

A dicotomia documento ou obra de arte¹

The dichotomy document or work of art

Bruno César Rodrigues²

DOI 10.26512/museologia.v9i18.34971

224

MUSEOLOGIA & INTERDISCIPLINARIDADE Vol. 9, n.º 18, Ago./Dez. de 2020

Resumo

O documento é entendido aqui como o objeto sob o qual é registrada a informação, uma comunicação, mas nem todos nascem com esta função; há aqueles sobre os quais atribuímos a posteriori esta ideia documental. Assim, podemos dizer que seria o uso que define, de fato, o objeto como documento. Na arte da performance é comum se apresentar os registros feitos dela, seja em fotografia ou vídeo, e a interpretação dada a este material no momento de sua musealização, ou mesmo de sua exposição, pode afetar seu real funcionamento como peça-chave no processo artístico. Há, então, uma dicotomia que faz a distinção documento ou arte. No entanto, um registro não deve ter apartado de si seu valor documental, pois ele é capaz de instruir, de informar, além de servir como prova. Ao mesmo tempo, ele também pode se tornar autônomo e, assim, abarcar o duplo estatuto: documento e obra.

Palavras-chave

Documento. Registro. Obra de arte. Performance. Arte contemporânea.

Abstract

The document itself is defined here as an object which an information is registered, as a communication, but not all of them are created with this function; there are those we attribute this documentary idea a posteriori. Thus, we can say that it would be the utilization itself that actually defines the object as a document. It's common, in the art of performance, to show their records, made by photography or video, and the interpretation given to this material at the time of its musealization, or even during its exhibition, can affect its real functioning as a key piece in the artistic process. There is, then, a dichotomy that distinguishes between the document and the art. However, a record should not have its documentary value separated from itself, as it is able to instruct and to inform, in addition to serve as evidence. It can also become autonomous at the same time and thus, encompass the dual status: document and work of art.

Keywords

Document. Record. Work of art. Performance. Contemporary art.

Pensar o museu remetia a uma instituição física; muitas vezes uma construção monumental e histórica. Em certa medida, este pensamento permanece ainda hoje no imaginário de muitos. Por outro lado, com toda transformação e evolução que ocorreram ao longo do século XX e nestas duas décadas do XXI, inclusive no âmbito museológico, a edificação em si deixou de ser algo essencial para que uma instituição se defina como museu. Exemplos como os museus ao ar livre e os ecomuseus podem ser citados, ou mesmo as concepções acerca de um museu virtual, que se tem discutido nas últimas décadas.

Em termos gerais e pragmáticos, o museu é considerado uma instituição que recolhe, seleciona e guarda objetos e artefatos considerados representações da cultura, da natureza ou do patrimônio da sociedade, com fins de exposição – etapas estas concernentes ao processo de musealização –. Mas, como

¹ Parte deste texto tem base nas reflexões de pesquisa financiada pela FAPESP para o doutorado.

² Doutor em Ciência da Informação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), mestre em Ciência da Informação pela ECA-USP e bacharel em Biblioteconomia pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da USP. Atualmente é analista de documentação na Federação Brasileira de Bancos – Febraban. E-mail: brunocesar.rodrigues@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5292-1667>.

supracitado, este espaço não se ocupa mais exclusivamente do objeto físico e palpável, não é mais o perene que vem a ser o seu (único) foco, mas também aquilo que é considerado como patrimônio intangível, embora esse adquira uma certa materialidade, que vem *a posteriori*, com a documentação que se faz dele. E será justamente sobre esta documentação que abordarei neste texto.

Os museus, enfim, são instituições de memória por abrigarem fragmentos sociais e culturais, musealizando-os. A musealização das coisas é feita com o intuito de evocar lembranças, de rememorar. Essas coisas adquirem outros significados e funções a partir desta seleção que recai sobre elas. Isto é, de uma infinidade de objetos, os quais poderiam ser representativos de uma memória coletiva, apenas sobre alguns incide a função documental, memorial, testemunhal – ou outras qualidades que podem lhes ser aferidas e que justifiquem sua musealização (DESVALLÉS; MAIRESSE, 2013). No que consideraremos aqui, essa seleção também recai sobre os registros que são feitos de obras cuja materialidade se esvai, definindo como cada peça será tratada: seja como documento, ou como obra.

Podemos entender que, embora se utilize de aparatos técnicos para que se realize essas escolhas de maneira neutra, é comum que haja uma predileção por parte do profissional responsável, visto que esse é um ser social imbuído de subjetividade e inserido em um dado momento num contexto político e histórico. Assim, isso pode levantar algumas discussões quanto às seleções de objetos cuja representação memorial é a estética, considerando o contexto das Artes, o qual pretendo discutir aqui. Os registros das obras de performances são meros documentos que adentram as instituições de arte como prova da realização da ação, ou podem eles ser considerados uma parte do processo ou a própria obra?

O objeto elegido para constituir um acervo museológico, separado de seu contexto original, passa a ser estudado como um documento que representa um excerto da realidade (DESVALLÉS; MAIRESSE, 2013). Já Meneses (1998), defende que o documento se caracteriza como tal desde quando ele surge, pois pode fornecer informações que não foram previstas. Em outros termos, ele é sempre informativo independentemente de sua função inicial. Em resumo:

[...] A musealização consiste em um conjunto de processos seletivos de caráter info-comunicacional baseados na agregação de valores a coisas de diferentes naturezas às quais é atribuída a função de documento, e que por esse motivo tornam-se objeto de preservação e divulgação. Tais processos, que têm no museu seu caso privilegiado, exprimem na prática a crença na possibilidade de constituição de uma síntese a partir da seleção, ordenação e classificação de elementos que, reunidos em um sistema coerente, representarão uma realidade necessariamente maior e mais complexa (LOUREIRO, 2011: 2-3).

Pensando sob a perspectiva das obras de arte que são performáticas, que ocorrem muitas vezes diante de uma audiência, ou em estúdio, diante de uma câmera, seja fotográfica ou de vídeo, o que se musealiza? O documento ou a obra? De um modo geral, podemos subentender que é a partir dessa documentação que se institucionaliza, por meio da musealização, a obra que se desmaterializa, que é um ato, que é um conceito. Mas ao expor esta documentação, o que ocorre? Está se expondo a memória em relação à obra ou esses registros tornaram-se autônomos ao ponto de se caracterizarem como arte? Ou tornaram-se outra obra, diferente daquela proposta e apresentada inicialmente? Entendo que não são questionamentos originais e que o tema já é bastante

A Dicotomia documento ou obra de arte

discutido, mas não pretendo, tampouco, fazer uma análise profunda sobre o assunto, busco apenas contribuir com os debates que estão em curso, partindo de uma ótica que mescla diferentes áreas do conhecimento. Assim, tento trazer algumas dessas discussões a respeito dos registros fotográficos e em vídeo de obras performáticas que apresentam questões sobre a dicotomia documento *versus* obra de arte.

O Documento e a obra de arte

Seguindo na linha de pensamento inicial, então, temos o objeto enquanto documento por atribuição. Na concepção de Meneses (1998), a obra de arte é o documento plástico. Assim, sua musealização a transforma em documento cuja função não é apenas estética, mas também documental.

O pesquisador espanhol López Yepes (1997) identifica o documento como instrumento de cultura e afirma que tal aplicação se dá como fonte de informação com o intuito de obter novos conhecimentos; de reprodução de um recorte da realidade; no caso de obras de arte e literárias, documentos são objetos de deleite estético e alegria, o que alimenta a vida de cada pessoa, enriquecendo-a de sensações e ideias, constituindo a cultura dos povos; os documentos também são capazes de congelar o tempo e torna viável a consciência histórica. Em resumo, o documento como instrumento de cultura é o meio de acumulação de dados, conhecimentos etc., bem como o modo de preservá-la e amplificá-la (LÓPEZ YEPES, 1997).

Do ponto de vista da metodologia da ciência da informação, o documento é um componente essencial do processo de documentação, é a célula viva do processo documental, ou seja, do processo de informação que permite aproveitar permanentemente nossas informações para obter novas informações. Então, o documento é mais do que um suporte físico carregado de informações para se converter em uma fonte de documentação, uma fonte de novas informações (LÓPEZ YEPES, 1997: 15-16, tradução nossa).

Como podemos perceber, o documento é um objeto físico dotado de informações. Aliás, como ficará claro mais adiante, o objeto não traz as informações de modo passivo, mas a interação, as interpretações que fazemos dele é que o torna informativo. Logo, seria errado pensarmos que basta selecionarmos estes objetos sem critério e apenas guardá-los. Por isso, mesmo que a seleção, como dito anteriormente, feita com certos vieses não deve ser vista de modo negativo, porém, sua análise deve ser feita criteriosamente.

Na concepção do historiador francês Jacques Le Goff (2003), são os documentos e os monumentos os sobreviventes do passado e que perduraram ao longo do tempo, sendo eles verdadeiros representantes da memória coletiva da sociedade. O monumento evoca seu passado já atendendo às suas origens filológicas latinas e corresponde às obras comemorativas arquitetônicas ou às esculturas, bem como os monumentos funerários (LE GOFF, 2003). O documento, por sua vez, também de origem latina, tem o significado de prova, testemunho e era utilizado em meio jurídico. A função de prova se deve ao documento ter sido o fundamento do fato histórico, ainda que fosse um produto da escolha de um historiador. O autor afirma que “[...] sua objetividade parece opor-se à intencionalidade do monumento. Além do mais, afirma-se essencialmente como um testemunho escrito” (LE GOFF, 2003: 527).

Assim como os monumentos, as obras de arte foram feitas com outra intencionalidade que não a de prova. Logo, a obra não é instrumento de atestação de uma verdade, de uma realidade em si *a priori*. Porém, ao encaixá-la no contexto histórico, muitas delas foram feitas como interpretação de sua época, dos costumes, dos representantes políticos no momento de sua produção e, assim, podemos hoje dar-lhes uma função documental; transformá-las em fontes de estudos historiográficos, como instrumentos de releitura do passado, mesmo que tais execuções não sejam de fato tão realistas, mas influenciadas pelo gosto, pelas ideias, pelas metáforas dos artistas que as produziram, ou mesmo pelo desejo daquele que encomendou a obra. Mais uma vez, a análise da informação que se obtém das obras deve ser feita de modo crítico, contextualizando aquilo que se obtém na construção do conhecimento.

O documento é entendido aqui como o objeto sob o qual é registrada a informação, uma comunicação, mas nem todos nascem com esta função; há aqueles sobre os quais atribuímos *a posteriori* essa ideia documental. Desse modo, podemos dizer que seria o uso que define, de fato, este objeto como documento. Lara e Ortega (2011: 385) garantem que

Não é possível afirmar de antemão que um objeto é um documento sem considerar o enorme mapa de configurações a partir dos quais ele pode tomar forma fazendo sentido para alguém. O documento se faz num intrincado jogo de leituras que não ocorre fora de contextos específicos.

Neste sentido, a obra musealizada é o produto de uma escolha que não é neutra e sua musealização dá valor à seleção daquilo que foi retirado de seu contexto original para adquirir outra função ao adentrar a instituição de arte. Este valor é primeiramente estético, mas com as pesquisas e as leituras que se faz dela passa a ser também a documental. A musealização é um processo que opera desde a aquisição, pesquisa, conservação, documentação e comunicação das obras. Essas são objetos de museu e não objetos nos museus, como podemos entender em Peter Van Mensch (1992).

Do modo como apresentei até aqui, pensar a obra de arte no museu, a princípio, crê-se no objeto material, um documento físico. A informação que ele traz é intangível. No entanto, isto serve apenas para tentar demonstrar que existem outros modos de arte: aquele que apresento aqui como o tradicional – pinturas, esculturas e gravuras – e o contemporâneo, este cujo suporte em que a obra de arte foi gravada é físico, mas não sua expressão. A musealização recai, então, sobre o objeto e não necessariamente sobre a arte. Mesmo que naqueles sua representação se dê pela conjunção do objeto e da técnica impressa nele, e, neste, a ideia é independente do suporte.

Ainda que algumas expressões artísticas sejam imateriais, elas adquirem materialidade por meio dos registros que são feitos delas, sejam eles intencionais ou não. Uma performance pode ser registrada tanto em vídeos quanto em fotografias e este processo tem a possibilidade de ser caracterizado como parte dela ou ser interpretado como mero registro informativo, uma prova documental de que ela existiu em determinado momento e local. Ou seja, as escolhas feitas pelas instituições de arte interferem no estatuto que os registros podem ter acerca da obra musealizada.

O registro em vídeo e fotográfico, a arte conceitual e a exposição materiais de performances

Como afirma Costa (2008), a arte brasileira nos anos 70 vivia um experimentalismo intenso com os novos meios adotados em sua produção.

A crise da obra como presença plena, a inclusão do espaço e do contexto como elementos da obra, a ampliação das bases da percepção para abranger o corpo, a dúvida sobre a essência da arte, o questionamento da ontologia dos suportes por via de sua materialidade, todas essas suspeitas conduziram os artistas à diminuição da importância do objeto de arte e ao conseqüente desenvolvimento de eventos e ações dos quais se guardavam os restos – os documentos materiais (papéis, anotações, cópias em xerox, objetos e fragmentos de objetos) e os registros mecânicos com imagens (COSTA, 2008: 388-389).

Dos muitos meios empregados pelos artistas para suas produções nesse período, um era o vídeo. Arlindo Machado (2010) ressalta que a apropriação das tecnologias pelos artistas era diferente dos usos comuns feitos pela sociedade, pois os aparelhos e as máquinas semióticas não foram projetados com intuito de uma produção artística. Segundo Machado (2010:10), “máquinas semióticas são, na maioria dos casos, concebidas dentro de um princípio de produtividade industrial, de automatização dos procedimentos para a produção em larga escala, mas nunca para a produção de objetos singulares, singelos e ‘sublimes’”³.

O cinema e o vídeo eram utilizados pelos artistas tanto como suporte técnico e material em suas produções como “[...] auxiliador na documentação de processos e eventos impermanentes de arte, registrando performances, ambientes e intervenções urbanas” (COSTA, 2008: 389). O autor ainda afirma que muitos dos filmes feitos desdobravam questões conceituais que estavam vinculadas ao corpo, à subjetividade, à arte e ao próprio dispositivo cinematográfico. Os artistas ultrapassavam os limites das máquinas semióticas por meio dos usos não previstos que faziam delas para reinventar seus programas e as finalidades para a quais foram produzidas (MACHADO, 2010). Isto significa que os usos feitos dessas máquinas eram formas de ressignificar os sentidos desejados pela expressão artística.

A utilização do vídeo era uma maneira de exploração tecnológica que questionava as convenções das imagens, além de integração do tempo real. A maior parte deste tipo de produção colocava o gesto performático em evidência estabelecendo um confronto da câmera com o corpo (MACHADO, 2007).

A maioria desses vídeos tinha como característica um plano-sequência que registrava a performance ou a atitude criativa do artista. (...) Mesmo não apresentando uma concepção narrativa mais definida, que se apoiasse nas possibilidades discursivas da imagem e do som, tais obras já evidenciavam uma intertextualidade entre a ação performática do artista e esse aparato eletrônico (CRUZ, 2007: 9-10).

Fica bem clara essa ideia de apropriação das tecnologias pelos artistas

3 Arlindo Machado trata como como máquinas semióticas aquelas que são aplicadas principalmente às tarefas de representação. Esta ideia pode ser observada em seu livro *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. Neste texto, como máquinas semióticas podemos entender as câmeras fotográficas e de vídeo.

na produção de suas obras, mas também a questão do uso que se faz delas, que define se o registro é obra de arte ou documento. Stella Senra (2009) aponta que para o artista Artur Barrio os vídeos eram apenas registros com intuito de divulgação. Se é o uso que define o documento, da mesma forma, é o uso feito pelos artistas que determinará a arte. No entanto, as interpretações dadas a estes materiais podem convergi-los a algo não esperado ou cuja intenção artística era outra: no caso, os registros primeiramente documentais, podem ser vistos como dotados de poéticas artísticas e (re)definidos como obras autônomas. Como demonstra Cristina Freire (1999), a linha que separa documento e arte é tênue. Não é somente com o vídeo que isto acontece, mas também com a fotografia, como veremos adiante.

Como indica López Yepes (1997), os documentos congelam o tempo e fazem uma releitura da história; a fotografia, por sua vez, pode reter o mundo, além de brincar com sua escala, sempre ampliando e/ou reduzindo-o (SONTAG, 2004; ROUILLÉ, 2009). Na concepção de Buckland (1991; 1997) e Briet (1951), no campo da Ciência da Informação, a fotografia é documento enquanto registro de fatos com o objetivo de comprová-los. Para eles, isso ocorre porque ela possui informações, ela é informativa. Não significa que, no campo das artes, a fotografia com fins artísticos não possua a mesma função documental. Como dito anteriormente, é o uso que define o objeto como tal. Logo, se utilizada como meio de comprovar algo, como fonte de informação, essa fotografia/obra de arte também será documento. O que se pretende dizer aqui é que enquanto obras de arte elas possuem interpretações menos formais, mais flexíveis, mais abstratas, o que não ocorre com um documento. Mesmo que possam ser manipuladas, quando observadas do ponto de vista documental, as fotografias ainda podem fornecer evidências de algo; já como arte, inúmeras são as interpretações possíveis, principalmente se manipuladas.

Em seus primórdios, a fotografia-documento era utilizada como inventário do mundo, um arquivo de imagens (ROUILLÉ, 2009). Sua função de documento se devia ao fato de a fotografia não poder mentir, por isso testemunha daquilo que registrava (DUBOIS, 1994). Neste contexto, as fotos eram aquelas que traziam fragmentos do mundo, enquanto o arquivo e o álbum recompunham estes fragmentos. Isso promovia uma reordenação artificial e sob o interesse daquele que realizava tal trabalho, mas a interpretação é individual por parte daquele que acessava o arquivo-álbum e mesmo havendo *a priori* um direcionamento do olhar por meio das montagens, o indivíduo permanecia livre para interpretar aquilo que via com base em suas experiências e interesses próprios. Podemos entender que o mesmo ocorre nas exposições em que apresentam registros de obras conceituais, desmaterializadas, apenas como documentos que contextualizam e representam as ideias do executor da obra. Ou seja, ainda que a instituição não classifique estes documentos artísticos como obras, ou parte delas, o espectador pode fazê-lo em suas interpretações, embora o modo como são apresentados possam interferir em suas compreensões.

Na concepção de André Rouillé (2009), a distinção entre fotografia como documento e arte estava no ponto em que a imagem era feita como processo mais mecânico ou com intenções interpretativas, com transmissões de sentidos. Neste ela era mais humanística/artística, segundo o autor, enquanto naquele era um simples registro da realidade com intuito informativo e/ou comprobatório. Por serem versáteis, se produzidas como documentos, as fotografias podem ser encenadas como parte de obras ou mesmo interpretadas como tal; se realizadas

A Dicotomia documento ou obra de arte

como obras, não perdem a capacidade informativa, que lhe confere o caráter documental. Assim, Charlotte Cotton (2013) afirma que na arte conceitual o processo de criação se inicia bem antes da câmera enquadrar e fixar a imagem. Em uma performance, a câmera fotografa o ato, mas não o representa e sim faz uma imagem dele, um recorte. Esta afirmação adentra outras questões relacionadas ao registro das performances ser uma extensão delas ou apenas registro. Costa (2008: 390) declara, que “Como obras conceituais em fotografia, filme e vídeo ou como simples documentação de atividades artísticas, os dispositivos técnicos de registro de visibilidades e de arquivamento tornaram-se definitivamente presentes na arte contemporânea”. O acúmulo de fragmentos dos eventos artísticos faz questionar a singularidade das obras de arte no momento em que ela deixa de possuir uma presença objetiva.

Para Cristina Freire (2006a), o senso comum indica que obras de artes são únicas e autênticas, realizadas por artistas considerados gênios e são objetos como pintura, desenhos, esculturas; já a arte conceitual não opera com objetos ou formas e sim com conceitos, com ideias. Desse modo, como afirma a autora, a arte conceitual vai caminhando na contramão dos princípios norteadores do que seria considerado até então uma obra de arte, pois em vez de serem permanentes, são transitórias; em vez de únicas, esvaem-se na reprodutibilidade; a apropriação é constante e o conceito de autoria se desfaz. Retomando Lucy Lippard, Freire (2006: 10) conclui: “a Arte Conceitual dirige-se para além de formas, materiais ou técnicas”.

Embora a Arte Conceitual se circunscreva num período temporal, as questões lançadas por ela permanecem atuais, afirma Freire (2006a: 13).

Isso porque interrogam as posições, sempre instáveis e cambiantes das figuras que compõem o sistema de arte (crítico, curador, editor, galerista), do estatuto da obra de arte (por meio da indiferenciação entre documentação e obra de arte), assim como dos meios e instituições que a legitimam.

Neste sentido, a definição de Arte Conceitual precisa ser ampliada de modo a abarcar também as ações cotidianas que misturam arte e vida, para os quais tanto projeto quanto registro fazem parte da mesma obra (FREIRE, 2006a). Isso porque a Arte Conceitual e o arquivo estão próximos.

O caráter documental de grande parte dessa produção deu lugar a muitos arquivos de artistas, alimentados pelo fluxo das redes de arte postal. Advém daí uma dialética interessante entre museu, biblioteca e casa, domínios públicos em espaços privados, onde reside parcela significativa da memória artística contemporânea (FREIRE, 2006a: 73).

Por outro lado, fundamentada em entendimentos de Michel Foucault, a autora expõe uma concepção do arquivo como metáfora. “O arquivo é, para o filósofo, um dispositivo que não conserva coisas, mas, antes, revela, mesmo que por fragmentos, um sistema de funcionamento e arranjo de ideias” (FREIRE, 2006a: 73). Neste sentido, Priscila Arantes (2015) traz em seus escritos, cuja base fundamental vem de suas experiências como diretora e curadora do Paço das Artes, em São Paulo, a ideia de que os registros, os documentos, os arquivos não são estáticos, podendo ser também estéticos. Assim, os arquivos não apenas podem conter, como contêm, materiais com finalidades estéticas e não apenas documentais, do mesmo modo em que os documentos podem ser encenados como objetos de arte, seja por contar certas informações ou pela seleção cura-

torial, mudando a partir disso o seu estatuto. Cristina Freire (2006b) traz um exemplo palpável sobre o assunto, o arquivo de Paulo Bruscky como um todo. Em seu livro, a pesquisadora traz todo um apanhado desse arquivo, que é um conjunto de memórias que se mescla à produção artística tornando-se o próprio arquivo (conteúdo) em obra de arte.

Com a desmaterialização das obras, as hibridizações das linguagens de arte, além de passarem a incorporar a dimensão do tempo nas produções, Arantes (2015) afirma que o arquivo se torna peça importante nas artes contemporâneas, o que proporcionou vários questionamentos, inclusive sobre a prática do arquivamento: “[...] os vestígios e os documentos residuais passam, em alguns casos, a fazer parte da operação intrínseca da própria obra” (ARANTES, 2015: 101). O arquivo é um processo vivo, cheio de lacunas, e sintomático no qual há a contínua possibilidade de construir narrativas que possuem outras perspectivas da história e da história da arte (ARANTES, 2015).

Como fica claro nesta apresentação, há um deslocamento tanto no tipo de produção da obra de arte quanto do local em que ela ocupa na instituição. Enquanto pinturas, gravuras, esculturas são encaminhadas para as reservas técnicas, ao se deparar com fragmentos, registros, resíduos, os profissionais ficam a princípio confusos se devem direcioná-los também para estes locais, ou se conforme o formato deles enviá-los para o arquivo, para a biblioteca. O aspecto da obra não é mais o mesmo e extrapola as compreensões outrora padronizadas. E isso vai refletir, em certa medida, na posterior exposição dos materiais, como veremos a seguir.

No sentido da exposição do arquivo, Anne Bénichou (2016) discute a arte da performance a partir dos registros feitos dela. Ela indica que em uma exposição denominada *100years*, cujos curadores eram Klaus Bisenbach e RoseLee Goldberg, ocorrida entre novembro de 2009 e maio de 2010, uma colaboração de MoMA PSI e de Performa, há duas categorias hierarquizadas daquilo que era exposto (restos e traços de performances): materiais como obras de arte, cuja função é a estética; e documentos, que serviam para contextualizar essas obras. A autora diz ter observado várias falhas nesse modelo expositivo:

A divisão criada por este modelo é desconhecida no funcionamento dos documentos e nos artefatos oriundos das práticas artísticas performativas. Os artistas fazem, ao contrário, um embaralhamento voluntário das categorias documentárias e artísticas. Por isso, essas propostas de curadorias não permitem compreender o funcionamento estético dos documentos que elas relegam ao nível mais baixo da escala de valores; e tratam os mais valorizados conforme as categorias estabelecidas pelas belas artes, apagando suas funções de acessório, de cenário, de mediação direta ou de retroação, etc., nas performances. Quando possuem uma parte *live*, muitas vezes elas reconduzem as ordens e os dispositivos do espetáculo e do teatro que os artistas da performance tinham rejeitado (BÉNICHOU, 2016: 75).

O que se demonstra nesta perspectiva são as problemáticas de se trabalhar com performances, mais especificamente seus vestígios e registros⁴. A interpretação dada a esse material no momento de sua musealização, ou mesmo de sua exposição, pode afetar seu real funcionamento como peça-chave no processo artístico. Criam-se categorias hierarquizadas deles e definem o que é ou não a obra de arte ou documento sem considerar a performatividade dos

4 Cabe ressaltar que quando falo de vestígios, estou me referindo a partes das obras: objetos, vestimentas e outros materiais utilizados em suas concepções e apresentações; e os registros correspondem às fotografias e vídeos feitos das obras.

A Dicotomia documento ou obra de arte

arquivos de um modo geral. O arquivo pode ser performado e dar possibilidades diferenciadas de reescrita da história da arte e do processo artístico. Não é um conjunto de peças materiais com retorno formal e estruturado, mas uma gama de possibilidades a ser explorada. Por outro lado, ao se pensar o objeto residual, ou os registros da obra, de modo pragmático, visando sua organização em um acervo, seja ele museológico ou arquivístico, a definição deixa de ser tão relativa e passa a ser mais incisiva, pois é preciso ter clara a classificação do material para saber onde e como guardá-lo numa busca posterior. Alguns poderiam pensar como o aspecto burocrático, metódico e sistemático do trabalho de organização.

Em sua pesquisa, Bénichou (2016) se debruça a analisar quatro exposições de artes da performance para refletir se a natureza historiográfica pode ser desenvolvida no âmbito deste tipo de exposição e se esta seria de responsabilidade dos curadores. Suas análises partiram das figuras que caracterizavam cada uma das quatro exposições: a hipermídia, a heterotopia, a paralaxe e o repertório. Em sua explanação, a autora concluiu que “A exposição de documentos envolve múltiplas decisões quanto à maneira de apresentá-los” (BÉNICHOU, 2016: 85). Ao optarem por projeções e reproduções digitais, os curadores da primeira exposição analisada adotaram uma postura crítica quanto a transformar documentos de performances em obras de arte. Já na segunda exposição, as propostas foram utilizar documentos como são conservados nos fundos de arquivos e a apresentação de sua reprodução digital em diversos formatos. Na terceira exposição foi adotado um nível estritamente documentário. A última delas considerou os documentos enquanto *script*, de modo que as performances pudessem ser reativadas. “Cada uma a sua maneira, as quatro propostas de curadorias colocaram um freio na integração dos documentos e dos restos de performance nas categorias das belas artes” (BÉNICHOU, 2016: 85).

Esta explanação de Anne Bénichou (2016) é importante para se discutir as práticas da exposição daquilo que, para alguns, trata-se apenas de documentos de obras que se finalizaram no tempo e no espaço, enquanto que para outros esses resíduos e os registros que se fazem delas são extensões das obras que não apenas lhe dão sobrevida, como também são capazes de performar outras narrativas, enriquecendo ainda mais os significados da obra original, ou mesmo seguindo rumos distintos e adquirindo seu próprio estatuto de arte. Em alguns contextos existe a noção de que os arquivos de artistas se retroalimentam e o processo de produção de arte nunca cessa. Já noutros, cada registro é um informativo, um testemunho da obra, que acaba sendo dilacerada devido a distinção, sem se perceber que tudo faz parte de um mesmo projeto.

A performatividade documental

A documentação de performance, para Auslander (2019), é entendida em duas categorias: documental e teatral. A primeira vem assumir “[...] que a documentação do evento performático proporciona a ambos um registro pelo qual a performance pode ser reconstruída” (AUSLANDER, 2019: 338). Neste caso, é ontológica a conexão que se tem entre performance e documento, no qual o evento vem antes da documentação e autoriza este ato de registro. Já a categoria teatral se refere aos “[...] casos nos quais as performances eram encenadas somente para serem fotografadas ou filmadas, e não tinham uma existência significativa a priori como eventos autônomos apresentados a audiências”

(AUSLANDER, 2019: 340). Neste caso, o único espaço em que a performance ocorre é no da imagem, no documento, seja este visual ou audiovisual (AUSLANDER, 2019).

Auslander (2019) afirma que de um ponto de vista tradicional, ambas categorias são exclusivas, pois enquanto uma demanda a preexistência autônoma de um evento para que seja documentado, as imagens produzidas pela outra, apenas para as lentes das câmeras, não seriam documentos, tampouco os trabalhos seriam performances, mas qualquer outro tipo de arte. No entanto, por outro ângulo de vista, estas duas categorias parecem ter muito em comum. Mesmo que as imagens teatrais não tenham ocorrido em um espaço real, ou não foram encenadas para um público significante, ambas as categorias foram apresentadas diante das câmeras. Ainda que muitos trabalhos não tenham sido pensados para a documentação, alguns artistas que se interessaram em preservá-los sentiram a necessidade de registrá-los por meio das câmeras, encenando seus projetos do mesmo modo que o fariam diante de uma plateia.

Aqui se apresenta, mais uma vez, a dificuldade em distinguir entre documento e arte, pois os registros servem tanto para comprovar uma ação realizada, seja ela diante de um público ou não, bem como para reconstruí-la posteriormente. O próprio trabalho de fotografar ou filmar a performance pode fazer parte do ato performático, ou ser ele mesmo a ação que define a obra para ser representado nas galerias de arte como performance. É uma dualidade que se retroalimenta.

Outra questão que Auslander traz em seu texto é quanto a performatividade da documentação. Ele usa o sentido do termo performativo em oposição a constativo. No caso, constativo remete a documentos que descrevem a performance que ocorreu e que comprovam a ação, enquanto performativo se caracteriza como realizar a ação e não a descrever. Desse modo:

Se eu posso analisar as imagens que documentam performances com afirmações verbais, a visão tradicional as vê como constatativas, documentos que descrevem performances que ocorreram, garantindo que elas aconteceram. Eu gostaria de sugerir, ao contrário, que documentos de performance não são análogos aos documentos constatativos, mas aos performativos. Em outras palavras, o ato de documentar um evento como uma performance é o que a constitui como tal. A documentação não simplesmente gera uma imagem/declaração que descreve a autonomia da performance e afirma que ela ocorreu: ela produz um evento como performance e, como Frazer Ward sugere, o performer como 'artista' (WARD apud AUSLANDER, 2019: 343).

Com o exposto, o autor complementa que na categoria teatral a performance que ocorreu apenas para a câmera se volta para a documentação e não para um evento, enquanto a categoria documental ainda possui uma certa dualidade, mesmo que em partes: são performances porque foram apresentadas a uma plateia em espaços de arte, bem como há espectadores secundários, os quais acessarão a performance a partir da documentação realizada no momento do ato. Para o autor, então, “[...] a arte da documentação de performance participa da tradição da reprodução de obras e não da tradição etnográfica de capturar eventos” (AUSLANDER, 2019: 346). Isso se deve ao fato de que a documentação das performances não se preocupa em registrar o público, portanto, se ele está presente ou não, não é algo que, em sua opinião, fará diferença. Ele indica que sociólogos e antropólogos caracterizam a performance como tal

A Dicotomia documento ou obra de arte

devido a sua ocorrência diante de uma audiência e da interação com o artista, mas que o propósito da documentação não é registrar esta interação, mas disponibilizar a obra para a coletividade. Assim, “[...] enquanto a presença de um público inicial poderia ser importante para os artistas, para a documentação da performance ele seria meramente casual” (AUSLANDER, 2019: 346).

Em resumo, Auslander (2019) acredita que não é a presença de testemunhas que tornará o evento registrado uma performance, mas o ato documentado com essa intencionalidade, bem como a performatividade desses documentos. Poderíamos incluir também a percepção do espectador que observa estes registros que lhe são apresentados: se ele consome estes materiais como arte, mesmo que na concepção da exposição estejam como documentos, por que seriam meros registros informativos e não uma obra autônoma? Não poderíamos também considerar que, da mesma maneira em que os documentos se configuram como tal a partir dos usos enquanto fontes de informação, os registros artísticos possam trilhar os caminhos de obras de artes a partir da compreensão dos observadores como tal?

Anne Bénichou (2013: 184) discute este posicionamento de Philip Auslander com o seguinte questionamento: “[...] a declaração de que uma performance ocorreria através da performatividade de sua documentação não apresentaria o perigo de excluir facilmente do campo da história da arte as performances que não foram documentadas e das quais nós não temos nenhuma imagem?”. Isso se deve pela recusa de alguns artistas em registrar seus trabalhos (BÉNICHOU, 2013: 184). É uma postura adotada individualmente. A pesquisadora ainda cita Tino Sehgal, artista que proíbe que suas ações sejam documentadas e privilegia a transmissão oral. Desse modo, para Bénichou (2013), mesmo que seja essencial a performatividade do documento, a conclusão de Auslander é discutível.

A autora afirma ser um erro fazer essa dicotomia documento ou arte. Um registro não deve ter apartado de si seu valor documental, pois como sua origem latina (*docere*) indica ele é capaz de instruir, de informar, além de servir como prova. Ao mesmo tempo, ele também pode se tornar autônomo e assim abarcar o duplo estatuto de documento e de obra. Se considerarmos as obras de arte tradicionais, o movimento é inverso: aquelas produzidas para os museus, com finalidades estéticas, podem ter associadas a si uma função documental, mesmo que esta acabe se restringindo mais ao contexto da história da arte, abarcando as transformações das concepções artísticas predominantes em determinadas épocas.

Essa dicotomia geralmente se faz pelas instituições, escolhendo o que será caracterizado como obra ou documento. Algumas das vezes, podemos entender que isso se deve ao fato da necessidade de definição do local de guarda dos materiais: se na biblioteca, no arquivo, ou na reserva técnica do museu, como apresentado anteriormente. No entanto, quando classificados como documentos, mesmo os registros que fazem parte da obra como processo, acabam por ficar em segundo plano, apenas como instrumento informativo e não parte da obra.

Os artistas conceituais e muitos de seus difusores procuraram inverter a relação que a obra mantém com sua documentação. Eles se dedicaram a conceber documentos que precedem as obras às quais eles se referem ou que assumem o lugar dessas. Essa inversão da relação entre obra e sua documentação está ligada à concepção ideal da arte que os artistas conceituais procuram instaurar. No lugar de

materializar o conceito em um objeto dotado de qualidades visuais, trata-se de propor um enunciado, e sua enunciação tomando assim o lugar de obra de arte (BÉNICHOU, 2013: 177).

Em relação às performances, a autora afirma que muitas são pensadas e realizadas na perspectiva do registro, mesmo que encenada diante de um público. Sobre isso, ela cita Gina Pane, que trabalha com a fotógrafa Françoise Masson, a única que pode chegar perto dela durante as apresentações. Os detalhes eram discutidos antes da ação. “Masson fazia um grande número de clichês que Pane selecionava para compor suas ‘constatações fotográficas’, grandes montagens de imagens que a artista emoldurava, assinava e punha à venda como obras originais” (BÉNICHOU, 2013: 180). Assim como este tipo de obra, outras que também são efêmeras ou se desmaterializam, geraram um volume expressivo de documentação, mas que no sentido tradicional acabaram sendo deixadas em segundo plano, com a obra em primeiro. Segundo Bénichou (2013, p. 180), “esses documentos são, entretanto, dotados de uma tal coerência estética que podemos considerá-los como obras propriamente ditas”. Com isso Bénichou (2013) constata que na arte contemporânea deixa de ser dominante a ideia de que o documento fica em segundo plano enquanto a obra tem seu destaque. O documento é e pode ser tanto informativo quanto apresentado com obra final, ele pode ser performado.

Considerações

Como vimos, existe uma forte percepção de certa dualidade entre documento e obra de arte, muitas vezes relegando o registro a segundo plano, mesmo que ele faça parte de um processo que antecede a obra e se finaliza depois, ele muitas vezes é apresentado apenas como mero dispositivo informativo e de contextualização daquilo que foi definido como a obra final pelos atores que compõem o sistema de arte, não necessariamente aquele que concebeu a obra. Por outro lado, muitos artistas trabalham com as duas ideias entrelaçadas, de modo a não se diferenciar o que seja um ou outro.

Podemos entender que tanto os vídeos quanto as fotografias de performances não são documento ou obra, mas sim documentos e obras. Ainda que alguns artistas façam esta distinção em suas produções, é possível que as interpretações dadas aos materiais acabem por transformar suas percepções, extrapolando o desejo inicial do artista. A ideia de que é o uso que define o documento também é válida para entender o registro da obra como tal.

A musealização dos registros serve para institucionalizar as obras, que muitas vezes são realizadas de modo precário, e garantir que elas não se perderão. Com isso, tanto se constitui um histórico da arte como fetichiza os documentos. A parte mais negativa deste processo é que alguns dos registros são mais valorados que outros, causando uma hierarquia dúbia, quando na verdade não há de fato um registro, um documento, que seja mais importante que o outro e que não seja, igualmente, capaz de ser performado, se ele representa a totalidade de uma obra. Então, quando da seleção de alguns em detrimento de outros, a comunicação da obra de arte acaba ficando cheia de lacunas.

A documentação de uma obra que se desmaterializará, que é efêmera ou conceitual, não é um mero registro de informações e/ou de imagens sequenciais sem ser dotada de intencionalidade artística. Pelo contrário, ela é carregada de signos intencionais e passíveis de serem interpretados. Escolher uma parte da

A Dicotomia documento ou obra de arte

documentação e excluir outros irá dar um sentido diferente à obra, mas se pensar a exposição como autoral, na qual a curadoria pretende traduzir a poética que deseja, os sentidos se transformam e se deslocam da obra para a exposição enquanto uma nova obra. Por fim, a documentação artística é um campo vasto de – e para – experimentações que transforma não só o sentido da obra de arte original, como as possibilidades criativas a partir delas.

Referências

ARANTES, Priscila. *Re/escrituras da arte contemporânea: história, arquivo e mídia*. Porto Alegre: Sulina, 2015.

AUSLANDER, Philip. A performatividade na documentação de performance. *Poiésis*, Niterói, v. 20, n. 33, p. 337-352, jan.-jun. 2019. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/29014>>. Acesso em: 30 jul 2020.

BÉNICHOU, Anne. Esses documentos que também são obras... *Revista-Valise*, Porto Alegre, v. 3, n. 6, ano 3, p. 171-191, dez. 2013. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/Revista-Valise/article/viewFile/44418/28601>>. Acesso em: 29 ago 2020

_____. Expor a arte da performance: um laboratório historiográfico? A hipermídia, a heterotopia, o repertório e a paralaxe. *Museologia & Interdisciplinaridade*, v. 5, n. 10, p. 74 - 87, jul.-dez. 2016. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/17727>>. Acesso em: 16 ago 2020

BRIET, Suzanne. *Qu'est-ce que la documentation?* Paris: Éditions Documentaires Industrielles et Techniques, 1951. Disponível em: <<http://martinetl.free.fr/suzannebriet/questcequeladocumentation/briet.pdf>>. Acesso em: 24 jul 2013.

BUCKLAND, Michael K. Information as thing. *Journal of the American Society for Information Science*, v. 42, n. 05, p. 351-360, 1991. Disponível em: <[http://onlinelibrary.wiley.com/journal/10.1002/\(ISSN\)2330-1643/issues](http://onlinelibrary.wiley.com/journal/10.1002/(ISSN)2330-1643/issues)>. Acesso em: 22 ago 2006.

_____. What is a document? *Journal of American Society for Information Science*, v. 48, n.9, 1997. p. 804-809. Disponível em: <<http://people.ischool.berkeley.edu/~buckland/wha-tdoc.html>>. Acesso em: 22 ago 2006.

COSTA, Luiz Cláudio da (Org.). Registro e arquivo na arte: disponibilidade, modos e transferências fantasmática de escrituras. *Anais do 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. Panorama da Pesquisa em Artes Visuais. Florianópolis, de 19 a 23 de agosto de 2008. Disponível em: <<http://www.anpap.org.br/anais/2008/artigos/037.pdf>>. Acesso em: 30 de jul 2020

COTTON, Charlotte. *A fotografia como arte contemporânea*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

CRUZ, Roberto Moreira S. Cortes e recortes eletrônicos. In: MACHADO, Arlindo (Org.). *Made in Brasil: três décadas de vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras/ Itaú Cultural, 2007.

DESVALLÉS, André; MAIRESSE, François (Eds.). *Conceitos-chave de Museologia*. São Paulo: ICOM/ Armand Colin, 2013.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papyrus, 1994.

FREIRE, Cristina. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006a.

_____. *Paulo Bruscky: arte, arquivo e utopia*. São Paulo: S/Ed., 2006b.

_____. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

LARA, Marilda Lopes Ginez de; ORTEGA, Cristina Dotta. Para uma abordagem contemporânea do documento na Ciência da Informação. *Actas do X Congreso de ISKO-España*. Ferrol 20 de junio-1 de julio de 2011; 2013: 371-387. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/2183/11621>>. Acessado em: 27 de fev 2015

LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: _____. *História e Memória*. Campinas: Editora Unicamp, 2003. p. 525-541

LÓPEZ YEPES, José. Reflexiones sobre el concepto de documento ante la revolución de la información: ¿un nuevo profesional del documento? *Scire*, Zaragoza, v. 3, n. 1, ene/jun. 1997, p. 11-29.

LOUREIRO, M. L. N. M. Preservação in situ X ex situ: reflexões sobre um falso dilema. In: Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola, 3., Madri, 2011. *Anais eletrônicos*. Madri, Espanha, 2011. Disponível em: <https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/11607/57448_16.pdf?sequence=1>. Acesso em: 18 jul 2014.

MACHADO, Arlindo (org). *Made in Brasil: três décadas de vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras/ Itaú Cultural, 2007.

_____. *Arte e Mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, 1998, p. 89-103.

MENSCH, Peter Van. *Towards a methodology of museology*. Zagreb, 1992. Tese (Doutorado em Museologia), University of Zagreb. Disponível em: <<http://emuzeum.cz/admin/files/Peter-van-Mensch-disertace.pdf>>. Acesso em: 06 ago. 2020.

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac, 2009.

SENRA, Stella. Artur Barrio: fricções entre arte e registro. In: COSTA, Luiz Cláudio da (Org.). *Dispositivos de registros na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2009.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Submetido em 24 de junho de 2020.

Aprovado em 12 de agosto de 2020