentos eram antes registros históricos, referenciando a apresentação da proposição do artista em pequenos textos, as datas e locais em que cada ação aconteceu, do que vestígios que decorriam da experiência gerada pelas proposições. O acesso a uma compreensão maior das obras foi, então, se revelando ilusório. Era possível conhecer brevemente o projeto *Doris Criolla*, por exemplo, saber que se referia a realização de almoços e jantares com pratos baseados na cozinha crioula, em que Amilcar Packer pretendia mediar conversas sobre alimentação e sua relação com processos políticos, sociais e culturais. O material exposto possibilitava também apreender o modo como o artista buscou seus convidados para integrar a mesa e as conversas. Porém, não havia nenhuma fotografia ou relato, nenhum registro ou via possível para acessar o evento em si, em seu desenrolar.

Ao investigar o projeto *Deegraça* (1998) de Jarbas Lopes, a mesma sensação de incompletude: uma série de fotografias registrava a montagem de um ambiente fora do museu, na abertura

do Panorama da Arte Brasileira 2001 – uma barraca em meio ao gramado e às árvores. A barraca era confeccionada a partir de faixas/cartazes divulgando bailes funk, frases, propagandas e anúncios de eventos populares.

Segundo o catálogo da exposição, nesse projeto o artista refletia sobre “a maneira que os espaços e tempos eram utilizados, sobre a institucionalidade da vida como a do próprio museu” (MAIER, 2014, p. 9).

**Imagem 3** - *Display exibindo os registros da obra Deegraça (2014), de Jarbas Lopes.*



**Fonte:** Elaborado pela autora (2014).

Apenas duas fotografias, porém, mostravam a barraca frequentada e utilizada na ocasião da abertura. A imagem de um grupo de pessoas, portando instrumentos, reunidas naquele espaço indicava, muito brevemente,

a barraca enquanto acontecimento e não apenas instalação. Os documentos e fotografias, contudo, tinham seus limites no registro histórico – a montagem do trabalho pelo artista – sem dar pistas do vestígio experiencial

– da real instauração daquele espaço que passou a constituir-se como acontecimento.

Com isso, se colocam as questões: se esses trabalhos estavam fundados na lógica da proposição, do acontecimento, da experiência, em detrimento da produção de um objeto ou cena, que tipo de aproximação com os trabalhos a exposição dos registros documentais oferecia? De que forma abordar não só a apresentação dos trabalhos como fato histórico, mas permitir uma reflexão a seu respeito hoje, no acesso aos vestígios? É possível “ver a interioridade a partir do exterior”, como sugeria Bhabha, mostrar as histórias dissonantes que vão além da narrativa histórica oficial – nesse caso, o discurso oficial do acervo do museu sobre as obras?

A relação com os documentos acabou por revelar-se, a meu ver, um encontro com o que *houve* no sentido dos escritos de Oswald de Andrade. Os vestígios instituíam os trabalhos citados como parte integrante da história, mas não deixavam entrever neles justamente o que os instituíam enquanto experiência em arte: as ações, trocas e eventos que faziam de um almoço ou da instaura-

ção de um ambiente provisório, acontecimentos artísticos. Além disso, o contato com os registros e documentos, em torno de *Doris Criolla e Deegraça* não dava margem para o aprofundamento da reflexão sobre tais trabalhos. A sensação era de que escapava à percepção algo fundamental, algo além dos dados, do discurso do artista, do discurso do museu; algo que pudesse conduzir à reflexão do que se produziu durante o acontecimento e a partir dele.

Vivenciar essa exposição tornou claro que trabalhos desse tipo continuam a colocar questões prementes em um contexto pós-desmaterialização da arte que busca entender, retomar, revisar essas práticas. Vigora atualmente a compreensão, expressa pelo pensamento do historiador e crítico de arte Guy Brett, de que seria injusto considerar o que resta desse tipo de trabalho apenas como um arremedo do contexto original. Para ele “a documentação, mediação, arquivagem, curadoria, tradução, historicização constituem o processo de memória da obra” (BRETT apud ROLNIK, 2006, p. 6) e precisam ser considerados na mesma medida que a proposta em sua instauração primeira.

Mas em termos de apresentação, a arte efêmera ainda representa, acima de tudo, questionamento, como se pode perceber ainda em outro caso que traz uma situação correlata da anteriormente apresentada: o discurso curatorial da exposição *Formless* (2000) de Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois. No texto do catálogo *Formless*, os autores manifestam o desejo de inserir no conjunto de obras apresentadas, trabalhos de Allan Kaprow, Dieter Rot e Fluxus. Mas logo encontram dificuldades em como fazê-lo e desistem de somar esses trabalhos à mostra: “Como poderíamos ter apresentado um happening sem encená-lo concretamente? [...] Como poderíamos ter mostrado uma produção infinita sem instantaneamente traí-la e limitá-la?” (BOIS & KRAUSS, 2000, p. 24)<sup>6</sup>. Esses trabalhos são considerados “impossíveis de incluir” na exposição, o que é compreensível: caso os curadores o fizessem por meio de registros, estes seriam justapostos a obras diretamente acessíveis à experiência do público e assumiriam outra condição que não a de vestígio, que lhes cabe. A exposição no MAM e os textos curatoriais abor-

<sup>6</sup> Trecho original, em inglês: “How could we have presented a happening without casting it in concrete? [...] How could we have shown an infinite overproduction without instantly betraying and limiting it?” (tradução minha).

dados aqui ratificam a constatação de Rancière, de que existe no cenário do regime estético uma vontade por reconstituir mundos a partir dos seus vestígios. Esse pensamento ganha sentido, como vimos, para além da prática artística, ressoando também em projetos curatoriais. Mas, seguindo os questionamentos de Krauss e Yve-Alain Bois, como reconstituir a partir de um olhar retrospectivo ações efêmeras, situações e espaços provisórios, objetos já inexistentes e apresentá-los hoje sem destituí-los de sua potência?<sup>7</sup>

Nesse sentido, é oportuno analisar o projeto de reconstrução da memória de Lygia Clark<sup>8</sup>, desenvolvido durante alguns anos pela pesquisadora, pro-

<sup>7</sup> Um questionamento muito próximo desse é o ponto de partida escolhido por Lucy Lippard para pensar a curadoria da exposição *Materializing Six Years: Lucy R. Lippard and the Emergence of Conceptual Art*, realizada em 2012, no Brooklyn Museum, Nova York. Na exposição, Lippard propõe retomar e rerepresentar documentações e registros da arte conceitual, orientada pela pergunta: “Por que os trabalhos de arte documentados aqui são de algum interesse hoje?”.

<sup>8</sup> Lygia Clark é uma artista contemporânea brasileira reconhecida internacionalmente por suas experimentações artísticas que atravessaram o terreno da arte em direção a práticas terapêuticas ligadas ao corpo no contexto dos anos 1960 e 1970. Integrou o Grupo Frente, e é uma das fundadoras do Grupo Neoconcreto. Segundo a Enciclopédia Itaú Cultural (2016): “A poética de Lygia Clark caminha no sentido da não representação e da superação do suporte. Propõe a desmistificação da arte e do artista e a desalienação do espectador, que finalmente compartilha a criação da obra. Na medida em que amplia as possibilidades de percepção sensorial em seus trabalhos, integra o corpo à arte, de forma individual ou coletiva. Finalmente, dedica-se à prática terapêutica”.

fessora e psicoterapeuta Suely Rolnik<sup>9</sup>. Após visitar uma série de exposições que apresentavam a obra de Lygia Clark em nível de circuito internacional, Rolnik sentiu necessidade de reagir contra a lógica mercantil midiática que estava reduzindo a obra a objetos fetichezados. Na visão da pesquisadora, o circuito que captou a obra da artista dez anos após a sua morte, conferia-lhe agora o papel que a própria Lygia havia previsto para os artistas no início da instauração do capitalismo cultural: eles seriam “os engenheiro dos lazeres do futuro, atividade que em nada afeta o equilíbrio das estruturas sociais” (CLARK apud ROLNIK, 2007). Segundo Rolnik (2007), apesar de algumas exposições buscarem conjugar documentos ao que restou dos objetos e registros da obra, as proposições e ações da Lygia continuavam a ser apresentadas em sua “mera exterioridade, destituídas de sua essência relacional”.

Não bastava recorrer aos documentos, aos registros, aos objetos que na prática terapêutica da artista já não tinham sentido se não na experiência do receptor; eles não traduziriam a “memó-

<sup>9</sup> O projeto de construção de memória em torno da trajetória de Lygia Clark foi desenvolvido de 2002 a 2007, com o intuito de “criar condições para a reativação da contundência da obra em sua volta ao terreno institucional da arte”.

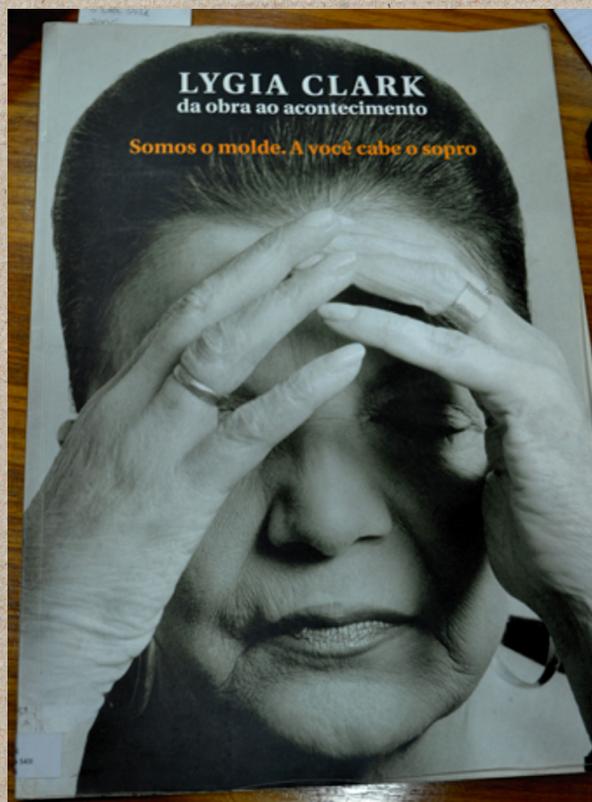
ria dos corpos que a vivência das propostas de Lygia Clark afetara” (ROLNIK, 2007). Para fazer jus a tal prática, que explorara tão profundamente a questão da alteridade, Suely Rolnik elegeu o viés das narrativas de memória, que colocou em prática concentrando-se no momento definido por Lygia Clark como aquele em que encontra “pela primeira vez condições para comunicar seu projeto” (CLARK, 1998, p. 225): a fase em que foi professora na Sorbonne, conduzindo os alunos a vivências ligadas a um corpo coletivo, que se segue ao período em que abandona o circuito artístico em favor de uma experimentação terapêutica com os objetos relacionais – a *Estruturação do Self*. Pesquisando diários, cartas, vídeos e falas de Lygia Clark, Rolnik chega a um grupo de pessoas que frequentavam as sessões terapêuticas individuais, no apartamento da artista de 1976 a 1988.

Para constituir um discurso perpassado por experiências heterogêneas, Rolnik realizou 66 entrevistas cinematograficamente registradas no Brasil, França e Estados Unidos, conduzidas pela pesquisadora e basiladas no trabalho clínico que desenvolveu desde os anos 1970, em Psicoterapia e Análi-

se Institucional. A partir disso, foi produzida uma série de DVDs reunidos em uma caixa disponibilizada diretamente ao público: o *Arquivo para uma Obra Acontecimento*, lançada no Brasil em parceria com o Sesc. E dessa ampla pesquisa surgiu também a exposição *Somos o molde. A você cabe o sopro. Lygia Clark: da obra ao acontecimento*, realizada primeiramente no Musée de Beaux-arts de Nantes (2005) – sob a diretoria de Corinne Diserens, grande apoiadora do projeto – e posteriormente exibida na Pinacoteca do Esta-

do de São Paulo (2006). Outras mostras também foram feitas pelo Brasil, fazendo itinerar o material resultante desse trabalho. Com a pesquisa, Rolnik parece demonstrar a que Didi-Hubermann (2000, p. 40) se refere ao eleger a memória como aquela que decanta o passado, “humaniza e configura o tempo, entrelaça suas fibras, assegura suas transmissões”. Surge do elo que a memória mantém simultaneamente com passado e presente, a transmissão oral de histórias usadas como base para o projeto.

**Imagem 4** – Capa do catálogo da exposição *Somos o molde. A você cabe o sopro. Lygia Clark: da obra ao acontecimento* (2006).



**Fonte:** Elaborado pela autora (2015).

No caso das exposições, Rolnik conjugou no ambiente expositivo, vídeos das falas dos participantes, vestígios e registros das ações, buscando que a potência da obra de Lygia continuasse a retumbar hoje a partir dos corpos que foram seu primeiro abrigo. A estratégia da pesquisadora se coloca, finalmente, como uma alternativa de acordo com os rumos que a revisão crítica da história tem indicado, dando lugar à manifestação das histórias dissonantes pensada por Bhabha e para a construção de uma história que transcende o discurso oficial das instituições. Nas palavras de Rolnik (2006, p. 13),

a estratégia tornou possível a escuta de um concerto de vozes paradoxais e heterogêneas, marcadas pelo tom da singularidade das experiências vividas e, portanto dissonantes dos timbres aos quais estamos habituados seja no campo da Arte, da Clínica ou da Política.

A pesquisadora fez da gravação de relatos atuais parte de sua estratégia de retomada, construindo um texto curatorial norteado pela tarefa de transmitir o “por trás da coisa corporal” que as propostas de Lygia pretendiam ativar. Com a justaposição de narrativas e vestígios no espaço expositivo, criou-se a possibilidade de ambos se contami-

narem: enquanto as falas esclareciam funções e efeitos dos objetos – que, para Rolnik, hoje calam – a respeito da interlocução com o corpo; a presença dos objetos tornava mais palpável o processo comentado nos relatos.

Ainda que a autora não demarque nos textos ligados ao projeto, a aproximação com o escopo teórico da história oral, as formas de cercar a poética de Lygia Clark, em seu contexto e suas reverberações, se dá por meio do registro oral, buscando acolher discursos heterogêneos, surgidos de formas de pensar e de viver diversas. Diferente da pesquisa e posterior exibição de documentos que teve lugar na exposição anteriormente analisada, nesse caso “as fontes orais podiam compensar a distância cronológica com um envolvimento mais íntimo” (PORTELLI, 1997; p. 33) e propor outro viés de aproximação com os trabalhos referidos pelos objetos e vestígios. Em *Vestígios – memória e registro de performance e site specific*, os trabalhos acabaram reduzidas à registros documentais que pareciam ter a função de organizar informações. Já Rolnik, ao recorrer a fontes orais, acabou por explorar o que

historiador italiano Alessandro Portelli (1997, p. 33) coloca como as “mudanças forjadas pela memória” que “revelam o esforço dos narradores em buscar sentido no passado e dar forma às suas vidas, colocando a entrevista e a narração em seu contexto histórico”.

Assim, a exposição *Somos o molde. A você cabe o sopro* parece ter sido construída considerando a história – a narrativa já sistematizada sobre o trabalho de Lygia, calcada em documentos, registros, objetos – em justaposição às histórias – as narrativas particulares inscritas na memória do corpo de seus pacientes – de modo que ambas passam a fazer parte de um mesmo regime de verdades, como constatou Rancière. Ainda que a reflexão feita no interior da obra de Lygia Clark tenha sido a motivação primeira para o projeto de Rolnik, é interessante pensar esses entrecruzamentos com as questões colocadas por outros autores no bojo da revisão crítica da disciplina da história e afirmar a importância de afetarem as práticas curatoriais e expositivas. A partir dessa estratégia, aqueles que foram parte integrante das ações de Lygia deixam de ser ima-

gem, presença muda nos registros de época, passando a compor ativamente um panorama de histórias:

Os filmes impregnavam de memória viva o conjunto de objetos e documentos expostos de modo a restituir-lhes o sentido: isto é, a experiência estética, indissociavelmente clínica e política, vivida por aqueles que participaram destas ações e do contexto onde elas tiveram seu lugar. Minha suposição era que só desta forma a condição de *arquivo morto* que caracteriza os documentos e objetos que restam dessas ações poderia ser ultrapassada para fazer deles elementos de uma memória viva, produtora de diferenças no presente (ROLNIK, 2006, p. 14).

Para recobrar vida ao que considerava arquivo morto, a pesquisadora Suely Rolnik produziu novos registros, marcados pela distância temporal, pela rememoração dirigida, mas, sobretudo, pelo transbordar da experiência vivenciada. E finalmente, o que *ouve* ajuda a compor o que *houve*, no sentido de repensar a obra de Lygia Clark a partir de histórias dissonantes – que antes de serem sistematizadas estavam à margem do discurso histórico oficial – mas também no sentido da escuta, de dar lugar e consistência às histórias até então particulares, ocultas.

Isso indica um interessante caminho

no sentido de dedicar mais atenção às questões colocadas pela história oral: à constituição de versões da história que considerem a oralidade como fonte diversa do documental e arquivístico, conferindo-lhes a mesma validade; a preocupação em evidenciar, em lugar de apagar, o envolvimento ativo do pesquisador – nos vídeos do projeto de Rolnik, por exemplo, as conversas incluem tanto as falas dos entrevistados, quanto as perguntas e comentários da pesquisadora; a tentativa de incluir no registro histórico, discursos que partem de lugares outros em relação àqueles tradicionalmente estabelecidos dentro dos métodos da disciplina. Todas essas se colocam, então, como questões importantes para friccionar as formas habituais de desenvolver discursos curatoriais, exposições de trabalhos e a própria narrativa da história da arte.

Dá-se, a partir dessa outra perspectiva, a possibilidade de ir além do que irremediavelmente nos escapa no ver, recorrendo ao que se ouve, ao que se conta, ao que se rememora. Não que tenhamos assim uma possibilidade de finalmente dar conta da totalidade de uma obra – a palavra e a memória também se fiam pela parcialidade, pela incompletude – mas teremos, ao menos, uma segunda via para acessar o que se passou. Para além dos papéis, documentos, objetos; para além da presença muda daqueles que compõe os registros fotográficos; a tentativa de remediar o que nos falta com a memória impregnada daquele que vivenciou. É na memória dos outros, em toda a sua imprecisão, que essas obras vivem aqui e agora: “uma vez eles desaparecidos, qualquer coisa de essencial será perdido para sempre” (MILLET, 2000, p. 39).

## Referências

AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes. *Usos e abusos da história oral*. 8. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

ANDRADE, Mario. *Aspectos das Artes Plásticas no Brasil*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1984.

\_\_\_\_\_. *Macunaíma*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos. São Paulo: Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978.

- \_\_\_\_\_. *O Movimento Modernista*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942.
- \_\_\_\_\_. *Pequena história da música*. São Paulo: Martins, 1972.
- ANDRADE, Oswald. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Globo, 1995.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história*. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política. Obras Escolhidas Volume I*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind. *Formless. A User's Guide*. Cambridge: MIT, 2000.
- CLARK, Lygia; OITICICA, Hélio. *Cartas: 1964-74*. In: FIGUEIREDO, Luciano (Org.). Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.
- FREITAS, Guilherme. Formas de vida: Jacques Rancière fala sobre estética e política. *O Globo*, Rio de Janeiro, 8 dez. 2012. Prosa [blog literário]. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2012/12/08/formas-de-vida-jacques-ranciere-fala-sobre-estetica-politica-478094.asp>>. Acesso em: 18 nov. 2014.
- DIDI-HUBERMANN, Georges. O anacronismo fabrica a história: sobre a inatualidade de Carl Eisntein. In: ZIELINSKY, Mônica (Org.). *Fronteiras. Arte, crítica e outros ensaios*. Porto Alegre: UFRGS, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. *Lygia Clark*. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1694/lygia-clark>> Acesso em: 25 jul. 2017.
- MAIER, Tobi (Org.). *Vestígios – memória e registro de performance e site specific*. São Paulo: Biblioteca do Museu de Arte Moderna, 2014.
- MILLET, Catherine. *A Arte Contemporânea*. Lisboa: Instituto Piaget, 2000.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Considerações Intempestivas*. Lisboa: Editorial Presença – Livraria Martins Fontes, 1976.
- PORTELLI, Alessandro. O que faz a história oral diferente. Tradução de Maria Therezinha Janine Ribeiro. Revisão Técnica de Déa Ribeiro Fenelón. *Projeto História - Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, [S.l.], v. 14, fev. 1997. ISSN 2176-2767. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/11233>>. Acesso em: jan. 2017.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental; Editora 34, 2009.

\_\_\_\_\_. *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

ROLNIK, Suely. *Lygia Clark: da obra ao acontecimento. Nós somos o molde. A você cabe o sopro*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006.

\_\_\_\_\_. Memória do corpo contamina museu. *Transversal – EIPCP multilingual webjournal*, [S.l.], jan. 2007. ISSN 1811-1696. Disponível em: <<http://eipcp.net/transversal/0507/rolnik/pt>>. Acesso em: 16 nov. 2014.

ROUBAUD, Jacques. *Algo: Preto*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

SUTTON, Benjamin. Celebrating “six years”: critic Lucy Lippard’s Seminal Conceptual Art. Treatise will guide Brooklyn museum show. *Blouinartinfo*, 2012. Disponível em: <<http://www.blouinartinfo.com/news/story/803539/celebrating-six-years-critic-lucy-lippards-seminal-conceptual>>. Acesso em: 2 dez. 2014.

