

## Alteração, atualização e versão: a performatividade de Paulista/97

### Alteration, actualization and version: Paulista/97's performativity

Anna Paula da Silva<sup>1</sup>

Fernanda Werneck Côrtes<sup>2</sup>

DOI 10.26512/museologia.v9i18.34967

265

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO DA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

#### Resumo

O presente artigo proporciona uma reflexão sobre a trajetória de uma obra de arte desde sua criação e incorporação a uma coleção, abordando suas subseqüentes exposições, até a atualidade. Para tanto, analisa o processo de assimilação de *Paulista/97* (1997), de Cildo Meireles, pelo acervo do Instituto Itaú Cultural, a partir da performatividade da obra ao longo dos anos. O objetivo é discutir o processo de musealização da arte contemporânea, dando destaque ao papel desempenhado pelas estratégias de aquisição na forma como a obra será salvaguardada e exposta. Desse modo, a análise está atrelada mais à transformação da obra do que à sua exibição em 1997.

#### Palavras-chaves

Paulista/97. Performatividade. Musealização.

#### Abstract

This paper provides a reflection on the trajectory of a work of art since its creation and inclusion in a museum's collection until the present time, addressing its following exhibitions. In order to do so, it analyses Cildo Meireles's *Paulista/97* assimilation process into Instituto Itaú Cultural's collection based on the work of art's performativity throughout the years. The aim is to discuss the musealization process of contemporary art, emphasizing the role of acquisition strategies in the preservation and exhibition of the work of art. Therefore, the analysis relies on the work's transformation more than on its exhibition in 1997.

#### Keywords

Paulista/97. Performativity. Musealization.

A assimilação de obras para acervos museológicos evidencia a formação de coleções, bem como o desenvolvimento das instituições frente às práticas vigentes de preservação, passíveis de alteração, e ao que está atrelado às suas missões na sociedade, como o seu papel em salvaguardar elementos tangíveis e intangíveis da cultura.

O acervo é elemento-chave para compreender a instituição e os seus processos de salvaguarda, que constituem a musealização. Esta, por sua vez, é essencial para compreensão dos processos de aquisição, ou seja, os motivos que levaram a instituição a adquirir a obra, a salvaguardar e a produzir sentidos sobre o que foi adquirido.

Segundo Brulon (2018: 25-26), a musealização não se limita ao museu, portanto, os seus processos não iniciam na instituição, mas no espaço onde foi coletado - com quem foi coletado. Nesse sentido, quando se lida com obras de arte, evidencia-se a musealização na criação artística, na produção da obra, na

1 Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Museologia pela Universidade Federal da Bahia (PPG-MUSEU-UFBA), doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília (PPGVIS-UnB) e Professora do Departamento de Museologia da UFBA. E-mail: anna.silva@ufba.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1772-1966>.

2 Museóloga e mestre em Ciência da Informação pela Universidade de Brasília (UnB). Atuou como professora substituta no Curso de Bacharelado em Museologia na mesma universidade entre 2019 e 2020. E-mail: fwerneck@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6918-9946>.

transposição da intenção para a obra e nos processos de atualização do trabalho.

Brulon (2018: 26) também enfatiza três elementos importantes sobre a musealização: como processos que ocorrem na instituição, desde a “[...] identificação, classificação, higienização, acondicionamento, seleção, comunicação (em todos os sentidos possíveis, englobando a exposição), e até a sua extensão sobre os públicos [...]”; como intenção, ou seja, há motivos e está endereçada a diferentes atores e instituições, na aquisição, preservação e comunicação de um objeto - obra -; e como um processo contínuo, pois envolve o primeiro elemento apresentado, no qual há produção de sentidos sobre o objeto musealizado constantemente.

Neste texto, a ênfase é na musealização de arte contemporânea, especificamente no que se refere à aquisição de uma obra. Para Noronha (2015: 19), a musealização é “[...] um processo de atualização, adesão, rutura, afirmação, reorientação de discursos e práticas institucionais”, ou seja, a partir desse processo a instituição pode (re)ver os seus procedimentos e formas de produção de sentido.

Compreende-se aqui a aquisição como protagonista, tendo em vista que terá influência na forma como a obra será preservada e narrada, sendo necessário também se considerar as mudanças de percepção nos processos da instituição, tornando possível alterações na aquisição e na compreensão do acervo. Ainda assim, percebe-se que, em geral, a forma como a obra foi adquirida influencia a sua trajetória institucional.

Portanto, o modo como a aquisição ocorre possibilita a compreensão da obra e de sua (re)exibição posteriormente. Nesse sentido, a forma como a obra foi adquirida apresenta indícios sobre como a obra será salvaguardada e como será a sua presença na instituição e em outros contextos. É nesse processo que se problematiza a assimilação de obras, por ser um fator determinante de como será a sua existência institucional.

Quando uma obra é adquirida por meio de uma exposição, podemos visualizar os encaixes dentro daquele contexto em que foi exibida, como também, os desencaixes assim que é assimilada em um acervo. É como pensar uma obra criada para um contexto específico, que se transforma conforme a exposição, e quando adquirida pela instituição é considerada a partir de sua primeira aparição ou a partir do que ficou em exposição.

Nessa perspectiva, a questão pode estar atrelada às especificidades da obra, que, em muitos casos, deve ser efetivamente adquirida por meio de seu projeto, de seus registros e não apenas da materialidade evidente da obra no momento de assimilação, ou seja, poderíamos pensar em uma aquisição que englobe as transformações e as aparições distintas da obra. Desta forma, compreendemos a performatividade<sup>3</sup> como um elemento de compreensão da obra em suas diferentes aparições, como aquilo que engloba, também, o projeto poético que a constitui, e como foi e está musealizada.

3 No livro *Estética de la Instalación*, Juliane Rebentisch (2018: 78) considera a performatividade a partir do observador e a experiência, na compreensão “[...] menos no sentido de uma ação executada intencionalmente do que no sentido de um acontecimento entre sujeito e objeto, um acontecimento que ‘ocorre’ ao sujeito da experiência estética [...]” (tradução nossa). A autora afirma, também, o que está em jogo na experiência não é apenas o acesso do sujeito ao objeto, mas ao mesmo tempo a relação do observador consigo mesmo frente aquele objeto. Para além da assimilação como compreendemos a obra, a performatividade também é compreendida como a inscrição da obra nos espaços, as sobreposições dos diferentes tempos e as produções de sentido, portanto, as diferentes ações sobre a obra.

Este texto apresenta o caso de *Paulista/97* de Cildo Meireles<sup>4</sup>, obra exibida pela primeira vez na Avenida Paulista, São Paulo - SP, em 1997. Esta obra, como outras tantas obras em acervos públicos e privados, provoca desafios sobre o que efetivamente as instituições possuem como a obra, as suas alterações e atualizações a partir de como foi concebida pelo artista, documentada, conservada pela instituição e exibida em distintas exposições.

Cildo Meireles enfatiza a noção de relíquia<sup>5</sup> para pensar alguns dos trabalhos, por exemplo, em *Inserções em Circuitos Ideológicos*<sup>6</sup>, o artista afirma que a instituição não possui o trabalho, mas “[...] a memória estática dele, é um souvenir, uma lembrança”, como também insiste na relação importante do público com os trabalhos, pois é por meio da memória do público que o trabalho existe (MEIRELES, 2014: 107). Para outros trabalhos, como os de instalação, Meireles (2014: 110) assume que alguns possuem até três versões, a exemplo de *Desvio para o Vermelho*<sup>7</sup>, cuja segunda versão encontra-se no Instituto Inhotim, Brumadinho - Minas Gerais.

Independentemente das considerações do artista, entre relíquias e versões, essas obras ou aquilo que foi adquirido pelas instituições são parte do acervo museológico, sem distinções de ser ou não obra. Portanto, a análise de *Paulista/97* parte de sua performatividade, como a percepção desse entrelugar do que foi e da alteração e atualização, a partir também dessas noções de relíquia - aquilo que supostamente prova que existiu - e de versão - pelo que foi alterado e atualizado.

A análise apresenta a performatividade da obra em condições temporais, espaciais e nas narrativas curatoriais, que usam daquilo que está preservado pela instituição para expor a obra. Para tanto, dividimos o texto em três tópicos, o primeiro contextualiza a obra; no segundo discorremos sobre a performatividade da obra na instituição, ou seja, entre os momentos de quando foi comissionada, adquirida e como se encontra na atualidade; e o terceiro, a performatividade da obra em exposições em que aparece de formas distintas.

4 Cildo Meireles (Rio de Janeiro, 1948) é um artista brasileiro contemporâneo de reconhecimento público e crítico no circuito nacional e internacional e cuja trajetória artística caracteriza-se, dentre outros aspectos, pelas “reflexões sobre as propriedades simbólicas da matéria, os raciocínios lógicos e matemáticos e questões conceituais de fundo filosófico” (MATOS; WISNIK, 2017: 13) e pela abordagem ao território brasileiro e sua dimensão cultural (HERKENHOFF, 2001; MATOS; WISNIK, 2017).

5 Em entrevista a John Alan Farmer (2000, p. 37), Cildo Meireles afirma “Lembre-se que o trabalho não é o que você vê na exposição de um museu. Não são as cédulas ou as garrafas de coca-cola. Os objetos são apenas relíquias. O trabalho em si não tem materialidade. E é efêmero. Só existe quando alguém interage com ele. Nesse sentido é muito mais conectado ao conceito de anti objeto ou não objeto” (tradução nossa). Citação no original: “Remember that the work is not what we see in a museum exhibition. It’s not the bank notes or the Coca-Cola bottles. These objects are only relics. The work itself has no materiality. And it is ephemeral. It only exists when someone is interacting with it. In this respect, it’s much more connected with the concept of the antiobject or the nonobject”.

6 *Inserções em Circuitos Ideológicos* (1970-) é uma série de trabalhos de Cildo Meireles que “consiste em gravar informações, instruções e mensagens críticas em objetos de circulação cotidiana – garrafas e cédulas –, devolvendo-os posteriormente aos seus devidos circuitos” (MATOS; WISNIK, 2017: 52). Dessa forma, em períodos de repressão e de cerceamento da liberdade de expressão, o artista realiza uma ação clandestina de comunicação ao inserir informações nesses objetos rotineiros preexistentes e devolvê-los aos seus sistemas de circulação, multiplicando a sua escala de compartilhamento (HERKENHOFF, 2001: 56). Para Meireles (apud HERKENHOFF, 2001: 56), no entanto, a obra só existe enquanto estiver sendo executada, em momentos de passagem; fora isso, é apenas uma relíquia um resíduo, razão pela qual o artista não vende esses trabalhos a museus, apenas faz doações (MEIRELES, 2014).

7 A instalação *Desvio para o vermelho* (1967-1984) é composta de três ambientes: Impregnação, Entorno e Desvio. O primeiro consiste em uma grande sala de paredes e teto brancos e carpete vermelho, na qual todos os elementos – mobiliário, plantas, líquidos, dentre outros – são vermelhos. No segundo ambiente, retangular e mais estreito e escuro, “se vê uma garrafa no chão que sugere derramamento de tinta vermelha delineada no piso”, enquanto no terceiro ambiente “há uma pia de louça instalada e inclinada (26°), com uma torneira de metal de onde corre um líquido vermelho” (MATOS; WISNIK, 2017: 98).

## Sobre a obra – a primeira aparição

*Paulista/97* foi concebida por Cildo Meireles no ano de 1997 para a *Diversidade da Escultura Contemporânea Brasileira*, mostra realizada pelo Itaú Cultural e pelo então Ministério da Cultura. Parte do Encontro Nacional de Cultura daquele ano – o qual ocorreu no mês de novembro na cidade de São Paulo e cujo tema era a diversidade e integração cultural no Brasil – a exposição tinha como objetivo “estabelecer um panorama da escultura no Brasil e abarcar a diversidade do país”, de acordo com seu curador e diretor superintendente do Itaú Cultural à época Ricardo Ribenboim (1997). Em um esforço para “buscar em vários estados brasileiros alguns ícones da tridimensionalidade contemporânea” (RIBENBOIM, 1997) foram selecionados 19 artistas para apresentarem obras que ocupariam o espaço da Avenida Paulista durante 25 dias, somando-se a outros artistas que já possuíam obras de arte<sup>8</sup> instaladas permanentemente naquele espaço.

A proposta de Cildo Meireles consistia em incrustar cem parafusos de ouro em pares de pedras portuguesas – uma preta e uma branca – ao longo de 25 quarteirões da avenida (HERKENHOFF, 2001: 48), em uma referência ao importante centro financeiro da América Latina ali localizado.

O trabalho busca associar o substrato simbólico que a avenida evoca, em última instância o valor pecuniário, a essa coisa anódina e tão importante que é o chão que você pisa. Depois que o trabalho foi divulgado na imprensa, era interessante perceber muitas pessoas olhando para o chão em plena avenida Paulista; estavam procurando as pedras, mas, sobretudo, olhavam, realmente, para as calçadas (MEIRELES apud HERKENHOFF, 2001: 48)

Figura 1- O artista instalando a obra na Avenida Paulista em 1997.



Fonte: Instituto Itaú Cultural. Registros fotográficos: Gal Oppido

8 Abrangentemente, a instalação de trabalhos artísticos em espaços de ampla e livre circulação da cidade, exteriores, em especial, às instituições museológicas e aos ambientes de galeria, são reconhecidos como arte pública. Em sua vertente contemporânea, entretanto, esses projetos estéticos costumam assumir uma dimensão marcadamente pública, mais voltada àquilo que é democrático do que à sua acessibilidade. Com isso, a arte pública contemporânea lida com uma complexa relação entre “interesses pessoais, valores coletivos, questões sociais, acontecimentos políticos e padrões culturais mais amplos que constituem a vida cívica”. (PHILLIPS, 2000: 192, tradução nossa). Logo, realiza-se no encontro com o público e com o espaço, que conferem significado à obra. É importante, ressaltar, no entanto, que “a arte pública atualmente parece envolver questões mais abstratas e interpretações mais efêmeras de lugar, memória e significado” (HEIN, 2018: 6).

Figura 2- O artista instalando a obra na Avenida Paulista em 1997.



Fonte: Instituto Itaú Cultural. Registros fotográficos: Gal Oppido

Figura 3- O artista instalando a obra na Avenida Paulista em 1997.



Fonte: Instituto Itaú Cultural. Registros fotográficos: Gal Oppido

A partir da declaração de Meireles, pode-se inferir que a obra trabalha a relação entre a presença do dinheiro que paira sobre a avenida em contraste com o chão, banal e acessível. Além disso, ao atrair a atenção dos transeuntes para o chão, traz uma reflexão sobre a aceleração dos grandes centros urbanos. Nessa trama de significados, *Paulista/97* torna-se, então, fortemente ligada ao local de sua primeira instalação e exposição. O trabalho é visto por Ribenboim (1997) como “invisível e subversivo” em sua seriação ao longo da avenida.

Com isso, atendia aos objetivos da curadoria, que buscava com *Diversidade da Escultura Contemporânea Brasileira* “refletir sobre a apropriação dos espaços públicos pela arte e propor o espaço público como lugar da arte”, sendo esse “um modo de entender o processo contemporâneo de generalização da experiência estética e de relativizar o desígnio institucional da arte” (RIBENBOIM, 1997). No pôster da exposição, Ribenboim menciona que após os 25 dias as obras seriam reinstaladas em outros espaços públicos da cidade<sup>9</sup>.

Entretanto, a obra de Meireles encontra-se hoje conservada em uma reserva técnica do Instituto Itaú Cultural. As pedras portuguesas que ainda puderam ser encontradas após o período de duração da mostra foram retiradas e incorporadas ao acervo da instituição como uma escultura, conforme demonstra o seu certificado de autenticidade - datado do dia sete de novembro de 1997, quando a obra já estava em exposição na Avenida Paulista -, e assim *Paulista/97*

9 Ver CÔRTEES, 2019 para informações sobre as demais obras que integraram a exposição.

Alteração, atualização e versão:  
a performatividade de *Paulista/97*

vem sendo exibida desde então<sup>10</sup>. Atualmente no que se refere à materialidade da obra, a instituição possui 19 pedras com parafusos e 25 parafusos extras<sup>11</sup>.

Figura 4 – Pedras portuguesas com parafusos de ouro incrustados, as quais constituem a obra *Paulista/97* (1997), de Cildo Meireles.



Fonte: Herkenhoff (2001: 49). Registro fotográfico Eduardo Castanho/Itaú Cultural.

Figura 5 – As 19 pedras portuguesas com parafusos de ouro incrustados de *Paulista/97* (1997), de Cildo Meireles, acervadas pelo Itaú Cultural.



Fonte: Instituto Itaú Cultural. Registro fotográfico Sérgio Guerini.

10 Não foi produzido livro ou catálogo da exposição *Diversidade da Escultura Contemporânea Brasileira*, somente fôlder. Dessa forma, informações acerca da exposição e, conseqüentemente, sobre as obras que a integraram são de difícil acesso. No Instituto Itaú Cultural existem documentos referentes à *Paulista/97* em dois setores distintos. No Núcleo de Memória e Pesquisa – cuja função é preservar a memória histórica da instituição e das atividades por ela, a partir de documentação predominantemente arquivística – são preservados os materiais gráficos da exposição, materiais de produção e imagens em das obras e do processo de instalação. Já no Núcleo de Acervo de Obras de Arte, é preservada a documentação museológica das obras que passaram a incorporar o acervo da instituição.

11 Informação fornecida às autoras pelo Núcleo de Acervo de Obras de Arte por mensagem eletrônica em 7 de julho de 2020.

Desse modo, é possível observar a complexidade do processo de incorporação de *Paulista/97* ao acervo do Itaú Cultural, na medida em que a obra assume diferentes formas em seu processo de exibição ao público desde o seu ano de criação e primeira exposição. Desse modo, traz questionamentos aos museólogos, curadores e pesquisadores, uma vez que pode ser vista sob diferentes óticas, como uma alteração da obra exposta em 1997, uma atualização ou versão dela, um vestígio de um evento irrepetível ou uma outra obra por completo.

### Performatividade da obra na instituição

*Paulista/97* pode ser analisada como uma obra entre objeto e projeto, obra e registro (FREIRE, 2000: 60). As suas distintas aparições podem revelar aspectos sobre o entendimento à época do que deveria ser e foi adquirido, ou seja, a aquisição possível para instituição, bem como a sua exibição como um objeto em dimensões variáveis, em diferentes exposições. A dinâmica da obra a partir das escolhas aquisitivas e curatoriais produzem sentidos possíveis e distantes de sua proposta inicial, se considerarmos a obra em sua aparição na Avenida Paulista. É nesta dinâmica que se visualiza a performatividade de obras em coleções públicas e privadas.

A performatividade é analisada a partir dos intervalos entre a concepção da obra, o que foi adquirido, como na atualidade a obra está preservada e é exibida. Neste sentido, compreende-se as transições da obra em sua primeira exibição à exposição mais recente, o que pode apresentar o entendimento do que é a obra para instituição. Isso engloba as alterações da obra, o que está guardado em reserva técnica, assim como as suas aparições nas exposições.

Como mencionado anteriormente, *Paulista/97* foi comissionada como arte pública e projetada para a Avenida Paulista, de modo que, *a priori*, as condições poéticas da obra citada estão estritamente relacionadas à sua aparição em via pública. Apesar de o artista afirmar que não faz obras *site-specific*, garantindo a autonomia de seus trabalhos<sup>12</sup>, sua declaração sobre o processo criativo de *Paulista/97* demonstra que a obra, ao menos em 1997, não somente vinculava-se a um espaço público, mas a um espaço público dotado de características específicas. Portanto, para o artista naquele momento era essencial a inscrição naquela via pública para que a obra acontecesse. A intenção do artista era a visualidade naquele espaço, no entanto, diante dos elementos materiais (o ouro e as pedras portuguesas), a obra foi alterada *in situ*, se entendermos a obra, mais uma vez, em sua materialidade.

Quando se toma a decisão de que a obra seja adquirida e faça parte do acervo, há outra alteração, o que é adquirido são os elementos materiais do que ainda estava na Avenida Paulista. Nesse sentido, a obra é atualizada, deixa de ser aquela obra exposta na avenida para ser uma obra da materialidade coletada, portanto, pode-se pensar essa materialidade como relíquia, bem como a atualização ser outras versões de *Paulista/97*.

A performatividade não é um ato singular de um sujeito que dá vida ao que nomeia, mas trata-se de um poder reiterativo do discurso para produzir os fenômenos que se regulam e se impõem, implica reiteração, persistência e estabilidade, mas também a possibilidade

12 Ver a reportagem “As portas da percepção de Cildo Meireles”, do jornal O Estado de S. Paulo (10 de agosto de 2014). Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,as-portas-da-percepcao-de-cildo-meireles,1541778>>. Acesso em: 27 jul. 2020.

de ruptura. O poder dos atos performativos reside no fato deles gerarem identidade (HANG; MUÑOZ, 2019: 19, tradução nossa)<sup>13</sup>.

A alteração mencionada em dois momentos da obra apresenta a sua performatividade, tendo em vista que *Paulista/97* não deixa de ser a obra quando alterada. A intenção do artista está inscrita no projeto, em sua primeira aparição e na materialidade. Portanto, como apresentado por Hang e Muñoz, a performatividade não como ato isolado, não apenas a partir da intenção inicial do artista ou do projeto, mas de como a obra reitera e persiste na intenção, como a materialidade preservada reitera e também rompe com a proposta inicial de como foi exibida na Avenida Paulista. As credenciais da obra se mantêm, a instituição a reconhece e a empresta como *Paulista/97* de Cildo Meireles<sup>14</sup>.

Quanto à observação da documentação da obra, é perceptível a escassez de informações sobre as possibilidades expositivas e mesmo do que é *Paulista/97* na atualidade<sup>15</sup>. Na ficha da produção da exposição *Diversidade da Escultura Contemporânea Brasileira*, elaborada em 1997, a definição de técnica/material é metal, desconsiderando a materialidade da pedra portuguesa, a qual só é mencionada quanto à instalação da obra, “fixação em pedras para mosaico português”; “sem base sobre a calçada”. É evidente que essas descrições não estão em total consonância ao que foi exposto de *Paulista/97* em outras ocasiões.

No certificado de autenticidade da obra assinado pelo artista e em posse da instituição, a técnica/material da obra é indicada como “ouro sobre pedra” e as dimensões e peso provavelmente referem-se somente aos parafusos, uma vez que há uma medida de diâmetro. Apesar disso, no campo de descrição da obra consta “parafusos de ouro incrustados nas calçadas da Av. Paulista”<sup>16</sup>.

O catálogo da exposição *Cildo Meireles, Geografia do Brasil*, editado quatro anos após a primeira aparição da obra, porém, apresenta dimensão dos parafusos distinta daquela declarada no certificado de autenticidade e a técnica é “parafusos de ouro inseridos em pedras (100 peças: 50 pedras pretas e 50 pedras brancas)” (HERKENHOFF, 2001: 48). Já na Enciclopédia Itaú Cultural<sup>17</sup>, a obra é categorizada como tridimensional e a técnica é “parafuso de ouro in-

13 “La performatividad no es un acto singular de un sujeto que da vida a lo que nombra, sino que se trata de un poder reiterativo del discurso para producir los fenómenos que regulan y se imponen, implica la reiteración, la persistencia y la estabilidad, pero también la posibilidad de ruptura. La potencia de los actos performativos radica en el hecho de que generan identidad” (texto original). [As autoras se ancoram nas teorias sobre performatividade de John L. Austin e Judith Butler].

14 Em resposta ao questionamento sobre como apresentá-la, Cildo Meireles enfatiza a autonomia da instituição quanto a obra. Para o artista, a instituição possui todo o material e os registros de *Paulista/97* (Informação fornecida às autoras pelo Ateliê de Cildo Meireles por mensagem eletrônica em 19 jun 2020).

15 No Instituto Itaú Cultural, informações sobre uma mesma obra podem estar preservadas em setores distintos. O Núcleo de Acervo de Obras de Arte é responsável pela documentação museológica das obras que foram incorporadas à coleção da instituição, enquanto o Núcleo de Memória e Pesquisa reúne documentação predominantemente arquivística acerca da memória histórica institucional. Com isso, a documentação de exposições fica sob responsabilidade deste último núcleo. As bases de dados dos dois setores são distintas e independentes. É importante ressaltar ainda que em 1997, diferentemente do que ocorre hoje, toda a documentação gerada no processo de realização de uma exposição - exceto documentação de rotina, como lista de obras e material gráfico, que sempre foi encaminhada ao Núcleo de Memória e Pesquisa - ficava sob posse do Núcleo de Produção. Atualmente, no entanto, toda documentação original referente às obras incorporadas ao acervo por meio de exposições é salvaguardada pelo Núcleo de Obras de Arte (Córtes, 2019).

16 Documentação consultada pela autora em visita ao Instituto Itaú Cultural realizada no dia 5 de abril de 2018.

17 PAULISTA/97. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra44209/paulista97>>. Acesso em: 20 de nov 2018. Verbete da Enciclopédia.



crustado em pedra”, não havendo nenhuma referência à Avenida Paulista, exceto pelo nome da obra.

Finalmente, na ficha técnica da obra elaborada pelo Núcleo de Acervo de Obras de Arte da instituição, apesar de a técnica descrita ser a mesma do certificado de autenticidade, as dimensões da obra constam como “variáveis”, juntamente à informação das medidas aproximadas tanto dos parafusos quanto das pedras<sup>18</sup>. Tal informação demonstra uma certa maleabilidade por parte da instituição em relação às possibilidades de exibição de *Paulista/97*.

*Paulista/97* incorpora diferentes compreensões tanto da documentação da instituição, quanto das propostas curatoriais, o que revela alterações e podem ser consideradas atualizações da obra, demonstrando assim a sua performatividade, como aquele gesto pensado por Cildo Meireles e visível em seus contextos de aparição como versões. Essa performatividade demonstra que há momentos considerados intervalos sobre o que foi e é a obra, desde o momento de criação, comissionamento até as aparições em exposições.

O fato de a instituição apresentar documentos sobre a obra que são diferentes entre si pode possibilitar a visualização dos diferentes intervalos dessa produção documental e mesmo interpretações a partir da materialidade existente. Nesse sentido, os curadores têm acesso a esses documentos, e esses documentos permitem uma “liberdade” de como expor os registros e o ouro sobre pedra.

As instalações, ao serem incorporadas às coleções permanentes, sugerem uma reflexão mais cuidadosa sobre seus princípios. Aplicar a lógica do objeto autônomo a uma instalação é causa de graves erros por parte das instituições. Ou seja: não se deve considerar elementos isolados de uma instalação como equivalentes à totalidade nem atribuir-lhes autonomia. Assim, fetichizar uma parte isolada de uma instalação é trair o princípio fundamental de uma poética [...] (FREIRE, 2000: 61).

Os argumentos de Freire quanto à autonomia da instalação e às problemáticas envoltas ao fetiche, que no caso de *Paulista/97* seria sua materialidade adquirida, apresentam questionamentos quanto aos processos institucionais da obra. No entanto, o que seriam esses princípios da obra e como essas decisões são tomadas com ou sem negociação entre artista e a instituição?

A performatividade é fundamental para compreender a trajetória da obra. No entanto, ainda que essa performatividade ocorra e que apresente as diferentes versões da obra - a visualidade dos registros, do ouro e da pedra como relíquias -, é preciso considerar como esses elementos se conectam com aquele gesto na Avenida Paulista, de forma a perceber a memória produzida sobre a obra. Esse sentido é o que se considera essencial para pensar a performatividade, uma vez que pode reiterar com algumas rupturas as obras de arte.

### **Performatividade da obra em diferentes exposições**

Um dos grandes desafios em realizar pesquisa sobre obras é encontrar informações de sua trajetória a partir de exposições. Em geral, a documentação de exposições nas instituições, e mesmo a coleta de informações sobre a obra em exposições e em outros espaços, não é sistematizada na documentação museológica e institucional. Atualmente, a partir de pesquisas realizadas na inter-

<sup>18</sup> Informação fornecida às autoras pelo Núcleo de Acervo de Obras de Arte por mensagem eletrônica em 7 de julho de 2020.

net, algumas descobertas se tornam possíveis, bem como a utilização de outros documentos como catálogos de exposições, o que naturalmente contém muitas lacunas.

Em algumas pesquisas sobre *Paulista/97*, foi possível descobrir que a obra fez parte de três exposições do Itaú, *Itaú Contemporâneo: Arte no Brasil 1981-2006* (2007), realizada nas galerias da sede do Instituto Itaú Cultural; *Modos de Ver o Brasil: Itaú Cultural 30 anos* (2017), exposição retrospectiva de aniversário da instituição, no espaço da Oca, no Parque Ibirapuera; e *Sandra Cinto: das Ideias na Cabeça aos Olhos no Céu* (2020), na sede do Itaú Cultural. Também, pode-se encontrar outras exposições: *Cildo Meireles, Geografia do Brasil* (2002), exposição itinerante que ocorreu no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (MAMAM), em Recife - Pernambuco, no Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA), Salvador-BA, e no Espaço Ecco, em Brasília - Distrito Federal; *No território Vasto, Cildo Meireles e outros artistas* (2009), no Palácio da Aclamação, Salvador - Bahia; e *Avenida Paulista* (2017), no Museu de Arte de São Paulo (MASP-SP).

Nas duas últimas exposições citadas, a obra aparece enquanto registro, pois são utilizadas imagens de Cildo Meireles a instalando na Avenida Paulista<sup>19</sup> e o plano de instalação da obra<sup>20</sup>. Nesse caso, a performatividade da obra se deu pelas escolhas de uma materialidade documental, revelando a leitura de *Paulista/97* como uma obra que ocorreu em um tempo-espaço específico, a partir do plano de instalação planejado pelo artista e as imagens de autoria de Gal Oppido do momento de instalação. Esses elementos apresentados mostram a possibilidade de visualização e visualidade de *Paulista/97* a partir dos documentos entregues pelo artista e produzidos em 1997.

Segundo Boris Groys (2015: 73), na atualidade há uma ênfase na documentação de arte como elemento que está inscrito nas narrativas sobre uma obra. Para o autor, a documentação de arte não é a obra, mas se refere a obra. Groys (2015: 79) também considera a documentação de arte a partir da esfera biopolítica, que se refere à possibilidade de algo vivo ser substituído pelo artificial, e este, por sua vez, ser transformado em algo vivo por meio da narrativa. Nos casos mencionados acima, as exposições mostram esses documentos como uma referência à instalação de Cildo Meireles, localizando *Paulista/97* em um determinado contexto a partir da escolha e narrativa curatorial.

A performatividade da obra está inscrita nessas relações documentais, uma vez que os documentos se tornam narrativas, mostram a obra em sua dinâmica na Avenida Paulista e também são parte da obra, pois representam uma versão de *Paulista/97*. Segundo Groys (2015: 82), “[...] a vida é entendida como algo narrado e documentado, mas incapaz de ser mostrado ou apresentado. Isso empresta à documentação a plausibilidade de representar a vida, o que apresentação visual direta não possui”, ou seja, a documentação da arte torna-se essa representação da obra em sua aparição, visível no espaço citado.

Para Patrice Pavis (2017: 213), a performatividade de uma obra de arte está intrinsecamente relacionada à recepção, fundamentalmente, em suas alterações a partir de diferentes perspectivas. O autor também enfatiza que o processo da performatividade se dá pela forma como o receptor movimenta a obra, estabelecendo sentidos, portanto, não é sobre o sentido da obra, mas como são construídos os sentidos sobre a obra (PAVIS, 2017: 213). No caso de *Paulista/97*,

19 Informação fornecida às autoras pelo Atelier Cildo Meireles por mensagem eletrônica no dia 12 de junho de 2020.

20 Informação fornecida às autoras pelo Núcleo de Obras de Arte do Instituto Itaú Cultural por mensagem eletrônica no dia 9 de junho de 2020.

a performatividade se dá em meio à seleção e aos usos de sua materialidade e recepção, seja pelos documentos que a registraram e também pelo ouro incrustado nas pedras portuguesas salvaguardadas.

Em *Cildo Meireles, Geografia do Brasil, Paulista/97* fez parte do módulo Geografia Física (espaço/território), junto com outras doze obras. Segundo Vergara e Hugueney (2002), a exposição apresenta “[...] quarenta anos de viagens e experiências artísticas de Cildo [...]”, em cinco geografias, Geografia Econômica, Geografia Física (espaço/território), Geografia Crítica (Estratégias de ação e inação), Geografia Linguística - Semântica (entre coisa e o nome) e Geografia Antropológica - Antropogeográfica (histórico/antropológico). Neste caso e em outras exposições, foram expostas as pedras portuguesas com o ouro incrustado e a quantidade de pedras exposta distinguiu conforme os interesses curatoriais.

De acordo com Núcleo de Acervo de Obras de Arte do Itaú Cultural, *Paulista/97* não apresenta instruções de montagem pré-determinadas. Na exibição mais recente da obra, na exposição *Sandra Cinto: das ideias na cabeça aos olhos no céu*, foi informado pelo curador, Paulo Herkenhoff, que a montagem da obra se dá aleatoriamente de acordo com o espaço disponível<sup>21</sup>. Isso acarretou duas formas de exibição distintas da obra em um período relativamente curto de tempo, na exposição já citada e na retrospectiva de três décadas da instituição realizada em 2017, *Modos de ver o Brasil: Itaú Cultural 30 anos*, também com curadoria de Herkenhoff, juntamente com Leno Veras e Thaís Rivitti.

Figura 6 - *Paulista/97* em exposição durante *Modos de ver o Brasil: Itaú Cultural 30 anos*.



Fonte: Imagem cedida por Heloisa Etelvina

21 Informação fornecida às autoras pelo Núcleo de Acervo de Obras de Arte por mensagem eletrônica em 9 de junho de 2020.

Alteração, atualização e versão:  
a performatividade de *Paulista/97*

Figura 7 - A obra exposta em uma vitrine na exposição *Sandra Cinto: das Ideias na Cabeça aos Olhos no Céu*.



Fonte: Imagem cedida por João Henrique Andrade

Figura 8 - A obra exposta em uma vitrine na exposição *Sandra Cinto: das Ideias na Cabeça aos Olhos no Céu*.



Fonte: Imagem cedida por João Henrique Andrade

Em sua mais recente aparição, *Paulista/97* está exposta na exposição de Sandra Cinto, desta vez a obra aparece em uma vitrine, uma mesa em madeira com um tampo de vidro, diferentemente de outras exposições, em que aparece no chão ou em cima de um suporte de madeira ou acrílico. Aparentemente, a intenção era compor a visualidade das obras de Sandra Cinto, dentro deste mobiliário, que segundo a artista tem relação com suas esculturas<sup>22</sup>.

Como pode ser observado, a montagem da obra está atrelada às escolhas curatoriais, as quais definem como a obra será exposta. Isto apresenta a performatividade no sentido de transformação da materialidade da obra em diferentes exibições, evidenciando as versões de como foi exibida.

22 Ver mais sobre a exposição citada em: <https://youtu.be/LzffwtnGdDU>.

Para Freire (2000: 62), quando uma obra é recriada, o princípio de recriação não deve operar conforme as noções de “[...] originalidade ou a fidelidade ao único, mas as variáveis da dinâmica do espaço/tempo que a engendra”. A autora apresenta o caso de *Desvio para o vermelho*, exposta em algumas mostras, enfatizando a relação com o projeto original. Freire problematiza a relação entre projeto original com cada aparição da obra, afinal a obra é recepcionada por diferentes públicos e ocorre em diferentes espaços e tempos. Os registros da obra nessas exposições podem demonstrar aproximações e distâncias, a dinâmica performativa da obra e suas versões.

Com *Paulista/97* não é diferente, a obra foi alterada e atualizada diante da forma como foi adquirida, é musealizada pelas escolhas das curadorias em expô-la. O Instituto Itaú Cultural possui todos os direitos sobre a obra, endossados pelo próprio Ateliê de Cildo Meireles, a forma que a instituição preserva a obra e seus documentos tornam as decisões sob *Paulista/97* flexíveis quanto à sua exibição. A cada aparição de *Paulista/97* é possível encarar a performatividade atrelada à percepção da trajetória da obra, que se torna outra versão em uma dinâmica de espaço, de tempo e de matéria.

### Algumas Considerações

Em geral, Cildo reinventa suas instalações a cada exposição. Alguns elementos são mudados ou adicionados, ou a ideia diretriz é aprofundada. Assim, suas criações não são site-specific no sentido tradicional do termo. Elas se adaptam a uma situação arquitetônica dada, sem que isso abale seu conteúdo. Diria que sua obra está ligada a um momento, mais que a um lugar específico (JAUKKURI, 2017: 184).

A curadora Maaretta Jaukkuri atribui a produção de Cildo Meireles às variações do tempo, considerando alterações e a inserção de elementos conforme o espaço de instalação das obras. Este aspecto pontuado por Jaukkuri reforça a análise quanto a performatividade de *Paulista/97* ao tempo que reitera e rompe com a proposta inicial instalada por Meireles, em 1997.

Por outro lado, é preciso considerar o ano de musealização da obra citada, cuja hipótese é que naquele momento a instituição não visualizava aquisição do projeto por ser uma obra comissionada a ser instalada na Avenida Paulista. Aparentemente, as suas características como projeto executado e os resquícios da materialidade poderiam impossibilitar a aquisição como projeto, pois o comissionamento está relacionado a uma exposição específica, o que tornava possível apenas a aquisição do mapa da instalação na Paulista, os registros fotográficos do artista instalando a obra e o ouro encravado nas pedras que restaram. Há também a situação hipotética de que antes da instalação da obra não fora discutida a aquisição, e caso existisse uma intenção de aquisição, os termos do que seria adquirido não foram estabelecidos.

Após a aquisição, outros documentos apresentam a trajetória da obra: a ficha da produção, o certificado de autenticidade, a ficha catalográfica, assim como, os catálogos e as abordagens de curadores e profissionais da instituição. No entanto, a dispersão da documentação na instituição, assim como a falta de atualização ou readequação de alguns documentos, como o certificado de autenticidade da obra, cujas informações fazem referência apenas à sua primeira aparição em via pública, dificultam a análise de *Paulista/97*. Essa dificuldade deve-se tanto ao fato de não estarem claros os limites entre obra e documento, por

problemas na documentação, a indefinição do que é a obra, quanto à maleabilidade de como é reexibida, ou seja, há questões quanto ao que é a documentação da obra, a obra e os resquícios de *Paulista/97* em sua primeira exibição.

Apesar de a obra hoje dar-se a ver justamente em razão dessa maleabilidade de suas exposições, explicitar que a obra sofreu - e ainda sofre - alterações é importante. Assim, independentemente das questões apresentadas acima, a dinâmica da obra em diferentes exposições apresenta a sua trajetória. Considera-se, então, a documentação de exposições essencial, uma vez que elas apresentam a performatividade da obra a partir do que foi selecionado para ser materialmente exibido e narrado. Isto é, lidar com o que foi adquirido da obra e, portanto, apesar do que foi assimilado como acervo, sabe-se que aquela é a obra.

*Paulista/97* encaixa-se em uma condição atual de musealização de projeto, se encararmos a sua execução em 1997, no espaço da Avenida Paulista. Como projeto, a obra poderia ser executada novamente a partir do mapa de instalação com atualizações e alterações diante das possibilidades institucionais, como também das alterações no próprio espaço da avenida, que na atualidade é diferente da avenida de 1997. Nesse sentido, a obra seria esse processo de adaptação contínuo.

Groys (2013) apresenta uma dimensão sobre o projeto ser algo impossível de ser concluído, caso *Paulista/97* adquirida pelo Itaú Cultural seja analisada com base em Groys, a análise que seria realizada é a compreensão dessa *Paulista/97* ser a vida documentada do projeto da obra instalada na Avenida Paulista, então, todos os elementos salvaguardados seriam as escolhas de determinada circunstância sobre a obra. Para Groys, as obras de arte encontram-se escondidas e ausentes, o que pode ser visto é a documentação dessas obras, que são claramente parciais, inscritas em um tempo outro sobreposto no tempo atual e vice-versa.

Isto não é um problema, a parcialidade de como *Paulista/97* foi assimilada, faz parte de todo o processo de construção de acervos a partir de memórias agenciadas. No entanto, é importante frisar a trajetória da obra a partir do que foi selecionado, a documentação da obra ao longo do tempo, as possibilidades de reexibi-la, sendo assim perceptível as suas alterações, atualizações e a construção de uma memória possível entre sua primeira exibição até os tempos atuais.

A análise recai na performatividade da obra a partir da combinação desses elementos que são salvaguardados pela instituição e as exposições que a obra integra. Nesse sentido, a análise está atrelada mais à transformação da obra do que à sua exibição em 1997. Evidentemente, as alterações apresentadas são analisadas conforme o que se sabe e tem da obra, ou seja, o que foi adquirido pelo Itaú Cultural.

Entre as noções de obra, documento, registro, projeto, *Paulista/97* continua a jornada como obra, cujas aparições estão atreladas à forma de aquisição, à produção documental e às narrativas curatoriais, de fato a musealização da obra está em processo. A performatividade atribuída a obra possibilita a construção de narrativas sobre a trajetória de *Paulista/97*, como também narra a trajetória do Instituto Itaú Cultural em seus processos de musealização.

Quando a pesquisa se depara com uma obra adquirida como *Paulista/97*, algumas análises possibilitam compreender as coleções públicas e privadas a partir das transformações da obra, em reserva técnica, em exposições, e as mudanças dos procedimentos de musealização. Desta forma, são observadas as

alterações e as atualizações de sentidos dos acervos, os ajustes das obras em contextos, tempos, espaços distintos, assumindo que essas trajetórias da obra e da instituição estão em processo. Assim, refletir sobre a performatividade da obra, que atua no interior da dinâmica de um processo cíclico e constante de musealização, apresenta-se como uma direção possível para se analisar a assimilação da arte contemporânea a acervos museológicos.

## Referências

BRULON, Bruno. Pesquisa em museus e pesquisa em museologia: desafios políticos do presente. In: MAGALDI, Monique B.; BRITTO, Clóvis Carvalho (Org.). *Museus & Museologia: desafios de um campo interdisciplinar*. Brasília: FCI-UnB, 2018, p. 19-36.

CÔRTEES, Fernanda Werneck. *Diversidade da escultura contemporânea: musealização e preservação da arte*. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação). Brasília: Universidade de Brasília, 2019.

FREIRE, Cristina. *Do perene ao transitório na arte contemporânea: impasses*. Porto Arte, Porto Alegre, v. 11, p. 51-65, mai 2000.

FARMER, John Alan. Through the labyrinth: An Interview with Cildo Meireles. *Art journal*. vol. 59, nº3, 2000. p. 34-43.

GROYS, Boris. A solidão do projeto. *Periódico Permanente*. v. 2, n. 3, 2013. Disponível em: <<http://www.forumpermanente.org/rede/temporada-de-projetos-na-temporada-de-projetos/textos/a-solidao-do-projeto>>. Acesso em: 25 maio 2020.

HANG, Bárbara; MUÑOZ, Agustina (Org.). *El tiempo es lo único que tenemos: actualidad de las artes performativas*. Buenos Aires/ Argentina: Caja Negra, 2019.

HEIN, Hilde. O que é arte pública?: tempo, lugar e significado. Tradução de Tiago Mendes. *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. 12, nº 22 (jan-jun/2018), p. 1-14. Disponível em: <[http://revistaviso.com.br/pdf/Viso\\_22\\_HildeHein.pdf](http://revistaviso.com.br/pdf/Viso_22_HildeHein.pdf)>. Acesso em: 20 out. 2018.

HERKENHOFF, Paulo. *Cildo Meireles, geografia do Brasil*. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Artiviva Produção Cultural, 2001.

JAUKKYRI, Maaretta. Variações sobre o tempo. In: MATOS, Diego; WISNIK, Guilherme (Org.). *Cildo: estudos, espaços, tempo*. São Paulo: Ubu Editora, 2017, p. 180-185.

MATOS, Diego; WISNIK, Guilherme (Orgs.). *Cildo: estudos, espaços, tempo*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

MEIRELES, Cildo. Criação de valor: Cildo Meireles, entrevistado por Angélica de Moraes. In: *O valor da obra de arte*. São Paulo: Metalivros, 2014, p. 100-135.

Alteração, atualização e versão:  
a performatividade de Paulista/97

NORONHA, Elisa. *Discursos e reflexividade: um estudo sobre a musealização da arte contemporânea*. Porto/Portugal: Centro de Investigação Transdisciplinar <Cultura, Espaço e Memória> / Edições Afrontamento, 2015.

REBENTISCH, Juliane. *Estética de la Instalación*. Buenos Aires: Caja Negra, 2018.

RIBENBOIM, Ricardo. Diversidade da escultura contemporânea brasileira. In: *Diversidade da escultura contemporânea brasileira*. Fôlder de exposição. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 1997.

PAVIS, Patrice. *Dicionário da Performance e do Teatro Contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PHILLIPS, Patricia. Out of order: the public art machine. In: MILES, Malcom; HALL, Tim (Orgs.). *The city cultures reader*. 2 ed. Londres: Routledge, 2000.

VERGARA, Luiz Guilherme; HUGUENEY, Beatriz Jabor. Inserções no circuito museológico. In: *Cildo Meireles, Geografia do Brasil: material de apoio para uma mediação educativa*. Rio de Janeiro: Artviva Produção Cultural, 2002.

*Submetido em 22 de julho de 2020.*

*Aprovado em 13 de agosto de 2020.*