

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MUSEOLOGIA E PATRIMÔNIO

ISADORA MAINES HEIMIG

MUSEALIZAÇÃO DO PROCESSO E DA EXPERIÊNCIA:
DESAFIOS COLOCADOS POR *VAGA EM CAMPO DE REJEITO*,
DE MARIA HELENA BERNARDES

PORTO ALEGRE

2022

ISADORA MAINES HEIMIG

MUSEALIZAÇÃO DO PROCESSO E DA EXPERIÊNCIA:
DESAFIOS COLOCADOS POR *VAGA EM CAMPO DE REJEITO*,
DE MARIA HELENA BERNARDES

Dissertação de Pós-Graduação apresentado ao programa
de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio,
da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora Prof.^a Dr.^a. Fernanda Carvalho de Albuquerque

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Vanessa Barrozo Teixeira Aquino
Prof. Dr. Emerson Dionisio Gomes de Oliveira
Prof. Dr. Eduardo Ferreira Veras

PORTO ALEGRE

2022

Dedico este trabalho aos meus pais.
E a todas as pessoas que se movimentam coletivamente
de forma combativa rumo a uma sociedade mais igualitária.

RESUMO

Este trabalho discute os desafios da musealização – aquisição, pesquisa, conservação, documentação, preservação, comunicação – de práticas artísticas voltadas ao processo e à experiência por parte de museus de arte. Para isso é analisado o trabalho *Vaga em campo de rejeito* da artista gaúcha Maria Helena Bernardes, o qual passou por um processo de musealização por parte do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MACRS). Assim, entende-se que a musealização coletiva – realizada a partir do diálogo ativo entre artista e equipe institucional – é um caminho possível.

Palavras-chaves: musealização, arte processual, Maria Helena Bernardes, MACRS

ABSTRACT

The present paper discusses the challenges of musealization – acquisition, research, conservation, documentatio, preservation, communication – of artistic practices oriented to processes and experiences from the perspective of art museums. For this purpose, the work of “Vaga em campo de rejeito” from artist Maria Helena Bernardes, and the musealization process performed on it by the Museum of Contemporary Art of Rio Grande do Sul (MACRS), is analyzed. Therefore, it is understood that collective musealization – performed from the active dialogue between the artist and the institutional team – is a possible path.

Keywords: musealization, processual art, Maria Helena Bernardes, MACRS

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FOTOGRAFIAS

Fotografia 1	Exposição Tucumán Arde, 1968	17
Fotografia 2	O domingo por um fio, 1971	19
Fotografia 3	Um domingo de papel, 1971	19
Fotografia 4	Rubens Mano. <i>contemplação suspensa</i> . 2018	27
Fotografia 5	Vista helicóptero cruzando a cidade de São Paulo	27
Fotografia 6	Vaga entre Rodoviária e Câmara dos Vereadores	33
Fotografia 7	Campo de rejeito, Arroio dos Ratos (RS)	33
Fotografia 8	Porteira para o campo de rejeito	38
Fotografia 9	Camelô em Arroio dos Ratos (RS)	39
Fotografia 10	Vaga em construção	40
Fotografia 11	Vaga construída	40
Fotografia 12	Catálogo de doação Arquivo Areal ao MACRS	51
Fotografia 13	Vaga no acervo MACRS (1)	53
Fotografia 14	Vaga no acervo MACRS (2)	53
Fotografia 15	Vaga no acervo MACRS (3)	53
Fotografia 16	Vaga no acervo MACRS (4)	53
Fotografia 17	Filme-documentário acervo MACRS	54
Fotografia 18	Instrução de montagem filme-documentário	54
Fotografia 19	Exposição <i>Horizonte Expandido</i> (1)	64
Fotografia 20	Exposição <i>Horizonte Expandido</i> (2)	64
Fotografia 21	Exposição <i>Horizonte Expandido</i> (3)	65
Fotografia 22	Exposição <i>Horizonte Expandido</i> (4)	65

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	7
PROBLEMA	9
OBJETIVOS	9
REFERENCIAL TEÓRICO-METODOLÓGICO	10
2. MUSEALIZAÇÃO: ASPECTOS GERAIS E DESAFIOS COLOCADOS POR PROPOSTAS ARTÍSTICAS ORIENTADAS AO PROCESSO E À EXPERIÊNCIA	13
2.1 O QUE É MUSEALIZAÇÃO?	14
2.2 UM OLHAR CRÍTICO SOBRE O MUSEU	16
2.3 MUSEU COMO MEIO DE COMUNICAÇÃO	21
2.4 PROCESSO E EXPERIÊNCIA EM MUSEUS DE ARTE	24
2.5 DOCUMENTAÇÃO COMO POSSIBILIDADE	30
3. VAGA EM CAMPO DE REJEITO E SEUS MODOS DE COMPARTILHAMENTO	32
3.1 A EXPERIÊNCIA	36
3.2 AS OCORRÊNCIAS	43
4. ACERVO MACRS E A MUSEALIZAÇÃO DE VAGA EM CAMPO DE REJEITO	46
4.1 CARACTERÍSTICAS DO ACERVO	47
4.2 MUSEALIZAÇÃO DA VAGA	49
4.2.1 Aquisição	49
4.2.2 Pesquisa	55
4.2.3 Conservação	56
4.2.4 Documentação	58
4.2.5 Comunicação	61
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	59
REFERÊNCIAS	74
APÊNDICE	76

1. INTRODUÇÃO

Esta pesquisa é gerada entre um encantamento pessoal com o trabalho de Maria Helena Bernardes e a curiosidade de como os museus de arte lidam com produções artísticas contemporâneas voltadas ao processo e à experiência. São os artistas comprometidos com as pessoas de seu tempo que têm me animado, movimentando em mim uma identificação muito rápida com o trabalho de Maria Helena, artista gaúcha nascida em Porto Alegre em 1966. Principalmente, quando li sua publicação *Vaga em campo de rejeito*¹, na qual ela narra uma aventura vivenciada na cidade de Arroio dos Ratos, Rio Grande do Sul (RS).

Este trabalho parte de uma produção artística vivenciada ao longo de quatro meses entre 2001 e 2002 no município de Arroio dos Ratos (RS). Bernardes se propôs a buscar por espaços vazios na cidade em que ela ainda não conhecia. E encontrou um vão em formato triangular entre a Rodoviária e a Câmara dos Vereadores, assim como um terreno destinado ao rejeito de carvão. Foi nesse terreno que a artista, com o apoio de moradores e da prefeitura, reconstruiu o vão triangular com as medidas idênticas ao original. Depois da construção e da inauguração do que a artista passou a chamar de “vaga”, Maria Helena Bernardes se dedicou a compartilhar a experiência em palestras e, finalmente, em um livro. Ou seja, o livro não é a obra em si, mas uma narrativa sobre a obra.

Sua narrativa é envolvente à medida em que permeia uma busca da artista por um espaço vago a ser reconstruído em outro terreno constituído de vazio. Como seria, afinal, construir nada sobre o vazio?

Tudo isso somado à descoberta de que o trabalho *Vaga em campo de rejeito* não envolvia apenas a publicação da narrativa me provocou algumas inquietações. Além da experiência em si e da publicação do livro, o trabalho também é composto por fotografias impressas, por um filme-documentário e por relatos da artista. Logo passei a me questionar: como esses formatos poderiam se aproximar de uma instituição de arte, de um museu de arte especialmente?

1 BERNARDES, Maria Helena. *Vaga em campo de rejeito*. São Paulo: Escrituras, 2003.

Assim, **esta pesquisa propõe uma investigação em torno dos desafios da musealização de trabalhos artísticos voltados ao processo e à experiência**, tendo como objeto de estudo o trabalho *Vaga em campo de rejeito*, de Maria Helena Bernardes.

A escolha do objeto de estudo se deu, primeiramente, pela minha identificação com o trabalho e com a artista, já que Maria Helena teve muita coragem ao ir a um lugar desconhecido apenas com algo próximo de um rascunho de projeto, disposta a vivenciar algo inédito. Além disso, menciono minha admiração por todo seu empenho e engajamento, por mais de dez anos, em compartilhar seus processos e experiências artísticas.

Outro ponto relevante para a escolha do objeto de estudo se deu pelos materiais disponíveis, considerando o período pandêmico no qual essa investigação aconteceu.

E, por último, fatores que me chamaram a atenção em *Vaga em campo de rejeito* estão alinhados com o conceito de musealização. Principalmente ao pensar os desafios que envolve um trabalho voltado ao processo e à experiência compor o acervo de um museu de arte, aí incluídos processos como os de aquisição, pesquisa, conservação/preservação e comunicação (CURY, 1999)².

Mesmo com um amplo e importante referencial teórico, esta pesquisa se justifica à medida que foram encontradas lacunas nos estudos sobre arte contemporânea. Principalmente, ao se propor investigar e discutir questões referentes a práticas artísticas voltados ao processo e à experiência e os desafios colocados por estas à sua musealização.

Também se justifica pela iniciativa de fortalecer um museu de grande potencialidade, mas ainda tão fragilizado como é o caso do MACRS. Pois acredito que um museu fortalecido é um museu que se apropria do seu acervo com pesquisa e que se posiciona disponível ao diálogo com sua comunidade.

Consequentemente, foram traçados o problema e os objetivos a seguir mencionados.

² CURY, Marília Xavier. Museu, filho de Orfeu, e musealização. ICOFOM LAM 99 VIII Encontro Regional Museologia, Filosofia e identidade na América Latina e no Caribe. Coro, Venezuela, 1999.

PROBLEMA

Sendo *Vaga em campo de rejeito* uma produção artística que envolve a experiência da artista e da comunidade³ em torno do trabalho, a publicação de um livro, a realização de fotografias impressas, de um filme-documentário e de relatos da artista, como musealizar essa obra? Quais são os desafios enfrentados por um museu de arte ao musealizar esse trabalho? Como adquiri-lo, como preservá-lo, como apresentá-lo?

OBJETIVOS

Geral

Levantar e analisar os desafios colocados pela musealização do trabalho Vaga em campo de rejeito, de Maria Helena Bernardes, no contexto do MACRS e as possíveis respostas a esses desafios

Específicos

- *Levantar e discutir os desafios à musealização colocados por produções artísticas orientadas ao processo e à experiência, incluindo uma reflexão sobre os processos de musealização de modo mais amplo;*
- *Descrever como se deu o trabalho Vaga em campo de rejeito e seus modos de compartilhamento, incluindo uma breve apresentação da artista Maria Helena Bernardes;*
- *Verificar de que forma o trabalho Vaga em campo de rejeito passou a integrar o acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul e investigar e discutir os desafios à musealização colocados nesse processo e possíveis respostas a eles.*

³ Comunidade de Arroio dos Ratos com quem Maria Helena Bernardes estabeleceu relações durante quatro meses em 2001 e 2002 ao realizar o trabalho *Vaga em campo de rejeito*.

REFERENCIAL TEÓRICO-METODOLÓGICO

Dado o contexto pessoal que motivou esta pesquisa, passo agora a entendê-la coletiva. Tanto pelo engajado programa de pós-graduação do qual faço parte, que me proporcionou a possibilidade de ser bolsista da CAPES, quanto pela parceria incansável estabelecida com minha orientadora, Fernanda Albuquerque.

Assim, visando dar conta dos objetivos dessa pesquisa, optamos por um estudo qualitativo com o método de estudo de caso ao elegermos o trabalho *Vaga em campo de rejeito*, de Maria Helena Bernardes, para investigar.

Estabelecemos como técnicas um levantamento bibliográfico aprofundado para entender o que havia de referencial sobre musealização de práticas artísticas voltadas ao processo e à experiência e sobre o trabalho artístico desenvolvido por Maria Helena Bernardes. Ao percebermos que os materiais encontrados não davam conta de responder a todos os nossos objetivos, também incluímos uma entrevista em profundidade com a artista, visita à reserva técnica do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MACRS) e conversa com a equipe do museu.

A partir dessa estrutura metodológica, organizamos a pesquisa em introdução, mais três capítulos de desenvolvimento, dando ênfase a cada um dos objetivos específicos e considerações finais.

Portanto, o capítulo 2 dá conta das questões dos desafios à musealização de trabalhos orientados ao processo e à experiência. Autores reconhecidos no campo da Museologia, como Marília Xavier Cury (1999; 2020)⁴ e André Desvallées e François Mairesse (2013)⁵ colaboram para entender o conceito e as possíveis etapas enfrentadas ao se musealizar um trabalho. Ainda nesse capítulo, outros fatores da Museologia se fizeram importantes, como uma breve contextualização da Nova Museologia, a partir de Alice Duarte (2014)⁶; possíveis pontes de conexão entre musealização, comunicação e públicos, a partir de Julia Moraes (2020)⁷ e alguns tensionamentos no processo de

4 CURY, Marília Xavier. Metamuseologia—reflexividade sobre a tríade musealia, musealidade e musealização, museus etnográficos e participação indígena. **Museologia & Interdisciplinaridade**, v. 9, n. 17, p. 129-146, 2020.

5 DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (Ed.). **Conceitos-chave de Museologia**. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2013.

6 DUARTE, Alice. Nova museologia: os pontapés de saída de uma abordagem ainda inovadora. **Revista Museologia e Patrimônio**, vol. 6, nº 2, p. 99-117, 2014.

7 MORAES, Julia. Entretecendo conceitos, mirando o horizonte da participação: musealização, comunicação e públicos. In: **Museologia & Interdisciplinaridade**, v. 9, especial/Dez de 2020, p.144 -160.

musealização, como a proposta de uma visão crítica dos processos já sacralizados na história da Museologia, a partir de Bruno Brulon (2021)⁸.

Entendemos que além de contextos gerais sobre musealização, precisaríamos nos aproximar de exemplos do campo da arte contemporânea. Por isso escolhemos os especialistas Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (2017)⁹ e Fernanda Albuquerque (2020)¹⁰ para somarem conhecimento com estudos de casos práticos em museus de arte sobre os artistas Tino Sehgal (Londres, 1976) e Rubens Mano (São Paulo, 1960) na Pinacoteca de São Paulo. Acompanhados de Thais Riviti (2009)¹¹ que nos apresenta questões referentes aos trabalhos dos artistas Cildo Meireles (Rio de Janeiro, 1948) e, novamente, Rubens Mano. Por fim, nesse segundo capítulo, também discutimos alguns desafios e possibilidades da musealização da arte processual a partir de exemplos de performance em museus de arte. Por isso retomamos Emerson Dionísio Oliveira (2017), agora acompanhado da pesquisadora Juliana Caetano (2019)¹².

No capítulo 3, abordamos as características do trabalho artístico *Vaga em campo de rejeito* junto com uma breve apresentação da artista Maria Helena Bernardes. Para isso, o livro de autoria de Bernardes (2003), no qual ela narra sua aventura em Arroio dos Ratos, foi uma de nossas principais fontes. Assim como as entrevistas realizadas com a artista se fizeram de extrema valia para entendermos o olhar de Bernardes sobre sua própria produção. Nessa etapa, foram utilizados como fontes os estudos do professor Eduardo Veras (2006)¹³ sobre entrevistas com artistas e a própria entrevista do professor com Maria Helena (VERAS; BERNARDES, 2017)¹⁴. Também utilizamos a entrevista

8 Fala realizada na conferência de encerramento “Novas fronteiras museológicas: a urgência do presente para um futuro com passado” do evento IV SinPeM em 2021.

9 OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes de. *Tino Sehgal, site-specifics performances e as instituições da arte*. **ARS (São Paulo)**, v. 15, p. 63-77, 2017.

10 ALBUQUERQUE, F.C.O que pode a arte contemporânea no museu: uma reflexão sobre contemplação suspensa, de Rubens Mano. **MODOS. Revista de História da Arte**. Campinas, v. 4, n.3, p.53-67, set. 2020. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4651>>. DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v4i3.4651>

11 RIVITTI, Thais. Uma obra para museu. **ARS (São Paulo)**, v. 7, p. 150-159, 2009.

12 CAETANO, Juliana Pereira Sales. *Performances de arte em museus brasileiros: documentação, preservação e reapresentação*. 2019. 196 f., il. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação)—Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

13 VERAS, Eduardo Ferreira. *Entre ver e enunciar: o uso da entrevista em estudos sobre o processo de criação artística*. 2006. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

14 VERAS, Eduardo Ferreira; BERNARDES, Maria Helena. “Sinto que o mundano está incorporado”: uma conversa com Maria Helena Bernardes. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, v. 22, n. 37, p.1-15, jul.-dez. 2017.

realizada por Isabel Waquil (2014)¹⁵ e a entrevista realizada com Bernardes especialmente para esta pesquisa¹⁶.

Levando em consideração os objetivos específicos desta dissertação, o capítulo 4 dá conta de um olhar atento ao acervo do MACRS, museu onde se encontra o trabalho *Vaga em campo de rejeito*. Portanto, o Catálogo Geral do MACRS (2021)¹⁷ foi uma importante fonte para entendermos as características do acervo do museu, assim como as visitas realizadas à reserva técnica e conversas com a equipe institucional. Aqui, damos ênfase à investigação e à discussão sobre os desafios do processo de musealização do nosso estudo de caso, considerando cinco etapas: aquisição, pesquisa, conservação, documentação e comunicação (CURY, 1999).

Ainda pontuamos as considerações de Cristina Freire (1999)¹⁸ referentes à preservação de arte contemporânea. E também recorremos ao site do artista André Severo, que conta com um amplo e organizado material a respeito de sua atuação ao lado de Maria Helena Bernardes.

Por último, nas considerações finais, reunimos uma série de questionamentos em um exercício de aproximação entre artista, academia e museu.

15 MAUS, Lilian (Ed.). A palavra está com elas: diálogos sobre a inserção da mulher nas artes visuais. Entrevistas por Isabel Waquil. Porto Alegre: Panorama Crítico, 2014.

16 Realizada por Fernanda Albuquerque e Isadora Heimig em 2022. Disponível nos apêndices desta pesquisa.

17 MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO RIO GRANDE DO SUL. **Catálogo do Acervo do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, 2021**. Porto Alegre: Carla Pellin D'ávila Digapho Produções Culturais, 2021.

18 FREIRE, Cristina. Poéticas do Processo : arte conceitual no museu. 1. ed. São Paulo: Iluminuras, 1999.

2. MUSEALIZAÇÃO: ASPECTOS GERAIS E DESAFIOS COLOCADOS POR PROPOSTAS ARTÍSTICAS ORIENTADAS AO PROCESSO E À EXPERIÊNCIA

Aqui levantaremos e discutiremos os desafios à musealização colocados por produções artísticas orientadas ao processo e à experiência, incluindo aspectos mais gerais sobre musealização.

Por isso, partimos da definição de musealização e apresentamos uma breve problematização a respeito da reprodução desse conceito. Isso porque a Nova Museologia, proveniente dos anos 1980, revoluciona a função do museu para uma perspectiva política e social. Ou seja, incentiva que as ações museológicas levem em consideração os públicos e comunidades que se relacionam com o museu para que juntos criem suas narrativas e redes de significação.

Também são apresentados trabalhos dos artistas Tino Sehgal (Londres, Inglaterra, 1976) e Rubens Mano (São Paulo, Brasil, 1960), já que ambos trabalharam com práticas voltadas ao processo e à experiência na Pinacoteca de São Paulo e nos ajudam a evidenciar de forma prática como um museu de arte pode abrir espaço para se repensar a partir de proposições artísticas como essas.

Por fim, neste capítulo, são mapeados alguns desafios e possibilidades em torno da musealização dessas práticas em museus de arte.

2.1 O QUE É MUSEALIZAÇÃO?

A musealização é um conceito do campo da Museologia que absorveu diferentes designações com o passar do tempo. Apesar do termo seguir em constante construção, dois autores de referência para esse tópico são a museóloga brasileira Marília Xavier Cury e o museólogo tcheco Zbynek Z. Stránský (1926-2016).

Primeiramente, é preciso cuidado para o contexto em que estamos tratando do termo “musealização”. Os autores André Desvallées e François Mairesse (2013) alertam para uma confusão causada pelo senso comum de atrelar o termo ao fato de transformar um lugar em um museu. No campo da Museologia, esse processo trata-se, na verdade, da “patrimonialização”. Os autores reiteram que

De um ponto de vista mais estritamente museológico, a musealização é a operação de extração, física e conceitual, de uma coisa de seu meio natural ou cultural de origem, conferindo a ela um estatuto museal – isto é, transformando-a em *musealium* ou *musealia*, em um “objeto de museu” que se integre no campo museal.¹⁹

Por sua vez, “museália” foi um termo apresentado em 1969 por Zbynek Z. Stránský²⁰ para tratar, especificamente, dos objetos museológicos. Ou seja, dos objetos introduzidos no contexto dos museus. Anos mais tarde, o pesquisador explica que “o processo de musealização não consiste meramente na transferência de um objeto para os limites físicos de um museu”²¹, já que um objeto de museu não é definido apenas por onde ele está (no museu, por exemplo), mas por todo o processo que enfrenta até chegar lá. Entende-se, então, que o percurso transforma o objeto. E, assim, aproximamos esse entendimento ao da pesquisadora Marília Xavier Cury²².

Para Marília Xavier Cury (1999), a musealização, de forma geral, trata-se do processo consciente de preservação. Ou seja, passa pela seleção e pela valorização de objetos por parte do museu. E apresenta cinco fases fundamentais: aquisição, pesquisa, conservação, documentação e comunicação. Para a autora, a preservação, a partir da

19 DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 57.

20 Considerado o “pai da museologia” por tentar estruturar uma teoria para a Museologia. Desde 1965 se empenhou em defender e comprovar a disciplina como ciência. Em sua obra nega o museu como objeto de estudo desta suposta ciência e se dedica aos conceitos de musealia, musealidade e musealização. Assim, defende os processos de atribuição de valor às coisas da realidade como foco da disciplina.

21 STÁNSKÝ, 1995 apud DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 57.

22 Museóloga e educadora de Museu. Possui mestrado (1999) e doutorado (2005) em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo. Desde 1992 é docente na Universidade de São Paulo atuando no Museu de Arqueologia e Etnologia, e se dedica à museologia crítica e colaborativa.

musealização, também está intimamente ligada à educação e à comunicação. E, além disso, requer um posicionamento crítico para lidar com essa preservação de forma séria e comprometida. Nas palavras da autora:

Musealização, então, é um processo de seleção, suspensão, retirada de objetos de certo circuito (de uso ou funcionalidade, simbólico, econômico e outros), o reposicionamento dele numa instituição, o museu, mantida por uma gestão, cuja administração permite que os musealia recebam cuidados. Esse movimento requer seleção e criticidade – distanciamento e objetividade – e escolha e vontade – preferência e subjetividade. E por mais que se diga que os objetos têm em si uma representatividade de dada circunstância complexa, a realidade, eles falam igualmente daqueles que os escolheram para finalidades diversas, simbólicas fundamentalmente.²³

O trecho está em sintonia com a descrição de musealização no livro *Conceitos-chave da museologia* de Desvallées e Mairesse (2013). E pode-se destacar que “a musealização produz a musealidade, valor documental da realidade, mas que não constitui, com efeito, a realidade ela mesma”²⁴ e que a experiência dentro do museu não está atrelada somente à contemplação, mas “convida à compreensão dos seus sentidos”²⁵. Algo caro para desenvolver uma pesquisa em torno dos desafios da musealização de práticas artísticas processuais, já que a experiência do trabalho em si não pode ser revivida, mas pode ser experimentada sob um novo viés.

23 CURY, 2020, p. 135.

24 DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013 p. 58.

25 *Idem, ibidem*, p. 58.

2.2 UM OLHAR CRÍTICO SOBRE O MUSEU

Algo a ser fortemente considerado nesta pesquisa é que a musealização é um processo. E como todo processo pode ser visto sob diferentes óticas. Um ângulo especial, que contribui para esta pesquisa, é o da Nova Museologia, pois nos coloca problematizações sobre as funções do museu.

A partir da pesquisadora Alice Duarte (2014), podemos entender que a Nova Museologia se trata de um movimento de larga abrangência teórica e metodológica e tem duas bases sólidas: a vertente francófona e a vertente anglo-saxônica. Enquanto a primeira lida com a dimensão social e política do museu com participação das populações, assim como conta com a presença de profissionais de museu e sua ligação com organismos internacionais, a segunda vertente também dá conta dessa dimensão social e política, quando pauta a diversidade de vozes no museu a partir de acadêmicos e suas relações com as instituições universitárias.

Embora o termo Nova Museologia tenha sido cunhado nos anos 1980, nas décadas anteriores já existiam embates críticos em torno do propósito do museu. Por exemplo, em 1968, em Paris, quando um grupo de profissionais de museus se reuniu espontaneamente para contestar o caráter elitista das instituições²⁶. Vale salientar que 1968 foi um ano marcado por eventos tensos em todo mundo, com o assassinato de Martin Luther King, a Guerra do Vietnã, as Revoltas de maio de 1968, na França, para citar alguns exemplos. Enquanto na América Latina, os Estados Unidos apoiavam golpes militares, como foi o caso na Argentina (1966-1983), no Brasil (1964-1985), no Peru (1968-1975), dentre outros países.

Dentre a relação desses episódios com o contexto dos museus, podemos destacar o projeto *Tucumán Arde*²⁷, ocorrido em 1968, em Rosário, na Argentina. O projeto nasceu envolto pelos interesses do Grupo de Arte de Vanguarda de Rosário, que se dedicava à experimentação artística questionando os fundamentos da arte. O grupo, movido pelas tensões políticas e sociais da época, passou a propor ações transgressoras, como o

²⁶ O movimento foi articulado por estudantes que reclamavam sobre a dispersão das coleções dos museus em relação aos espaços da vida cotidiana.

²⁷ TUCUMÁN ARDE! : arte e política na América Latina. ArteVersa, 2019. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/artevera/tucuman-arde-arte-e-politica-na-america-latina/>>. Acesso em: 27 novembro 2022.

evento (ou obra coletiva, como também é chamado) Tucumán Arde.

Nesse projeto, inclusive, houve amplo apelo de uma estética que se comunicasse com as pessoas comuns, alheias aos sistemas da arte²⁸. Ou seja, ao mesmo tempo que o movimento questionava os meios oficiais de comunicação, o regime da arte e a política nacional, também abria espaço para se discutir a função do museu, já que o evento foi promovido por uma intensa divulgação nas ruas e aconteceu em uma organização voltada aos trabalhadores, na sede da Confederação Geral do Trabalho (CGT). Local que pode ser encarado como um anti-museu (DUARTE, 2014).

Fotografia 1 – Exposição Tucumán Arde, 1968.



Fonte: Autor desconhecido. Disponível em

<https://www.ufrgs.br/artevera/tucuman-arde-arte-e-politica-na-america-latina/>

28 A partir da mescla de estratégias de comunicação utilizada pela militância política, pelos meios de comunicação oficial e pela publicidade. Foram realizadas pichações pelas ruas divulgando o evento artístico, assim como panfletos que levavam o *slogan* de “Bienal de Vanguarda”.

Outro fator a ser considerado na formação de um olhar crítico sobre a função dos museus têm relação ao que acontecia dentro deles. Uma figura significativa, antes mesmo das definições da Nova Museologia serem cunhadas, foi George Henri Rivière (1897-1985), responsável por uma espécie de experimentação museográfica no *Musée National des Arts et Traditions Populaires*, em Paris (DUARTE, 2014).

Sua atuação se deu desde a constituição do museu em 1937 até o ano de 1967. E, nesse período, Rivière foi responsável por uma série de técnicas utilizadas, dignas de um olhar expandido sobre a observação de objetos no museu. Uma das técnicas foi a utilização do fio de nylon para que os objetos ficassem em alturas realistas para seu uso. Outras dizem respeito a textos explicativos adaptados a diferentes públicos, suportes gráficos e audiovisuais e permissão para tocar em alguns objetos.

Ainda que fossem ações pontuais no período, sem dúvida contribuem para um alargamento de possibilidades para se praticar o processo de musealização. Vale destacar que essas práticas eram mais comumente empregadas por antropólogos do que por historiadores da arte.

Assim, na década de 1970, há a preocupação de aproximar as populações do museu, como um olhar atento às questões de acesso. É o caso do evento criado pelo crítico e curador brasileiro Frederico Moraes (Belo Horizonte, MG, 1936), no MAM-RJ em 1971, chamado Domingos da Criação²⁹. Foram seis edições em pleno auge da ditadura militar, nas quais Frederico Moraes propôs atividades experimentais atraindo milhares de pessoas à área externa e jardins do museu. Dentre suas edições, houve um “Domingo de papel”, o “Domingo por um fio”, o “Domingo de tecido”, o “Domingo terra a terra”, “O som do domingo” e o “Corpo a corpo do domingo”. Para Alice Duarte, nesse período, “a renovação tende a aparecer com alguma recorrência em exposições temporárias, mas, nas permanentes, os materiais museográficos tendem a manter-se não renovados”³⁰. Logo, defendia-se um “museu integral” no qual as dimensões sociais e políticas sejam consideradas.

29 No auge da ditadura militar, Frederico Moraes colocou em prática o que define como uma espécie de projeto educativo ao criar um desdobramento da sua atividade como professor e diretor de curso do museu (MAM-RJ). O crítico e curador estava disposto a discutir o conceito de domingo no entremeio do trabalho e do lazer e propor uma atividade criativa. Assim, disponibilizando materiais para interação do público no jardim do museu.

30 DUARTE, 2014, p. 102.

Fotografia 2 – O domingo por um fio, 1971.



Fonte: Autor não identificado. Acervo MAM Rio.

Fotografia 3 – Um domingo de papel, 1971.



Fonte: Autor não identificado. Acervo MAM Rio.

Até que se chega na museologia contemporânea, que dá conta desses embates passados, incluindo também as premissas epistemológicas que perpassam o museu como objeto de estudo e reflexão. Ou seja, a partir da Nova Museologia, o museu começa a assumir um questionamento e autocrítica a respeito do seu papel social e político, algo que a museologia tradicional não se propunha a fazer.

Assim, o que se entende por museologia ativa é um movimento museológico amplo que abrange o ecomuseu³¹ e o museu de comunidade³², por exemplo. E para se levar em consideração a participação das populações, é exigido dos profissionais de museus que se adaptem de uma perspectiva centrada em coleções para uma nova centrada nas funções sociais.

Etapa essa em que o historiador da arte Peter Vergo tem muito a contribuir com sua edição da publicação coletiva intitulada “Nova Museologia”, em 1989. Para a pesquisadora Alice Duarte, dentre tantas colaborações, essa publicação ressalta que “os impactos produzidos pelo museu concretizam-se também dentro da própria instituição, através das suas exposições e das opções que lhes estão subjacentes”³³.

Portanto, os valores construídos pelos museus passam a ser questionados em diversas dimensões:

O que decide pesquisar ou ignorar, os bens culturais que seleciona para conservar e expor em detrimento de outros que negligencia, o modo como concretiza essas tarefas e as justifica, com o auxílio de quem, todas estas opções constituem um conjunto de decisões que se tornam matérias merecedoras de interrogação.³⁴

Logo, a exibição de objetos no museu passa efetivamente de uma perspectiva “única” para a de significações. Sendo que os contextos sociais nos quais os objetos são gerados não só importam, como os museus passam a explicitar esses contextos e significações. Assim passamos para a atual configuração museológica, na qual a condição sociocultural passa a ser uma premissa junto com um olhar crítico do museu sobre si mesmo.

31 Proposta na qual o observador não é passivo, pois transita entre a história dos povos que viviam ou vivem em um território. Portanto, engloba os caminhos, as casas, a fauna e a flora. Ou seja, há aproximação entre história, ecossistema e sociedade hedionda.

32 Proposta que lida com um espaço social de encontro a partir do patrimônio significativo para àquela comunidade. Nesse sentido, estimula os processos de identificação cultural e fomento à qualidade de vida dos grupos que ali se encontram a partir de elaborações coletivas.

33 DUARTE, 2014, p. 110.

34 *Idem, ibidem*, p. 112-113.

2.3 MUSEU COMO MEIO DE COMUNICAÇÃO

Nos interessa as auto indagações do museu à medida em que podemos levantar possibilidades para a musealização de práticas artísticas contemporâneas em museus de arte.

Pensando nos modos de compartilhamento por parte dos museus, passamos às noções de comunicação, para além da exposição. O que nos possibilita pensar em ações efetivas que o museu pode oportunizar a seus públicos. Já que

faz-se oportuno e desafiador pensar a musealização e a comunicação como processos em que encontros, interfaces e fecundações são cruciais nos museus contemporâneos, não tendo origem, tampouco fim nesses espaços. Os públicos, compreendidos não como receptáculos, mas como grupos sociais capazes de protagonizar dinâmicas de encontros, cruzamentos, disputas, negociações de sentidos e valores capazes de intervir na musealidade, tornam-se atores centrais para pôr em marcha processos de musealização pautados na produção de narrativas plurais, a partir de pressupostos e metodologias de co-laboração e co-criação.³⁵

A professora Julia Moraes ainda reflete a respeito de museus que sustentam um arquétipo no qual se espera que o museu “seja autoritário, informativo e autocentrado”³⁶. Em museus com tal arquétipo, os profissionais se posicionam como especialistas responsáveis por produzir e difundir conhecimento, enquanto o público é compreendido como passível de aceitar e absorver tal conhecimento. Logo, museus que sustentam esses valores enfrentam enormes desafios para que os públicos, com suas particularidades, participem dos processos de musealização.

É o mesmo caso de museus que “apostam na produção de discurso linear e unilateral, despotencializando o museu como espaço de construção de narrativas plurais e promotor de co-nexões”³⁷. Para Moraes, é comum que isso aconteça quando os setores e profissionais atuam de forma desarticulada. E, conseqüentemente, a comunicação acaba se formulando em uma única via de narrativas inquestionáveis, narrativas reproduzidas que impossibilitam o movimento, a criação e a reverberação de sentidos particulares e coletivos.

35 MORAES, 2020, p.147.

36 *Idem, ibidem*, p. 151.

37 *Idem, ibidem*, p. 153.

Assim, a comunicação não é apenas um momento da musealização ou uma função museológica, mas, sim, uma dimensão de existência para os museus (MORAES, 2020). Isto porque nessa perspectiva

a relação público-museu se desenvolve como fio-condutor e, ao mesmo tempo, ampara processos de musealização. É preciso construir narrativas *junto* aos públicos, *nós*, em primeira pessoa do plural; não *para eles*, em terceira pessoa do plural.³⁸

Consideramos, ainda, que a mudança social ocorre à medida em que as pessoas se apropriam do museu e se tornam capazes de reformular suas realidades, sendo o museu instrumento técnico e político que pode oportunizar, a partir da musealização, atividades clássicas e revolucionárias conforme o contexto específico em que está inserido, junto com a comunidade que usufrui e constrói experiências nesse espaço.

Portanto, entende-se que há dois tipos de museus: o que trabalha voltado para si, a fim de receber o público, e o que trabalha em parceria com seus públicos para fins de colaboração na produção e mediação de narrativas. Para esse segundo modo de trabalhar, há alguns modos possíveis de ação e engajamento com os públicos no processo de musealização:

inventário participativo; folksonomia; gestão participativa; elaboração de planos museológicos a partir de metodologias participativas; curadoria participativa; inclusão de públicos específicos na concepção, desenvolvimento e avaliação de programas educativos e exposições; campanhas de financiamento coletivo; salvaguarda compartilhada; engajamento em prol de ações de cuidados específicos voltados ao patrimônio ou às pessoas que podem se beneficiar dele; uso dos espaços e das instalações dos museus para fins terceiros; uso de redes sociais e seus mecanismos de etiquetagem (tag), engajamento e compartilhamento para construção de narrativas e ressignificações participativas em tempo real em exposições, ações educativas e outras; uso de hashtags, “#” para promover diálogos, propor discussões, chamar atenção a respeito de perspectivas individuais que podem ser representativas a muitos ou, ainda, demandar ações específicas dos museus; cessão de redes sociais a sujeitos ou grupos sociais por períodos determinados a fim de vestir lentes alternativas e/ou problematizar tópicos específicos; etc.³⁹

Tais exemplos evidenciam o quanto a comunicação do museu não é dependente exclusivamente da exposição. Inclusive, muitos museus se depararam, na prática, com possíveis participações de seus públicos de forma não presencial, característica evidenciada durante a pandemia por meio da Web. Fator que colabora para nossa compreensão de musealização compartilhada diante da museologia contemporânea: quando o museu se coloca à escuta e em busca de articulações, provocações e

38 MORAES, 2020, p. 154.

39 *Idem, ibidem*, p. 156-157.

mediações para além de si mesmo.

O último questionamento a ser pontuado em torno da musealização e das formas de comunicar esse processo é a respeito das práticas canonizadas europeias. Por exemplo, quando o objeto é sempre retirado de seu contexto para ser reapresentado em um lugar de destaque, como o museu. Bruno Brulon Soares (informação verbal)⁴⁰ provoca o pensamento crítico em torno dessas práticas convidando a um olhar atento dos profissionais de museologia para as comunidades envolvidas nas práticas – a fim de encontrar um caminho para fortalecer as culturas envolvidas ao invés de se apropriar delas.

Portanto, mais do que se pensar os objetos dentro do museu (museália), pode-se pensar o processo de musealização e os desafios implicados nessa prática. Isso convoca alguns questionamentos envolvendo as práticas artísticas processuais, especialmente referente ao trabalho de Maria Helena Bernardes. Por exemplo: por que levá-las ao museu de arte e que sentido há nessa ação? Ao evidenciar-se diferentes ocorrências no trabalho artístico, o que levar ao museu e como?

40 Fala realizada na conferência de encerramento “Novas fronteiras museológicas: a urgência do presente para um futuro com passado” do evento IV SinPeM em 2021.

2.4 PROCESSO E EXPERIÊNCIA EM MUSEUS DE ARTE

Uma aproximação em relação a como as práticas artísticas voltadas ao processo e à experiência adentram as instituições de arte pode ser útil para tratar dos desafios da musealização da obra de Maria Helena Bernardes. Aqui, vale retomar, que para a arte contemporânea o contexto importa e muito. Assim, os desafios podem variar de acordo com a instituição, com a artista e com os trabalhos em questão.

Esse importante lembrete é feito pelo pesquisador Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (2017), ao alegar que na arte contemporânea não cabem generalizações. Um dos fatores é que, sem dúvidas, há um jogo de disputa na musealização de trabalhos artísticos voltados ao processo e à experiência. E essa disputa já começa no próprio termo. Pois, segundo Oliveira (2017), em seus estudos voltados ao *site-specific*⁴¹ e à *performance*⁴², o pesquisador alega que tais conceitos permanecem em constante disputa intelectual por outros campos e, por isso, surgem tantos outros termos para designar, muitas vezes, trabalhos similares.

Ao levar em consideração os contextos dos trabalhos artísticos, há de se considerar os espaços onde os trabalhos acontecem nas artes visuais:

se o “lugar cênico controlado” se tornou um problema, seja por um retorno ao espaço público, seja pela construção simbólica de novos espaços de ação para performance teatral ou para dança, nas artes visuais foram justamente os espaços institucionais consagrados e monitorados - especialmente galerias e museus de toda espécie - aqueles ocupados nas últimas décadas pelas ações performáticas, nas suas mais variadas acepções⁴³

Assim, podemos refletir quanto à mescla e à sobreposição de linguagens na construção de trabalhos contemporâneos. Um artista que nos ajuda a perceber tais características na aquisição e apresentação de seus trabalhos por museus de arte é Tino Sehgal (Londres, Inglaterra, 1976).

Londrino radicado em Berlim, Tino Sehgal conquistou significativa atuação e reconhecimento no sistema internacional de arte contemporânea. Esteve no Brasil pela

41 Termo referente a obras criadas para um espaço específico. Em instituições de arte, normalmente a instituição convida os artistas para planejarem um trabalho destinado a um determinado local e levando em consideração suas especificidades. Um dos objetivos é que o trabalho dialogue com o contexto institucional.

42 Termo referente a manifestações artísticas que combina elementos do teatro, da dança, das artes visuais e da música. O corpo ganha evidência e, normalmente, não há participação do público. A performance, por vezes, é tida como sinônimo de *happening* – porém, neste, há participação do público.

43 OLIVEIRA, 2017, p. 66.

primeira vez em 2014, expondo na Pinacoteca de São Paulo⁴⁴.

Segundo o site da instituição, os trabalhos apresentados tratam-se de “situações construídas” com atuação de atores, dançarinos, cantores e atendentes do museu, em espaços de circulação do museu. E, ainda segundo o site, “Sehgal constrói situações que confrontam o contexto tradicional dos museus, com enfoque em gestos transitórios e sutilezas sociais de experiências vividas ao invés de utilizar objetos físicos”⁴⁵. As obras apresentadas na ocasião foram as seguintes:

The Kiss (O beijo), em que bailarinos se apresentam em duplas e encenam cenas de beijos retratadas em pinturas históricas; *This is good* (Isto é bom) onde atores repetem o tema do trabalho continuamente e *This is propaganda* (Isto é propaganda), em que cantores se apresentam nas salas do acervo do museu; e *This is new* (Isto é novo), em que funcionários do museu dizem manchetes de jornais do dia para os visitantes.⁴⁶

No caso de Tino Sehgal, seus trabalhos assumem um jogo de subjetividades quando apresentados no museu e confrontados com os olhares privados dos espectadores. Inclusive, as ações do artista podem ser “desconcertantes para um sistema de classificação museológico, pois analisadas de perto as obras se aproximam de diferentes linguagens”⁴⁷, como performances, *happenings*, dança, teatro, música e literatura.

No entanto, algo que unifica seu trabalho é a ênfase no agora, quando convida o público a viver exclusivamente aquele momento. Portanto, por mais que seu trabalho possa ser classificado como *site-specific* ou performance, também se trata de uma prática voltada ao processo e à experiência, pois não há como repeti-la ou experienciar de uma mesma forma.

Os trabalhos do artista Tino Sehgal nos auxiliam a refletir sobre a inserção de trabalhos de caráter processual nos museus de arte, quando existe a escolha de apresentá-los no “templo dos objetos”, enquanto espaço tradicional e renomado, para propor suas obras. E Oliveira (2017) reforça que a reação das pessoas diante das performances dirigidas por Sehgal está diretamente interligada com o espaço onde

44 A exposição aconteceu a partir de uma iniciativa do setor de Relações Internacionais da instituição paulista em parceria com o Centro Cultural Banco do Brasil – RJ. E fez parte da temporada “Alemanha + Brasil 2013-2014” com apoio do British Council e do Goeth-Institut.

45 PINACOTECA. [Site Institucional]. 2014. Disponível em: <<https://pinacoteca.org.br/programacao/tino-sehgal/>>. Acesso em: 15 outubro 2021.

46 *Idem, Ibidem.*

47 OLIVEIRA, 2017, p. 69.

acontecem.

Ou seja, o artista não recusa as características do lugar, mas se utiliza delas para propor o trabalho. Assim, os rituais ali praticados entram como uma espécie de coreografia para compor a obra a partir do comportamento das pessoas que estão presentes. E são uma forma de potencializar as experiências vividas no museu.

Outro exemplo para contextualizar obras voltadas ao processo dentro de museus de arte é o trabalho *contemplação suspensa*⁴⁸ do artista Rubens Mano (São Paulo, SP, 1960). Tal proposição artística nos ajuda a situar o terreno das negociações entre artista e equipe institucional no âmbito do museu.

As performances de Tino Sehgal exigiram uma negociação com a instituição e com seus funcionários (que leram manchetes de jornais para os visitantes, por exemplo). Enquanto o trabalho de Rubens Mano exigiu conexões diferentes, de acordo com a poética do artista.

A convite do curador Ivo Mesquita, Rubens Mano desenvolveu o trabalho *contemplação suspensa* para a 28ª Bienal de São Paulo, em 2008. No qual o espectador podia conferir, em uma tela vertical, imagens de um helicóptero cruzando a cidade de São Paulo de norte a sul. Em uma espécie de escaneamento da cidade, segundo o artista ⁴⁹. Essa tela pode ser vista do alto de uma ponte instalada no terceiro andar e desenvolvida, especialmente, para o espaço Octógono da Pinacoteca de São Paulo.

48Trabalho desenvolvido em 2008 para o “Projeto Octógono de Arte Contemporânea” na Pinacoteca do Estado de São Paulo, onde esteve exposto entre 27 de julho e 5 de outubro de 2008.

49 *Contemplação suspensa*. Bienal, 2013. Disponível em <<http://www.bienal.org.br/post/260>>. Acesso em: 28/11/2022.

Fotografia 4 - Rubens Mano. *contemplação suspensa*. 2018.



Fonte: Site Frieze, fotografia de arquivo.⁵⁰

Fotografia 5 - Vista helicóptero cruzando a cidade de São Paulo



Fonte: Arquivo Rubens Mano | Pedro Ivo Transferetti ⁵¹

⁵⁰ Disponível em <<https://www.frieze.com/article/rubens-mano>> consultado em janeiro de 2022.

⁵¹ Disponível em <<http://www.bienal.org.br/post/260>> consultado em novembro de 2022.

A partir desse trabalho consideramos alguns questionamentos levantados pela professora Fernanda Albuquerque (2020) a respeito das relações entre o artista Rubens Mano e a instituição Pinacoteca de São Paulo:

Trata-se ainda de problematizar as relações que se estabelecem com o artista nesse processo: de que forma o projeto é compartilhado com a equipe do museu? Quem são os interlocutores com quem o artista conversa e negocia? De que forma ele é escutado? Que negociações acontecem nesse processo? De que modo esse diálogo afeta o trabalho? E de que modo ele também afeta a instituição?⁵²

No caso de Rubens Mano seu processo criativo perpassa a instituição, já que se trata de um *site-specific*. Por isso, a instituição se abre para se repensar, e o artista, por sua vez, tensiona alguns funcionamentos. Como por exemplo, a vivência no museu por parte do público que normalmente está lá para contemplar e não para tocar e experienciar as obras. Seguindo a ideia de Suely Rolnick (2014)⁵³ que o público estaria, até então, diante de objetos supostamente neutralizados.

O mesmo público é incentivado, normalmente, a percorrer espaços pré-estabelecidos. Enquanto na obra de Rubens Mano, o público é convidado a subir ao terceiro andar da pinacoteca, onde, em geral, apenas funcionários acessam.

Assim, fica a reflexão sobre o quanto as práticas do próprio museu são atravessadas pelo trabalho. É preciso engajamento de todos os lados: funcionários do museu, artista, públicos. Ao mesmo tempo, há limites a serem respeitados por todos. O artista que se adequa às questões da arquitetura e de segurança, o público que de certa forma é vigiado por um bombeiro encarregado da segurança de todos e os funcionários, que têm suas atividades alteradas, junto com a própria dinâmica do museu - que acaba se enxergando por outros olhos.

Quanto a isso, a pesquisadora Thais Rivitti (2009) tensiona que o trabalho *contemplação suspensa* de Rubens Mano convida a uma experiência dentro do museu. E, como já mencionado, questiona as próprias ações do museu, pois “estava em jogo o mapeamento do conjunto de regras que atuam no museu, sobretudo as regras que conduzem a experiência do público dentro daquele espaço”⁵⁴. A pesquisadora ainda

52 ALBUQUERQUE, 2020, p. 65.

53 ROLNIK, Suely. Arquivo para uma obra-acontecimento. In: FREIRE, Cristina et al. Arte contemporânea: preservar o quê?. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2014.

54 RIVITTI, 2009, p. 157.

reitera que o trabalho dispensa uma contextualização porque conta com todos os elementos necessários para sua experimentação. E, com isso, a contemplação é posta de lado para se vivenciar o presente.

Para além da experiência, ao pesquisar esses trabalhos, outra curiosidade vem à tona. Como esses trabalhos são preservados? Como podem ser revisitados depois de uma experiência tão singular entre artista, público e profissionais da instituição? E, afinal, quais são os desafios enfrentados na musealização desses trabalhos?

2.5 DOCUMENTAÇÃO COMO POSSIBILIDADE

Ao pensar em musealização já sabemos que algumas etapas são importantes, tais como a aquisição, a pesquisa, a conservação, a documentação e a comunicação (CURY, 1999). E como existe uma lacuna sobre a musealização de práticas artísticas voltadas ao processo, as pesquisas desenvolvidas em torno da performance podem nos conceder o embasamento necessário para refletir sobre como esse processo acontece em práticas artísticas voltadas ao processo e à experiência.

A dissertação *Performances de arte em museus brasileiros: documentação, preservação e reapresentação*, de Juliana Pereira Sales Caetano (2019), contribui com a compreensão de como os museus brasileiros começaram a lidar com a documentação de trabalhos que não se resumem a uma materialidade única. Ou seja, trabalhos que apresentam referenciais materiais e simbólicos no processo em si. E como ponto de partida, vale considerar como os museus construíram seus acervos de arte contemporânea.

Caetano (2019) contextualiza que os museus brasileiros demoraram para se estruturar e, conseqüentemente, investir em acervos de arte contemporânea, já que os museus de arte moderna e contemporânea foram criados em meados de 1960 e 1970. Ou seja, no mesmo período em que despontam a arte conceitual e as práticas processuais. De início, essas instituições adotaram o modelo de acervo das instituições que lidavam com arte convencional (aqui entendidas como linguagens artísticas anteriores às vanguardas do século XX). O que, de certa forma, implica em dar mais ênfase à materialidade do que à poética das obras. Segundo a pesquisadora,

uma prova disso estava presente na forma pela qual esses museus classificavam e catalogavam esses acervos (...) descrevendo-os apenas pelo material e/ou técnica constitutiva de seus vestígios e registros. O que nos faz concluir que os métodos utilizados para documentar acervos de arte convencionais não atendem a maior parte da produção contemporânea.⁵⁵

55 CAETANO, 2019, p. 19.

Por isso, um dos apontamentos da autora como parte essencial do processo de documentação museológica está na aproximação entre os artistas e o museu. Essa aproximação reforça o entendimento do valor simbólico, já que as artes convencionais lidavam com características intrínsecas e extrínsecas⁵⁶. Assim há dificuldade de aplicar essa teoria nas práticas contemporâneas. Reiterando que “expor somente os objetos seria não expor a obra”⁵⁷. Ao mesmo passo que também existem dificuldades quanto às características extrínsecas dos trabalhos, pois há diversos pontos de vista possíveis no campo simbólico.

De todo modo, vale ressaltar que, mesmo que as práticas processuais não possam ser acessadas da mesma forma que foram constituídas, há algumas possibilidades de se propor uma aproximação em relação a elas. E, em geral, essas possibilidades se dão através de resíduos do trabalho que podem ser formulados por áudios, vídeos, fotografias, relatos. Cabe ater-se que não se tratam de registros, mas resíduos (OLIVEIRA, 2017), ou seja, não configuram a obra em si, tratam-se de ressignificações a partir da interação de um outro corpo com o trabalho.

Retomando o caso específico do artista Tino Sehgal, há uma recusa por parte do artista em criar resíduos como a fotografia⁵⁸ e o filme para que seu trabalho não dependa das reproduções para existir (OLIVEIRA, 2017). O artista também recusa as narrativas textuais, porque não está preocupado em classificar sua produção.

A classificação, então, fica a cargo de outros profissionais que não o artista, como os responsáveis pela documentação museológica. Porém, vale lembrar de como o diálogo, quando possível, entre artista e equipe institucional é de extrema valia. Assim como manter o processo de documentação aberto e em movimento.

E com isso nos questionamos sobre como Maria Helena Bernardes encara o processo de documentação do seu trabalho e como ela se aproxima (ou se distancia) de um museu de arte. Principalmente porque o trabalho *Vaga em campo de rejeito* não foi pensado para ser apresentado em uma instituição museológica, conforme apresentaremos no capítulo seguinte.

56 Esse estudo foi realizado por Peter Van Mensch em 1992 que instituiu as características intrínsecas como descrição e análise física do próprio objeto e características extrínsecas como informações documentais e contextuais advindas de outras fontes que não o objeto em si permitindo conhecer seu valor simbólico (CAETANO, 2019).

57 CAETANO, 2019, p. 36.

58 Por esse motivo optamos por não colocar imagens a respeito de seus trabalhos nesta pesquisa.

3. VAGA EM CAMPO DE REJEITO E SEUS MODOS DE COMPARTILHAMENTO

Entendendo que na arte contemporânea não cabem generalizações, como visto no capítulo anterior, neste capítulo propomos uma contextualização da artista Maria Helena Bernardes e de parte de sua trajetória. Aqui damos ênfase ao trabalho *Vaga em campo de rejeito* e suas especificações, objeto deste estudo.

Escolhemos analisar *Vaga em campo de rejeito* fundamentalmente por dois motivos. O primeiro deles foi o encantamento, fator determinante para a motivação e envolvimento com a pesquisa. E o segundo se deu em decorrência da possibilidade de acesso ao livro de Maria Helena Bernardes e a pesquisas já realizadas em torno do trabalho. Já que com a pandemia do covid-19 tivemos restrições de circulação social, restringindo contatos e acesso a materiais, a bibliotecas, a acervos.

Feita essa escolha, um outro fator que veio agregar possibilidades de análise foi a descoberta de que *Vaga em campo de rejeito* compõe o acervo de um museu público do Estado, o Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul (MACRS). E, a partir de flexibilizações das medidas de proteção ao corona vírus, pudemos visitar o acervo e ainda entrevistar a artista sobre o trabalho e seus modos de compartilhamento.

Muitas vezes, o trabalho *Vaga em campo de rejeito*, de Maria Helena Bernardes, foi - e ainda será - mencionado neste texto. Assim, reservamos este espaço em particular para apresentá-lo com profundidade, incluindo uma breve apresentação da artista e de sua obra de forma mais ampla.

De forma objetiva, nosso objeto de estudo lida com a experiência de Maria Helena Bernardes em Arroio dos Ratos, entre 2001 e 2002. Período em que a artista frequentou o município em busca de uma área vazia e sem uso que ela pudesse reproduzir em outra área igualmente vazia e sem uso. Foi assim que ela encontrou um vão entre dois prédios - entre a Rodoviária e a Câmara dos Vereadores, especificamente. Esse vão ela denominou como “vaga”.

Fotografia 6 – Vaga entre Rodoviária e Câmara dos Vereadores.



Fonte: Paula Krause. Arquivo Maria Helena Bernardes.

Fotografia 7 – Campo de rejeito, Arroio dos Ratos (RS).



Fonte: Paula Krause. Arquivo Maria Helena Bernardes.

Ao fazer todas as medidas da vaga, a artista se concentrou em sua reprodução em um espaço que ela chamou de “campo de rejeito”, uma clareira em um terreno de um antigo depósito de rejeito de carvão. Ou seja, a artista se empenhou em reproduzir um espaço vazio do município, identificado como “vaga”, sobre um terreno igualmente vazio, identificado como “campo de rejeito”.

À medida que Maria Helena Bernardes foi se envolvendo em suas buscas no município também foi estabelecendo relações com os moradores. E foi com a ajuda dessas pessoas, que a artista chamou de pequena comunidade, que o trabalho se concretizou. Futuramente eles serão devidamente apresentados. Mas antes contextualizaremos a artista e parte de sua trajetória.

Maria Helena Bernardes é uma artista gaúcha, nascida em Porto Alegre em 1966. Realizou sua graduação no Instituto de Artes da UFRGS, onde se formou em desenho e gravura. Atualmente ela ainda mora em Porto Alegre e percebe-se uma relação viva com a cidade e com o Estado a partir de suas andanças e práticas artísticas.

A relação da artista com sua localidade e com o sistema da arte local foram fundamentais na escolha por estudá-la. Pois ouvi a respeito de seu trabalho e de sua generosidade tanto na universidade quanto em cursos de extensão fora da academia. O que acabou me instigando a descobrir mais sobre suas criações e me levou à entrevista realizada por Isabel Waquil⁵⁹.

O depoimento traz um dado bastante interessante a respeito dos interesses de Maria Helena Bernardes pelo estudo de História da Arte e também pelo seu compartilhamento. Ao mesmo tempo, a artista chega a mencionar sua aversão a lecionar na universidade, alegando que seria um comprometimento muito amplo em relação a horários e envolvimento, algo que presenciou de perto pois o falecido marido⁶⁰ era professor de música na UFRGS. A artista não abria mão da sua mobilidade e, por isso, sempre recusou a possibilidade de cursar uma pós-graduação, para não cair em tentação de fazer algum concurso em um momento de incerteza. Inclusive, essa recusa vem de

59 Isabel Waquil é jornalista formada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e coautora do livro “A palavra está com elas: diálogo sobre a inserção da mulher nas artes visuais” (2014), onde se encontra a entrevista realizada com a artista Maria Helena Bernardes. As informações foram consultadas em 08 de dezembro de 2021, disponível em <https://mulheresnaartecontemporanea.wordpress.com/sobre-a-plataforma/>

60 Maria Helena Bernardes foi casada com Fernando Mattos (Porto Alegre, 1963 – 2018): compositor, arranjador, professor e pesquisador de música.

uma experiência prévia em ser concursada do Estado, pois Maria Helena Bernardes chegou a trabalhar na Secretaria de Cultura do Rio Grande do Sul, mas se exonerou.

Favorecendo sua mobilidade, Bernardes recorda a era dos editais que, a partir de 1995, possibilitou que ela pudesse desenvolver seus projetos artísticos de forma autônoma, ministrar cursos e ser remunerada por isso. No entanto, menciona a exaustão de mal encerrar um projeto e já precisar iniciar outro. Foi quando apareceu a oportunidade de estudar livremente em Paris, na França, quando seu companheiro na época foi fazer doutorado na cidade. Em seu relato, Maria Helena explica seu processo de estudo e o quanto isso a influenciou em seus projetos futuros: “não estudei em escolas, estudei por minha conta, via as coisas que eu queria ver e lia os livros que eu queria ler. Voltei de lá com muita bagagem e que tinha relação com coisas que eu fazia como artista no Areal”⁶¹.

Na entrevista realizada por Waquil, Maria Helena faz menção sobre como o conteúdo é mais relevante para ela do que a forma, inclusive, colocando em contraste suas atividades com seu parceiro de trabalho, André Severo (Porto Alegre, 1974). Nas palavras da artista:

a meu ver, é o conteúdo que abre a possibilidade de nascerem formas. Seja a forma que for: da pintura, do vídeo, da escrita, da caminhada. Eu gosto desta diferença, que é bem clara, entre mim e o André Severo, na parceria que temos no projeto Areal⁶².

Nessa entrevista, a artista também nos indica um caminho de aproximação com a narrativa da arte contemporânea quando nos aponta a história das exposições como alternativa, o que nos intriga ainda mais quanto à musealização de trabalhos voltados à experiência e ao processo, considerando a exposição como uma das possibilidades da etapa de comunicação – a última etapa do processo de musealização, que também engloba aquisição, pesquisa, conservação e documentação (CURY, 1999).

61 MAUS, 2014, p. 37-38.

62 Idem, ibidem, p. 33.

3.1 A EXPERIÊNCIA

De todo modo, passemos à produção da artista na investigação que nos interessa aqui. A obra *Vaga em campo de rejeito* é permeada por uma série de visitas por parte da artista ao município de Arroio dos Ratos, RS, durante quatro meses, ao final de 2001 e início de 2002. Essa foi uma experiência compartilhada com a comunidade e, posteriormente, relatada em um livro.

Embora eu já tivesse escutado menções sobre Maria Helena Bernardes e alguns de seus trabalhos, foi com esta pesquisa que consegui, de fato, me aproximar de ambos. As entrevistas realizadas pelo professor e pesquisador Eduardo Veras⁶³ (2006; 2017) e pela jornalista Isabel Waquil (2014) com a artista, como já mencionado, foram fundamentais para essa aproximação.

Foi a partir de Veras (2006; 2017), por exemplo, que entendi o quanto a investigação de Maria Helena Bernardes girava em torno do vazio. Pois, “em um mundo em que, mesmo no campo da arte, se prevê a materialização de *algo*, o algo que Maria Helena nos oferece é o nada”⁶⁴.

Em entrevista ao professor Veras, Maria Helena contextualiza que sua busca pelo vazio se iniciou, inclusive, a partir da materialidade do papel, da tinta e das colagens. A artista conta que foi um processo frustrante:

O que me desagradava em meus tempos de ateliê, era o acúmulo de objetos que resultava do trabalho. Nunca gostei de acumular coisas e sempre tive uma resistência em produzir mais matéria. É um traço de personalidade. Também nunca fui apegada ao meu trabalho em sentido material. Sempre gostei de dar meus desenhos aos amigos e me contentava em tê-los na memória ou em fotografia, ao invés de vê-los envelhecer como objetos. (Algo que me abate diante de grandes coleções, como a do Louvre, por exemplo). Tudo isso colaborou para uma transformação do meu trabalho em situações mais etéreas ou “desmaterializadas” (resisto um pouco a esse termo, já tão banalizado).⁶⁵

63 Eduardo Ferreira Veras é crítico e historiador da arte, além de curador independente. Atualmente é Professor Adjunto do Instituto de Artes da UFRGS. Em 2016, entrevistou a artista Maria Helena Bernardes sobre o trabalho “Vaga em Campo de Rejeito” (2003) para sua dissertação. E em 2017, o voltou a entrevistá-la, tendo em vista que o trabalho mencionado marcou um crescente no interesse de Maria Helena Bernardes por práticas mais voltadas à comunicação do que à expressão, como aponta o autor.

64 VERAS, 2006, p. 114.

65 Idem, *Ibidem*, p. 192-193.

A recusa da produção de materialidade é um bom ponto de partida para se aproximar do trabalho de Maria Helena. Porém, é relevante ter em mente que existem sim materialidades possíveis ainda que sobre o vazio. É o caso da experiência vivida pela artista em Arroio dos Ratos, RS, que dá "corpo" ao assim chamado trabalho *Vaga em campo de rejeito*.

Antes de ir ao município, Maria Helena já se sentia atraída por espaços vazios em Porto Alegre, provocados pelos limites de prédios vizinhos, isto é, pelas “sobras de terreno” entre um prédio e outro. Ela narra que

Foi justamente através de manifestações das pessoas nas ruas de Porto Alegre que eu havia entendido, meses antes, do que se tratavam esses espaços que me atraíam. Nos trajetos rotineiros em minha cidade, notava certos intervalos, cujas formas eram dadas pelos limites dos prédios vizinhos. Minha primeira curiosidade era puramente espacial, sentia atração por aqueles vazios aleatórios e ao mesmo tempo exatos, que não tinham forma e nem conteúdos próprios. Mais tarde, retornava para vê-los de perto e, a certa altura, já tinha três ou quatro vagas em meu roteiro semanal para visitar.⁶⁶

Assim, conforme ela se detinha diante dessas vagas, as pessoas à sua volta seguiam seu olhar. Um comportamento importante para que Maria Helena ampliasse seu entendimento sobre as vagas. Pois de um mero espaço vazio, passou a entender as vagas, em si mesmas, como um desvio. Isto, principalmente, por conta das pessoas que passavam por ela e a questionavam sobre sua investigação. Maria Helena se surpreendia: “Eu via nitidamente o que via, mas as pessoas se inquietavam com o fato de eu olhar para algo que elas também viam, mas que, segundo elas, não existia. Eu ficava surpresa com essa referência tão clara a algo que não era nada”.⁶⁷

Foi, então, que partiu para uma busca de vagas em Arroio dos Ratos. Logo na primeira linha de sua publicação, Bernardes contextualiza: “Fui pela primeira vez a Arroio dos Ratos por indicação de um amigo que sabia de meu interesse em produzir uma experiência com as vagas, pelo projeto Areal”⁶⁸. E com um esboço de realizar o desejo da construção de uma vaga sobre um campo vago, uma área inerte alheia aos acontecimentos à sua volta, inicia sua aventura pela cidade visitada.

66 BERNARDES, 2003, p. 32.

67 Idem, *Ibidem*, p. 32.

68 Idem, *Ibidem*, p. 9.

Maria Helena, então, se concentrou em um ir e vir ao município com o objetivo de reproduzir a vaga encontrada em um outro espaço vazio, nomeado como campo de rejeito. Esse nome se refere, especificamente, a uma clareira logo em frente ao Museu do Carvão. É importante situar que Arroio dos Ratos estava associada à mineração. Pois a clareira que veio a se tornar o campo de rejeito do trabalho de Maria Helena, antigamente, era um depósito de carvão impróprio para queima na Usina. E quando ela se deparou com o espaço se impressionou com o chão repleto de pedras, sem área verde, que parecia coberto de brita.

O campo de rejeito foi escolhido, então, quando a artista confirmou que não havia atividade produtiva naquele terreno, fator fundamental a ela. Depois de realizar caminhadas e encontrar um antigo mineiro que atuou durante anos naqueles campos, Maria Helena conseguiu contato com o dono do terreno por intermédio da diretora do Museu do Carvão. Segundo o relato do livro, o proprietário logo se prontificou a mostrar os detalhes do espaço enquanto contava parte da história da cidade. Foi quando Maria Helena definiu com ele que usaria a clareira para construir sua vaga. Para a construção, o proprietário disponibilizou o serviço de um de seus funcionários para ajudá-la, que veio a se tornar um parceiro importante para a artista.

Fotografia 8 - Porteira para o campo de rejeito



Fonte: BERNARDES, 2003, p. 14.

E a vaga escolhida, por sua vez, tratava-se de um espaço triangular no chão, ao qual não era delimitado nenhum uso, localizado entre a Rodoviária e a Câmara dos Vereadores. Logo em frente, na calçada, estava o ponto fixo de um camelô.

Fotografia 9 – Camelô em Arroio dos Ratos (RS).



Fonte: Paula Krause. Arquivo de Maria Helena Bernardes.

Para que a vaga, de fato, fosse construída, houve um envolvimento do que Maria Helena chamou de “pequena comunidade”. Alguns atores, como o proprietário do campo, o camelô que trabalhava em frente ao espaço triangular e a diretora do museu, participaram dessa aventura. A vaga, enfim, foi construída - com autorização e participação de funcionários da prefeitura - e inaugurada na feira da melancia da cidade, festividade que aconteceria justamente em frente ao Museu do Carvão.

Fotografia 10 - Vaga em construção



Fonte: Paula Krause. Arquivo de Maria Helena Bernardes.

Fotografia 11 - Vaga construída



Fonte: Paula Krause. Arquivo de Maria Helena Bernardes.

O curioso sobre esse trabalho é que, no livro publicado, as palavras “arte” e “artista” não são mencionadas. A decisão em torno da exclusão dessas palavras da publicação não foi em vão. Em entrevista a Veras, Maria Helena teoriza suas interpretações em torno da apresentação de arte.

Percebi que a definição consensual que se tem da arte está condicionada, em primeiro lugar, à possibilidade de apresentação dessa arte. Em segundo lugar, espera-se que essa apresentação esteja situada no contexto (e siga a lógica) de um evento cultural, seja ele independente ou institucional. Desse ponto de vista, arte não é algo que se pensa, mas que se produz e, antes disso: não é algo que se “produz”, simplesmente, mas algo que se “apresenta”. Assim, uma ação artística cujo centro esteja em sua própria ocorrência (e não em sua apresentação), não é considerada arte. Por outro lado, não será tampouco ciência – nem exata, nem humana – pois é algo realizado por um artista e não por um cientista, antropólogo ou filósofo. Então, não é nada.

Essa ideia de “apresentação”, hegemônica a ponto de excluir da arte a arte não “apresentável”, varia de acordo com o ambiente em que se dá a discussão, mas está sempre presente. Em Arroio dos Ratos, o senso comum entenderá “arte = apresentação de arte = ao que está dentro do Museu”. Em São Paulo, será “arte = apresentação de arte = ao que está dentro do Museu + o que cabe no Arte Cidade”, por exemplo. O senso comum encontrou uma finalidade para arte, centrando-a na possibilidade de sua apresentação pública. E o lugar dessa apresentação é o evento, aconteça ele dentro ou fora dos tais “muros”, tão debatidos nos anos 60 e 70.

O fato de eu haver me apresentado, em Arroio dos Ratos, como alguém que queria levar a cabo um experimento artístico, sem propor nenhum fim externo a ele, me destituiu, gradualmente, de minha identidade de artista.⁶⁹

Escolhemos esse trecho em particular para conectar uma outra dimensão do trabalho que são os modos de compartilhamento da *Vaga*.

A experiência e a forma como esta é narrada no livro tentam evidenciar aquilo que Maria Helena acredita: “vaga em campo de rejeito é mais do que um objeto, é um fluxo de acontecimentos e ideias fragilmente sinalizadas pela presença daquele triângulo de cimento”⁷⁰.

E assim como o professor Eduardo Veras (2006), nos perguntamos: onde está a arte? Estaria em Arroio dos Ratos? No triângulo de cimento? No livro?

Nasce, inclusive, uma vontade de visitar Arroio dos Ratos. Não por duvidar da veracidade dos fatos ou por um desejo de contemplação do triângulo de cimento ou de

69 VERAS, 2006, p. 195-196.

70 *Idem, ibidem*, p. 193.

seus vestígios. Mas por uma espécie de encantamento que a narrativa provoca junto com o desejo de colocar o corpo em movimento. Certa, assim como Veras (2006), de que o trabalho dispensa o olhar.

Reiteramos, ainda, as conclusões do professor Veras, que colaboraram para uma ampliação do que se trata, afinal, *Vaga em campo de rejeito*.

O trabalho estava na vaga de cimento e estava também na construção dessa vaga, mas não se restringia a isso (no mínimo, porque existia o livro). A obra era uma coisa e outra e nenhuma delas. Quem sabe, então, estaria no ato de *contar* essa experiência? O trabalho, imaginei, só existia quando Maria Helena se propunha a contar o que acontecera, fosse nas conversas com os amigos, nas palestras públicas ou no livro. *Contar* era o trabalho.⁷¹

E assim pensamos se o trabalho também está nos registros – aquilo que é produzido para informar - ou resíduos (OLIVEIRA, 2017) – aquilo que proporciona uma ressignificação de um outro corpo com o trabalho. Já que Maria Helena chega a relatar que sentiu uma espécie de alívio em saber que a obra em Arroio dos Ratos iria desaparecer (VERAS, 2006).

Algumas pistas são colocadas no texto de Eduardo Veras, quando o professor reitera que

mesmo atribuindo alguma permanência para um episódio tão fugidio, o livro não chega a neutralizá-lo. O volume intitulado *Vaga em campo de rejeito* não era a *finalidade* da experiência de Arroio dos Ratos, embora, sem dúvida, seja consequência dessa experiência⁷².

E assim nos inspiramos nas entrevistas realizadas com a artista para refletir sobre os desafios da musealização do trabalho *Vaga em campo de rejeito*. Tendo em vista que há muito o que aprender tanto com o trabalho quanto com as reflexões de Maria Helena Bernardes.

Como um museu de arte pode adquirir, preservar e expor esse trabalho mantendo as características propostas pela artista? Os registros e resíduos dão conta de compartilhar *Vaga em campo de rejeito*? E seria possível preservar os relatos da artista a respeito? Faria sentido?

71 VERAS, 2006, p. 110-111.

72 *Idem, ibidem*, p. 116.

3.2 AS OCORRÊNCIAS

Para dar conta dos questionamentos que surgiram durante o aprofundamento em *Vaga em campo de rejeito*, achamos por bem realizar uma entrevista com Maria Helena Bernardes.

Essa entrevista além de possibilitar um encontro físico, tão desejado ao longo dessa pesquisa por conta das intercorrências da pandemia, também proporcionou uma série de descobertas. Uma delas é em relação às ocorrências do trabalho.

Perguntamos à Maria Helena sobre como ela via a *Vaga* em meio à doação do Arquivo Areal ao MACRS⁷³, especialmente por carregar tantas incertezas no seu processo e por, aparentemente, o trabalho não ser musealizável, nem apresentável em condições de museu.

Ficamos nos perguntando, por exemplo, se o que estava no acervo era entendido como arquivo ou trabalho. Prontamente, a artista nos respondeu que seu entendimento sobre a *Vaga* também foi um processo, mas chegou à conclusão de que é um trabalho feito de ocorrências.

Tem trabalhos que não têm, realmente, fronteiras. Eles são feitos de ocorrências. Então a *Vaga* tem várias ocorrências. Ela tem a ocorrência das andanças em Porto Alegre anteriores a descobrir o que é uma vaga. Tem a ocorrência de fechar o ateliê e me despedir com o espaço enfaixado. (...) Tem a ocorrência Arroio dos Ratos. Tem a ocorrência de enquanto eu estava vivendo aquilo e não sabia o que era, eu começar a contar nas palestras que já me chamavam para fazer pelo Brasil afora. (...) Tem a ocorrência do livro e tem as ocorrências de todas as falas sobre a *Vaga*, (...) que eram falas comunais. Uma experiência acontecia entre nós. As pessoas se envolviam, torciam, batiam palmas. Os relatos aconteceram em uma outra dimensão.⁷⁴

Essa observação da artista nos fez olhar com maior ênfase para os modos de compartilhamento de *Vaga em campo de rejeito*. Especialmente para essas ocorrências a partir da experiência em Arroio dos Ratos.

⁷³ O trabalho *Vaga em campo de rejeito* foi doado ao acervo do MACRS, junto ao Arquivo Areal, em intermédio do Prêmio Funarte de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça – 6ª Edição (2013). Informações sobre a doação e sobre o acervo do MACRS serão tratados em detalhes no próximo capítulo.

⁷⁴ Em entrevista concedida às autoras em 09/03/2022.

Logo, entendemos o livro escrito pela artista como uma primeira ocorrência. Mas percebemos que a própria escrita foi proveniente de outras ocorrências: os relatos que Maria Helena Bernardes compartilhou em centenas de falas pelo Brasil.

O livro, que leva o mesmo título do trabalho, trata-se de um relato em tom intimista e reflexivo narrado em primeira pessoa pela artista. A publicação integra o Projeto Areal ⁷⁵, coordenado por Maria Helena e André Severo, e compõe ainda o Documento Areal – desdobramento que será apresentado mais adiante.

Como a escrita do livro passou por uma fase intensa de reflexões e conversas, a partir das falas realizadas por Bernardes, faz sentido pensar que a publicação talvez seja o recurso que melhor nos proporcione uma aproximação com o trabalho, para além de seu acontecimento. Isto é, para além do momento em que ele foi realizado em Arroio dos Ratos - sendo o livro uma excelente forma de quem não esteve envolvido no acontecimento entre 2001 e 2002 de se aproximar da experiência.

Outras possibilidades de aproximação com *Vaga em campo de rejeito* são por meio de fotografias, de um filme-documentário e outros elementos documentais que foram doados ao MACRS. Aspectos a serem discutidos no próximo capítulo. Assim, nos colocamos a pensar se *Vaga em Campo de rejeito* também está nos registros e documentos que informam sobre o trabalho. Como a artista entende esses diferentes componentes? Apenas como documentação ou como obra? Qual o lugar simbólico do livro nesse processo de doação?

Para sanar os questionamentos levantados, recorreremos à própria artista. Em nossa entrevista, Maria Helena Bernardes foi contundente em sua interpretação de que o que foi doado ao MACRS tratam-se de documentos que compõem um arquivo. Ela nos comenta: “pra mim nada daquilo é obra. Aliás, eu não gosto dessa palavra. Eu não gosto dessa palavra para nada”.⁷⁶

Daí nosso resgate em relação à experiência em Arroio dos Ratos. Pois, entre 2001 e 2002, houve um empenho para que a experiência fosse compartilhada na Feira da Melancia do município. Ainda que não se tratasse de um evento expositivo convencional ao sistema das artes, houve esse momento de compartilhamento.

No livro, Bernardes relata:

Era um grande evento organizado pela Secretaria da Cultura que reuniria a cidade em torno de bailes, *shows*, rodeios, petiscos e distribuição gratuita de melancia. Resolvi não protelar mais o contato com a Prefeitura ao saber que a festa seria realizada nas dependências do museu. Tudo aconteceria ali, em frente ao campo

⁷⁵ Projeto criado em 2000, idealizado por Maria Helena Bernardes e André Severo a partir de uma série de viagens e caminhadas pelas paisagens do Rio Grande do Sul. O projeto constituiu-se de atividades de fomento a trabalhos artísticos que proporcionassem uma experiência mais direta entre artista/autor e públicos. Seu principal objetivo era trazer a público trabalhos artísticos e publicações dificilmente viabilizados em âmbito institucional. Falar aqui das publicações...

⁷⁶ BERNARDES, 2022, informação verbal em entrevista concedida às autoras.

de rejeito! Agendei um horário com a Secretaria de Cultura, decidida a oferecer a vaga como atração da Festa da Melancia em retribuição ao apoio recebido.⁷⁷

Porém, é importante deixarmos registrado que a artista não se interessa em expor a vaga construída, isso não faria sentido. E, por isso, reiteramos tanto que *Vaga em campo de rejeito* trata-se de uma produção artística voltada ao processo e à experiência. É menos sobre o resultado e mais sobre o que e como foi realizado.

Em nossa entrevista, Maria Helena Bernardes nos conta que chegou a receber um convite posterior para apresentar a vaga ao mundo, enquanto objeto musealizável, no Santander Cultural. E ela alegou que “o que poderia ser mais “mundo” do que a Festa da Melancia?": “não tem mais mundo. E isso não é um deboche. Comparar o Santander Cultural com a Festa da Melancia em termos de mundo, de qualidade mundana e viva, não tem comparação”⁷⁸. E no livro ainda acrescentou que a Festa da Melancia foi um evento estimulante para a experiência, pois “quebraria o silêncio, trazendo o som da cidade até a clareira”⁷⁹.

Esses elementos nos aguçaram sobre os modos de apresentação e compartilhamento de *Vaga em campo de rejeito*. Especialmente com a descoberta de que o trabalho estaria no acervo do MACRS. Pois se Maria Helena Bernardes já havia negado a apresentação da *Vaga* em um espaço cultural antes, passados mais de vinte anos da experiência, quais seriam as possibilidades de compartilhamento atualmente?

77 BERNARDES, 2003, p. 47.

78 Idem, 2022, informação verbal em entrevista concedida às autoras.

79 Idem, 2003, p. 47.

4 ACERVO MACRS E A MUSEALIZAÇÃO DE VAGA EM CAMPO DE REJEITO

A descoberta de que *Vaga em campo de rejeito* faz parte do acervo do MACRS abriu possibilidades, até então, inimagináveis para esta pesquisa. Algumas curiosidades logo apareceram: o que estava, de fato, no acervo? O museu já havia compartilhado o trabalho em um contexto de exposição? Como ocorreu essa doação e quais os documentos envolvidos nesse processo? Como se daria a preservação do trabalho?

Para conseguirmos esmiuçar cada uma dessas questões, foram necessários dois passos: visita à reserva técnica do MACRS com conversa com a equipe envolvida e entrevista com a artista. O primeiro passo, a visita ao acervo do museu, aguçou ainda mais nosso interesse por desvendar alguns detalhes da doação, já que no museu não havia documentação detalhada de como ela ocorreu. Assim, passamos ao segundo passo, quando tivemos as devidas dúvidas sanadas pela artista.

Para além das descobertas objetivas decorrentes da visita ao MACRS e à Maria Helena Bernardes, por meio desses contatos conseguimos esmiuçar e, ao mesmo tempo, ampliar a discussão em torno dos desafios da musealização desse processo, ponto a ser abordado no presente capítulo.

4.1 CARACTERÍSTICAS DO ACERVO

Como o trabalho *Vaga em campo de rejeito* está inserido no acervo do MACRS, tornou-se significativo olharmos para a história e para as características desse museu. O MACRS foi criado pelo Decreto n. 34.205, de 4 de março de 1992. Portanto, acaba de completar 30 anos de existência. Ao longo desses anos, o museu teve seu acervo constituído por obras de artistas do Estado, do Brasil e do mundo.

Aqui, algumas características do museu são importantes de serem consideradas para pensarmos seu acervo. Uma delas é a fragilidade desse espaço museológico desde a sua constituição. Um dos motivos, como destaca a professora Dra. Maria Amélia Bulhões no catálogo do MACRS, é que “o museu foi criado mais como um projeto e um desejo do que como uma realidade”⁸⁰. A exemplo de que não possui sede própria e foi alocado na Casa de Cultura Mário Quintana, em Porto Alegre (RS)⁸¹. A professora ainda reforça que diversas tentativas pela comunidade artística foram fomentadas para que o museu passasse para um espaço próprio⁸². O que, segundo Bulhões, reforça o desinteresse político e social diante da arte contemporânea em território rio-grandense.

Outras características do museu são a ausência de um plano museológico e a presença de um quadro funcional enxuto e não permanente⁸³. Fatores que dificultam a atuação dos profissionais rumo à um objetivo em comum da instituição a longo prazo, principalmente quando há troca de gestão. E, ainda, há questões relacionadas ao acervo:

como não dispor de uma reserva técnica dentro de normas e especificações para a preservação de seu numeroso e complexo acervo, ou não poder contar com um espaço adequado para o desenvolvimento de atividades de pesquisa e documentação, conservação e restauro, tão necessários em um museu de arte.

80 MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO RIO GRANDE DO SUL, 2021, p. 23.

81 Desde o início de 2020, uma nova sede está em preparo no 4º Distrito de Porto Alegre (RS). Localizada em um imóvel cedido pelo governo do RS no bairro Floresta. O espaço constituído por um galpão e pátio passa por reformas estruturais para se adequar às instalações de um museu. A previsão é que a obra seja entregue à comunidade entre 2023 e 2024.

82 Atualmente, no site oficial da cultura do RS o MACRS está posicionado como uma instituição pertencente à Secretaria de Estado da Cultura (Sedac) localizada na Casa de Cultura Mario Quintana (Rua dos Andradas, 736) e no 4º Distrito (Rua Comendador Azevedo, 256), nova sede do museu. Informação disponível em <https://cultura.rs.gov.br/macrs> consultada em 1º outubro 2022.

83 Durante o ano de 2022, a equipe do museu passou por uma série de reuniões para reformular as funções de cada funcionário. No mesmo ano houveram novas incorporações que resultou no seguinte quadro funcional: **Diretora IEAVi | MACRS | CDE** - Adriana Boff; **Produção** - Raíssa Leal (Coordenação), Leonhard Bravo, Jordi Tasso; **Educativo MACRS | CDE** - Daniele Alana (Coordenação), Kamille Pederiva, Carla Borba (Consultora); **CDE** Vladimir Cavalheiro (Coordenação); **Comunicação** - Aline Costa (Coordenação), Ana Carolina Gabardo; **Acervo e documentação** - Izis Abreu (Coordenação), Ana Paula Centenaro, Bruna Martin e Maria Luiza Mello.

Pode-se dizer que o MACRS foi sendo construído pelo empenho de artistas, críticos e alguns administradores, em uma caminhada coletiva que se mostrou bastante inclusiva e democrática ao longo de sua história, mas que arrasta consigo deficiências básicas a serem sanadas.⁸⁴

Atualmente, em 2022, o acervo do MACRS fica localizado em duas reservas técnicas na Casa de Cultura Mário Quintana. E no ano anterior teve seu primeiro catálogo geral publicado, com organização de André Venzon, diretor do MACRS entre 2019 e 2021, Maria Amélia Bulhões, pesquisadora e curadora do projeto, e Vera Pellin, gestora cultural e coordenadora do projeto. Seu lançamento ocorreu em formato impresso e digital, e a publicação foi financiada pela SEDAC⁸⁵ por meio da Lei Aldir Blanc⁸⁶.

Para a publicação, foram catalogadas 1843 obras de aproximadamente 928 artistas⁸⁷. A demanda de digitalizar e fotografar esse extenso acervo foi coordenada por Bulhões e executada de forma articulada, com extremo empenho e em tempo recorde por parte de sua equipe. Graças a esse trabalho o museu cumpre uma de suas principais funções enquanto instituição pública: preservar e divulgar suas obras.

Quanto à aquisição do acervo, os trabalhos foram adquiridos entre parcerias públicas e privadas de diferentes formas, tal como “doações de colecionadores, de artistas, da Associação de Amigos do Museu (AAMACRS), por seleção em editais públicos, em projetos curatoriais, em editais de premiações e em exposições comemorativas”⁸⁸. Fato que nos ajuda a pensar a própria aquisição de *Vaga em campo de rejeito* ao acervo. Bulhões colabora pontuando que

Este acervo está totalmente interligado às exposições que estruturam a trajetória do Museu, uma vez que a principal estratégia adotada, desde sua criação, foi a realização de mostras para estimular a doação de obras por parte dos artistas. Este é um processo democrático e inclusivo, que algumas vezes se evidencia problemático pela diversidade e mesmo contradições que se estabelecem na coleção que vai sendo construída.⁸⁹

Ao investigarmos os desafios da musealização de *Vaga em campo de rejeito*, descobrimos algumas peculiaridades nos acontecimentos em torno da aquisição dos

84 MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO RIO GRANDE DO SUL, 2021, p. 23.

85 Secretaria de Estado da Cultura.

86 Lei de apoio à cultura que prevê auxílio financeiro aos profissionais do setor cultural devido ao impacto das medidas de distanciamento social por causa da pandemia de covid-19.

87 Números que já estão sendo atualizados pela gestão de Adriana Boff em 2022.

88 PELLIN, Vera. ACERVO MACRS, 2021. Disponível em: <https://acervomacrs.com/> Acesso em: 20 dezembro 2021.

89 MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO RIO GRANDE DO SUL, 2021, p. 25-26.

documentos do trabalho e da apresentação que, inclusive, ocorreu em outro lugar, dada à fragilidade do museu à época. Assim, passamos aos detalhes desses acontecimentos.

4.2 MUSEALIZAÇÃO DA VAGA

Ao analisar o processo de musealização de *Vaga em campo de rejeito*, é preciso abarcar alguns pontos principais desse processo. Por isso, resgatamos a abordagem de Marília Xavier Cury (1996) com suas cinco etapas fundamentais da musealização: aquisição, pesquisa, conservação, documentação e comunicação.

Vale salientar que Cury encara o próprio processo de musealização como um processo consciente de preservação. E, por sua vez, a autora entende que a preservação está diretamente ligada à educação e à comunicação – sempre sob um viés de criticidade.

Sendo a preservação um fundamento importante ao olhar para as produções artísticas processuais e voltadas à experiência também ressaltamos a perspectiva da autora Cristina Freire (1999). Isto porque a pesquisadora é especialista em arte contemporânea, tendo ampla atuação como crítica de arte, curadora e professora. Logo, seu entendimento de que preservar é dar inteligibilidade para os trabalhos artísticos se faz relevante ao pensarmos a musealização de *Vaga em campo de rejeito*.

Portanto, as duas perspectivas se complementam e serão abordadas nos tópicos a seguir.

4.2.1 Aquisição

Em entrevista com Maria Helena Bernardes, disponível à integra nos anexos, descobrimos alguns fatos relevantes sobre a **aquisição** do trabalho - já que em contato com a equipe do museu não tivemos acesso ao termo de doação de *Vaga em campo de rejeito*. O que, por si só, evidencia lacunas nesse processo. No museu, não conseguimos resolver questões como quando o trabalho foi doado e em que condições. Por sua vez, a

artista nos confirmou: *Vaga em campo de rejeito* fez parte da doação de documentos do Projeto Areal e aconteceu em 2013 por meio do Prêmio Funarte de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça. Prêmio este dedicado à aquisição de obras por instituições.

Conforme apontado nos capítulos anteriores, vale entendermos o que é o Projeto Areal, o Documento Areal e o Arquivo Areal. O **Projeto Areal** foi criado em 2000, idealizado por Maria Helena Bernardes e André Severo, a partir de uma série de viagens e caminhadas pelas paisagens do Rio Grande do Sul. O projeto constituiu-se de atividades de fomento a trabalhos artísticos que proporcionassem uma experiência mais direta entre artista/autor e públicos. Seu principal objetivo era trazer a público trabalhos artísticos e publicações dificilmente viabilizados em âmbito institucional.

Já o **Documento Areal** foi pensado no sentido de viabilizar, documentar e compartilhar publicações de diferentes artistas a partir de suas produções poéticas. Foram treze livros no total, editados entre 2001 e 2013, abarcando aproximações com o processo de trabalho de artistas e pensadores contemporâneos.

E o **Arquivo Areal**, por sua vez, ao qual o trabalho *Vaga* pertence, deu conta de um outro momento do projeto. Ela marca a doação de documentos do Projeto Areal ao MACRS, em 2013, por meio do Prêmio Funarte de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça. Ou seja, aqui encontra-se a aquisição da *Vaga em campo de rejeito*, que integra o chamado Arquivo Areal.

Por conta do referido Prêmio, Maria Helena Bernardes e seu parceiro no Projeto Areal, André Severo, encararam o desafio de selecionar trabalhos dentre a extensa produção realizada ao longo dos treze anos do projeto. Assim, nasceu o Arquivo Areal: uma seleção de doze módulos⁹⁰, a serem doados ao MACRS. Esse processo, visando o prêmio, também envolveu o orçamento da doação dos documentos, incluindo os custos de uma primeira exposição, além de um cachê para os artistas.

E, como o prêmio previa a doação de trabalhos a uma instituição, os artistas escolheram o MACRS por ser uma instituição voltada à produção contemporânea no Rio

⁹⁰ Dentre os doze módulos, quatro deles além de compor o Arquivo Areal fazem parte do Documento Areal: *Vaga em campo de rejeito*, de Maria Helena Bernardes; *Histórias de Península e Praia Grande/Arranco*, de André Severo e Maria Helena Bernardes; *Soma*, de André Severo; e *Ensaio*, de André Severo e Maria Helena Bernardes. Nota-se também que a autoria dos trabalhos doados ao MACRS, por meio do Arquivo Areal, restringe-se, de fato, aos artistas André Severo e Maria Helena Bernardes.

Grande do Sul e por acreditarem que a doação colaboraria com o fortalecimento institucional do museu. Logo, por meio da premiação, o Ministério da Cultura adquiriu o Arquivo Areal e o doou para o acervo do MACRS.

Para verificar o que, de fato, foi doado ao museu, fizemos uma visita à reserva técnica do MACRS em busca do que havia acerca da *Vaga*. Encontramos um filme-documentário em formato digital e oito fotografias impressas (40 x 60cm). Embora no catálogo do Arquivo Areal - documento organizado pela dupla de artistas para detalhar todos os elementos doados - constassem ainda o livro e um *post-scriptum*, ambos não foram localizados pela equipe do museu, nem no acervo, nem na biblioteca.

Fotografia 12 – Catálogo de doação Arquivo Areal ao MACRS.



Informações sobre a doação do trabalho *Vaga em campo de rejeito*, de Maria Helena Bernardes, ao MACRS.

Fonte: Isadora Heimig, arquivo pessoal.

Ainda, em entrevista com a artista, descobrimos que a contradição de informações do que consta no catálogo e do que há, de fato, no museu se deve às condições do prêmio. Isto porque, na etapa de inscrição, os artistas precisavam orçar tudo o que seria feito para depois executar. Ou seja, entre o planejamento e a execução houve mudanças. Um dos exemplos é que na imagem acima pode-se observar que consta uma série de

trinta e seis fotografias e, ainda, a descrição de nove fotografias emolduradas. Enquanto, na realidade, foram doadas oito fotografias impressas.

Maria Helena Bernardes nos contou que esses formatos (filme-documentário, fotografias impressas, etc) faziam parte de uma previsão de exposição de todo o material a ser doado. E reforçou que o livro foi realmente doado, apesar de não ter sido encontrado no museu. E que esta seria uma questão de fácil resolução, pois trata-se de doar um novo exemplar ao museu.

Ou seja, com a possibilidade de diálogo entre artista e equipe institucional do museu, fica evidente o interesse de ambas as partes de colaborar entre si. No entanto, é preciso um maior engajamento para que essas colaborações fiquem registradas. Fator este fundamental em um trabalho de pesquisa, conservação e documentação, próximos tópicos da musealização pensada por Cury (1999).

A respeito do que encontramos no museu, a seguir estão algumas imagens das fotografias localizadas na reserva técnica, assim como uma imagem da parte interna da caixa onde fica o pendrive do filme-documentário e onde se vê um *frame* do filme.

De acordo com o texto na contracapa da caixa do filme-documentário, é possível entender que o filme documenta o último ato da experiência vivenciada por Maria Helena Bernardes. Os eventos do filme ficam localizados entre a manhã e o entardecer do dia 11 de janeiro de 2002 e foram registrados casualmente durante uma visita de Maria Helena Bernardes, André Severo, Elaine Tedesco e Paula Krause à clareira da mineradora desativada, onde a vaga foi construída. As imagens lidam com “o engajamento não planejado de pessoas – mestres de obras, pedreiros e técnicos municipais, entre outros – que dedicaram uma jornada de suas vidas para viabilizar a materialização de um vazio sobre o outro.”⁹¹.

91 Trecho retirado do texto presente na contracapa do filme-documentário doado ao acervo do MACRS.

Fotografia 13 – Vaga no acervo MACRS (1)



Fonte: Isadora Heimig, arquivo pessoal.

Fotografia 14 – Vaga no acervo MACRS (2)



Fonte: Isadora Heimig, arquivo pessoal.

Fotografia 15 – Vaga no acervo MACRS (3)



Fonte: Isadora Heimig, arquivo pessoal.

Fotografia 16 – Vaga no acervo MACRS (4)



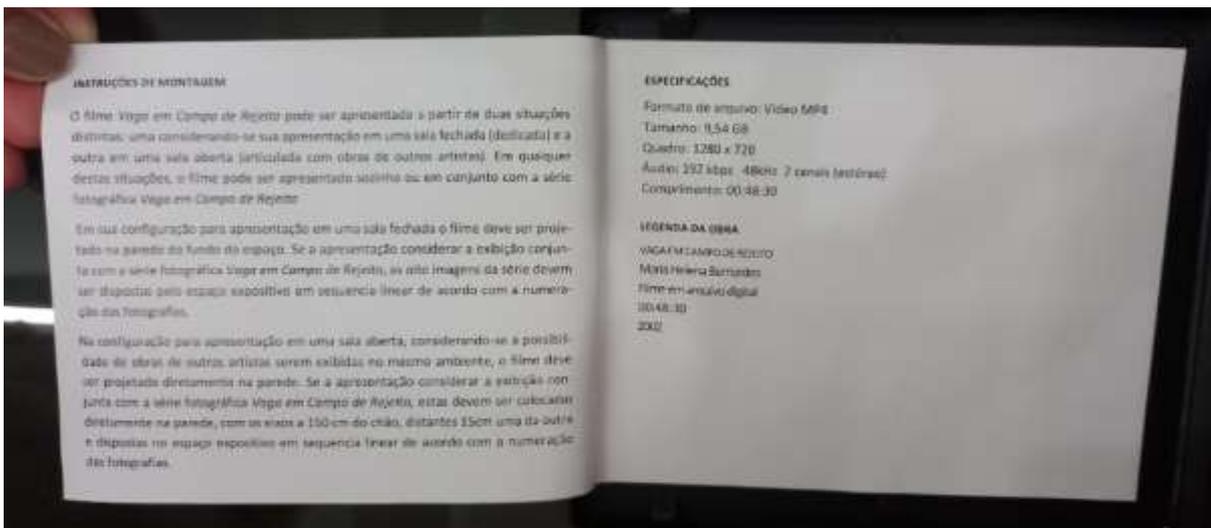
Fonte: Isadora Heimig, arquivo pessoal.

Fotografia 17 – Filme-documentário acervo MACRS.



Fonte: Isadora Heimig, arquivo pessoal.

Fotografia 18 – Instrução de montagem filme-documentário.



Fonte: Isadora Heimig, arquivo pessoal.

4.2.2 Pesquisa

A relevância da pesquisa no processo de musealização contempla, inclusive, a justificativa da realização desta dissertação. E implica em uma parceria entre o museu e a academia, dado o comprometimento dos profissionais que atuam tanto na universidade quanto nos museus e a qualidade dos estudos realizados entre essas instituições.

Vale destacar o empenho do museu em contemplar a pesquisa em suas atividades cotidianas. Algumas possibilidades foram vivenciadas recentemente pelo MACRS, sob direção de Adriana Boff, que encarou o desafio de disponibilizar seu acervo na plataforma digital Tainacan. Essa plataforma trata-se de um software livre brasileiro para criação de repositórios de acervos digitais em WordPress, que permite o acesso às obras e às pesquisas que as constituem.

No site do museu⁹², inclusive, há um posicionamento a respeito da primeira subcoleção disponibilizada na plataforma Tainacan, como um seguimento à pesquisa do seu acervo. A subcoleção, nomeada como “Matéria Difusa”, em referência à exposição que lhe dá origem, conta com 40 obras de 25 artistas. Evidenciando, realmente, o comprometimento do museu em realizar e difundir suas pesquisas.

Há, inclusive, um interesse a longo prazo do museu em continuar com a inserção de outras coleções na plataforma. O que resultou em um encontro muito bonito entre a presente pesquisa e o trabalho realizado pelo MACRS, pois a diretora Adriana Boff nos direcionou o convite de agregar os estudos sobre *Vaga em campo de rejeito* na plataforma Tainacan e compartilhar esse processo de pesquisa em uma exposição a ser realizada em 2023. Convite este que foi aceito com muita honra por nós, pesquisadoras, e com receptividade pela artista Maria Helena Bernardes, nos levando a uma nova etapa da pesquisa a ser apresentada em outubro de 2023 no museu.

92 Disponível em <https://macrs.rs.gov.br/o-acervo/>, consultado em 22 novembro 2022.

4.2.3 Conservação

A conservação material do que foi adquirido pelo MACRS da produção artística *Vaga em campo de rejeito* é fundamental. Por isso é tão preciosa a atenção que a equipe do museu destina ao seu acervo. Atenção esta que presenciamos ao visitar a reserva técnica do museu, quando a equipe estava envolvida em organizar as salas para que os trabalhos estivesse em melhor condição de pesquisa e conservação.

De todo modo, voltamos a destacar a importância da preservação – e por vezes não tanto da conservação material -, quando lidamos com produções artísticas voltadas ao processo e à experiência. Isto porque *Vaga em campo de rejeito* não se resume às fotografias, ao filme-documentário ou ao livro escrito pela artista. É um trabalho que dá conta de todas essas ocorrências acrescidos os relatos da artista e, principalmente, a experiência vivida em Arroio dos Ratos.

Voltamo-nos, então, à reflexão sobre os desafios da **preservação** de um arquivo, como é o caso do Arquivo Areal. O arquivo por si só nada mais é do que uma reunião de documentos, de vestígios (FREIRE, 1999). Por isso, é preciso assumir um olhar crítico diante de uma produção que não foi planejada para estar em um museu.

Lembrando que, assim como a Arte Conceitual, com alta circulação nos anos 1960 e 1970, *Vaga em campo de rejeito* também dá corpo ao invisível e torna material uma experiência que não teria maiores apelos formais. Por isso as considerações de Cristina Freire a respeito da Arte Conceitual nos museus também se fazem válidas aqui, quando nos coloca que

uma reflexão sobre a produção de arte Conceitual que está no museu deve assumir uma perspectiva crítica como ponto de partida, enfrentando, analiticamente, as contradições subjacentes à aplicação da lógica museológica a essa produção, cuja poética paradoxalmente se volta contra os clássicos fundamentos museais. Tais fundamentos encerram princípios como a noção de valor intrínseco e permanência das peças e supõem uma atitude contemplativa do público. Implica ainda um determinado repertório crítico. Em suma, não apenas as instituições museais, mas também a linguagem tradicional se tornam inadequadas frente às proposições de arte, isso há quase meio século.⁹³

Ou seja, além de colaborar com a contextualização das produções, o museu precisa se reinventar a respeito da forma como se comunica e se relaciona com seus públicos. Um exemplo objetivo a respeito da *Vaga* é que estar diante de uma única

⁹³ FREIRE, 1999, p. 35.

fotografia de sua construção não fornece repertório o suficiente para que o público possa se relacionar com o processo e com a experiência vivenciada em Arroio dos Ratos. Como nos diz Maria Helena Bernardes, uma fotografia seria apenas um fragmento de uma ocorrência da *Vaga*.

Ao nos atermos à preservação de *Vaga em campo de rejeito*, nos baseamos no entendimento de Freire (1999): **preservar é dar inteligibilidade**. Algo que suscita a importância do contexto e de características extrínsecas⁹⁴ do trabalho. Muito embora a pesquisadora Juliana Caetano (2019) alerte que o levantamento de tais características em trabalhos contemporâneos também enfrenta dificuldades, dada a diversidade de pontos de vista no campo simbólico.

Algumas outras pistas sobre preservação são apontadas na dissertação *Performances de arte em museus brasileiros: documentação, preservação e reapresentação*, de Juliana Pereira Sales Caetano (2019). Especialmente sobre a forma como os museus brasileiros começam a lidar com a documentação de trabalhos que não se resumem a uma materialidade única. Se por um lado, os museus demoraram a se estruturar, por outro também demoraram a investir em acervos de arte contemporânea. Já que os museus de arte moderna e contemporânea, como já comentado, foram criados somente em meados de 1960 e 1970, mesmo período em que se desenvolvia a chamada Arte Conceitual e as práticas orientadas ao processo e à experiência.

Portanto, a dificuldade de musealizar (adquirir, pesquisar, conservar, documentar e comunicar) trabalhos como *Vaga em campo de rejeito* vem de um histórico no qual os museus brasileiros de arte moderna e contemporânea adotaram o modelo de acervo de instituições que lidavam com linguagens artísticas tradicionais (pintura, desenho, gravura, escultura, etc.) - evidenciando, de certa forma, a materialidade ao invés da poética das obras.

No caso do MACRS, criado apenas em 1992, é compreensível que sua equipe ainda esteja desenvolvendo estratégias para entender seu acervo e elaborar seus métodos de preservação. Como nos coloca Freire: “as fotografias, xerox, livros de artista,

94 Estudo realizado por Peter Van Mensch, em 1992, que instituiu as características intrínsecas como descrição e análise física do próprio objeto e características extrínsecas como informações documentais e contextuais advindas de outras fontes que não o objeto em si, permitindo conhecer seu valor simbólico (CAETANO, 2019, p. 35)

vídeos, off-set são vestígios, porém nada invisíveis”⁹⁵. Ainda assim, o que fazer com eles? Nos propomos a apresentar algumas possibilidades nos próximos tópicos, em um exercício de imaginar a futura exposição sobre *Vaga em campo de rejeito* no MACRS, a ser realizada pelas pesquisadoras em fundamental diálogo com a artista e com o museu, em 2023.

4.2.4 Documentação

Ao pensar em uma produção artística voltada ao processo e à experiência, não há regras quanto à documentação. Especialmente porque cada artista pode encarar essa etapa à sua maneira. Aqui podemos resgatar o exemplo de Tino Sehgal, pois o artista é resistente em criar resíduos de seus trabalhos a partir de fotografias, vídeos ou textos. Enquanto no caso de Maria Helena Bernardes e da *Vaga*, há uma série de ocorrências do trabalho que são documentadas e fazem parte do Arquivo Areal. É o caso das fotografias impressas, do filme-documentário e do próprio livro.

Daí a importância das etapas anteriormente mencionadas, a pesquisa e a conservação/preservação, para que os documentos reunidos informem e comuniquem não só os acontecimentos, mas as intenções dos artistas envolvidos. Nesse sentido, vale destacar as entrevistas realizadas com a artista Maria Helena Bernardes como materiais de relevância para um contato com o pensamento da artista.

Em entrevista concedida pela artista, ela foi contundente ao afirmar que considera todo material que foi doado ao MACRS como documentos de um arquivo e nada como obra. Ainda nos informou que não se interessa que a vaga se transforme em uma instalação. Nas palavras dela:

A ideia não era uma instalação, a ideia era: se vocês querem apresentar como obra, ela vai se encapsular em um universo. Eu não vejo problema nenhum no público encontrar pedaços da vaga, porque ela é aos pedaços. As pessoas poderiam encontrar ela só no livro, poderiam encontrar só na minha fala. Tinha uma pessoa que me disse uma vez: “Ai, que sorte assistir uma palestra contigo, porque eu nunca tinha visto um trabalho teu”, mas se referindo àquilo ser um trabalho. (...) Não era um relato, um depoimento, era um acontecimento da vaga.⁹⁶

95 FREIRE, 1999, p. 40.

96 BERNARDES, 2022, informação em entrevista concedida às autoras.

Ou seja, respeitar esse pensamento de Maria Helena Bernardes sobre a própria produção é fundamental. E, por isso, o compromisso do museu é tão valioso em reunir a documentação, acompanhada das outras quatro etapas do processo de musealização (CURY, 1999).

Destacamos, novamente, a trajetória trilhada pela equipe do MACRS ao disponibilizar seu acervo na plataforma Tainacan. Pois, segundo relatos das funcionárias do museu, a equipe passou a ter encontros semanais este ano, para planejar a primeira coleção que disponibilizaria na plataforma e discutir os metadados⁹⁷ que precisavam dar conta das obras em questão. Foi nesse percurso que a equipe reparou que nem todos metadados correspondiam às características de uma produção artística contemporânea. Algo justamente destacado pela pesquisadora Juliana Caetano (2019), ao se referir à classificação e catalogação dos acervos brasileiros que tende a descrever os materiais e técnicas dos vestígios e resíduos. Aspecto que dificilmente se encaixa perfeitamente a uma produção artística contemporânea.

Assim, um caminho possível para esse embate é a **aproximação entre artistas e museu como parte essencial do processo de documentação museológica**. Isto porque assim se torna possível o entendimento do valor simbólico do trabalho. Fato que é destacado pela pesquisadora Caetano (2019) e também foi vivenciado pelo MACRS, em 2022, quando a equipe precisou entrar em contato com os artistas responsáveis pelas obras que estavam sendo cadastradas no Tainacan.

E se pensarmos na obra *Vaga em campo de rejeito*, esse também foi o caminho que precisamos percorrer, à medida em que sentimos falta de informações no museu e então recorremos à Maria Helena Bernardes. Daí a importância da pesquisa e dos registros formais de informações recolhidas com os artistas: quanto mais o museu as tiver, mais capacidade terá para preservar e comunicar seu acervo.

97 Na plataforma os metadados de descrição do item servem para representá-lo na coleção, para organizá-los e para recuperá-los.

Todavia, é preciso ter em mente que “expor somente os objetos seria não expor a obra”⁹⁸, se considerarmos as ocorrências da *Vaga*. Pois, mesmo que as práticas artísticas processuais não possam ser acessadas da mesma forma que foram constituídas, é possível revisitá-las. Ou melhor, propor uma aproximação em relação a elas por meio de resíduos do trabalho. Que, por sua vez, podem ser formulados por áudios, vídeos, fotografias, relatos, dentre outros elementos. Cabe ater-se que não se tratam de registros, mas resíduos. Ou seja, não se resumem à obra em si, mas a ressignificações a partir da interação de um outro corpo com o trabalho (OLIVEIRA, 2017), como já comentado.

Por isso as ocorrências são tão significativas, pois nos ajudam a criar contexto para *Vaga em campo de rejeito*. Se por um lado, não se pode vivenciar novamente os quatro meses nos quais Maria Helena Bernardes foi a Arroio dos Ratos procurar e construir uma vaga em um campo de carvão com o apoio da comunidade local, por outro, é possível se aproximar da experiência por meio do filme-documentário, das fotografias, do livro e dos relatos da artista.

E mais: é possível se aproximar da *Vaga* também por meio desta pesquisa ou pela realizada pelo professor Eduardo Veras, por exemplo. Cabe ao museu reunir todas essas ocorrências da obra e informações acerca dela, aproveitando, sobretudo, a disposição da artista. Assim como vêm fazendo no empenho de publicar seu primeiro catálogo geral e no esforço de tornar público seu acervo na plataforma Tainacan, dando protagonismo ao diálogo entre artista e museu, assim como ao compartilhamento público dessa documentação.

98 CAETANO, 2019, p. 36.

4.2.5 Comunicação

A respeito desse compartilhamento de informações de modo público, o MACRS se demonstrou especialmente interessado quando lançou a exposição “Relações de Pesquisa: Acervo MACRS em Rede”⁹⁹. No Instagram do museu está disponível o seguinte texto:

A mostra reflete os processos de documentação das obras vinculadas à exposição comemorativa dos 30 anos do museu, “Matéria Difusa”, trazendo para dentro da galeria materiais como catálogos, livros, convites de exposições e vídeos utilizados ao longo da pesquisa.

Através da mostra, o Museu pretende aproximar seu público dos compromissos internos da instituição para com o seu acervo, apresentando quatro obras dos artistas Elida Tessler, Têti Waldruff e Carlos Pasquetti. Também no dia 20, a equipe MACRS participa de uma conversa aberta sobre os processos de sistematização e organização das pesquisas do acervo e, junto do Centro de Desenvolvimento da Expressão - CDE, promove a ação educativa “Roteiro de Perguntas”, com Carla Borba e Daniele Alana.¹⁰⁰

A mostra evidencia, portanto, mais do que o interesse, **o compromisso do museu com a pesquisa e comunicação do seu acervo**. O que nos deixa igualmente interessadas na etapa de documentação a ser executada futuramente a respeito de *Vaga em campo de rejeito*, de Maria Helena Bernardes.

De qualquer forma, a mostra realizada pelo MACRS nos leva às questões de **exposição**. E para essa etapa, contamos com o histórico de outros eventos, como a própria exposição do Arquivo Areal em Pelotas, entre 2014 e 2015, e *Horizonte Expandido*, realizada em Porto Alegre no ano de 2010.

A exposição em Pelotas aconteceu em decorrência do Prêmio Funarte de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça, meio pelo qual o Arquivo Areal foi doado ao MACRS, como já apontamos. Maria Helena Bernardes nos contou na entrevista que, quando ela e André Severo foram contemplados pelo Prêmio, a previsão era de que a exposição fosse realizada no próprio MACRS, mas devido à troca do governo estadual à época e de certa

⁹⁹ Abertura em 20 de agosto de 2022 na Galeria Xico Stockinger, no 6º andar da Casa de Cultura Mario Quintana.

¹⁰⁰ Trecho disponível em <https://www.instagram.com/p/ChXoSDMuHvt/> consultado em 07 outubro 2022.

instabilidade institucional¹⁰¹, optou-se por realizá-la na cidade de Pelotas. O que, para Maria Helena, fez todo sentido: “Eu achei ótimo ser no interior. Acho que faz todo sentido o Areal ter ficado aqui [Porto Alegre] e faz todo sentido ele ter começado lá [Pelotas]. Acho que é coerente com a escala do projeto que é de afeiçoar-se aos lugares”¹⁰².

A artista ainda nos contou que, em Pelotas, há um bairro chamado Areal, local onde ela e o parceiro André Severo realizaram uma das primeiras caminhadas do projeto. Ela menciona que chegou a brincar com as iniciais “**Arte Reunida Em Algum Lugar**”, embora não se trate de uma sigla, mas uma referência às praias por onde também andavam em meio às primeiras conversas que deram origem ao projeto.

A exposição em Pelotas, além de marcar a doação do Arquivo Areal ao acervo do museu, também marcou um embate significativo entre a dupla de artistas. Embate este que delimita os pontos de contato com o Arquivo Areal. Maria Helena nos contou que ela e André estavam em momentos diferentes: enquanto seu parceiro acreditava que era o momento de apresentar uma “correção museológica” ao conjunto de trabalhos e documentos que compunha o Arquivo Areal, Maria Helena discordava, pois acreditava que, mesmo que o Areal estivesse no museu, o museu teria que se adequar ao projeto e não o contrário.

Nesse sentido, é relevante validar o exercício de se pensar um projeto expositivo. Assim, resgatamos o estudo já mencionado da pesquisadora Julia Moraes (2020), que olha para as conexões entre musealização, comunicação e públicos para além da exposição, mas sempre pautando esses processos como uma questão de existência para os museus. Essa tarefa, portanto, não é exclusiva da artista, mas ela chega a mencionar que imaginava apresentar o Arquivo Areal como tal: um dispositivo que viabilizasse a busca de informações por parte do público. Mas, ao perceber que não havia argumentos suficientes para discordar da proposta do colega, flexibilizou sua opinião para apostar na ideia de André Severo. Ou seja, a dupla de artistas caminhou em direção a uma exposição que desse conta de apresentar o Projeto Areal, mais do que apenas disponibilizar um arquivo para a busca de informações sobre o projeto.

101 Em 2015, Tarso Genro (PT) deixou o cargo de governador de Estado para que José Ivo Sartori (PMDB) assumisse. Assim, havia tensões no campo cultural – a ponto de, em 2016, Sartori propor a fusão entre a Secretaria de Turismo, Esporte e Lazer (Setel) e a Secretaria de Estado da Cultura (Sedac). Nesse contexto, o MACRS, vinculado à Sedac, não estava em seu período mais estável para que a exposição prevista pelo Prêmio acontecesse.

102 BERNARDES, 2022, informação verbal em entrevista concedida às autoras.

Para que esse pensamento se concretizasse na exposição, uma das estratégias utilizadas pela dupla foi realizar uma “doação em bloco” ao acervo do MACRS. O intuito era de estabelecer uma proteção em torno do que foi o Projeto Areal, com duração de mais de dez anos. Segundo Maria Helena, houve uma tentativa de evitar que o museu apresentasse partes desconjuntadas, já que todo o projeto estabelece relações entre si.

Essa estratégia fica evidente nos materiais que encontramos na reserva técnica do MACRS. Pois há uma indicação de apresentação do filme-documentário e das fotografias disponíveis no acervo do museu¹⁰³. Essas indicações, escritas por Bernardes, são precisas quanto à montagem do filme-documentário em duas situações:

uma considerando-se sua apresentação em uma sala fechada (dedicada) e a outra em uma sala aberta (articulada com obras de outros artistas). Em qualquer destas situações, o filme pode ser apresentado sozinho ou em conjunto com a série fotográfica *Vaga em Campo de Rejeito*

Em sua configuração para apresentação em uma sala fechada o filme deve ser projetado na parede do fundo do espaço. Se a apresentação considerar a exibição conjunta com a série fotográfica *Vaga em Campo de Rejeito*, as oito imagens da série devem ser dispostas pelo espaço expositivo em sequência linear de acordo com a numeração das fotografias

Na configuração para apresentação em uma sala aberta, considerando-se a possibilidade de obras de outros artistas serem exibidas no mesmo ambiente, o filme deve ser projetado diretamente na parede. Se a apresentação considerar a exibição conjunta com a série fotográfica *Vaga em Campo de Rejeito*, estas devem ser colocadas diretamente na parede, com os eixos a 150 cm do chão, distantes 15cm uma da outra e dispostas no espaço expositivo em sequência linear de acordo com a numeração das fotografias.¹⁰⁴

Logo, com o registro dessas instruções localizadas no acervo do museu por meio da aquisição do trabalho, somadas aí as pesquisas, a conservação/preservação e a documentação reunida sobre *Vaga em campo de rejeito*, torna-se possível imaginar uma exposição do trabalho no MACRS, algo até então inédito.

E para esse exercício, resgatamos ainda experiências passadas dos artistas Bernardes e Severo em relação à exposição. É o caso de *Horizonte Expandido*, quando a dupla se dedicou a apresentar trabalhos produzidos no contexto artístico da década de 1970 para demarcar os dez anos do Projeto Areal. Nessa exposição, ocorrida no então Santander Cultural¹⁰⁵, estiveram presentes produções de influências artísticas importantes

103 Conforme Fotografia 18 – Instrução de montagem filme-documentário.

104 Trecho encontrado nas instruções de montagem do filme-documentário *Vaga em Campo de Rejeito* disponível no acervo do MACRS em 15 de fevereiro de 2022.

105 Atual Farol Santander, em Porto Alegre (RS).

para a dupla, como Allan Kaprow, Ana Mendieta, Bas Jan Ader, Chris Burden e Marina Abramovic.

Fotografia 19 – Exposição *Horizonte Expandido* (1)



Fonte: Paula Krause. Site Andre Severo.¹⁰⁶

Fotografia 20 – Exposição *Horizonte Expandido* (2)



Fonte: Paula Krause. Site Andre Severo.

106 Disponível em <<https://www.andresevero.com/horizonte-expandido-registro-da-exposi>>.

Fotografia 21 – Exposição *Horizonte Expandido* (3)



Fonte: Paula Krause. Site Andre Severo.

Fotografia 22 – Exposição *Horizonte Expandido* (4)



Fonte: Paula Krause. Site Andre Severo.

Horizonte Expandido se faz relevante à medida em que nos ajuda a contextualizar para onde Maria Helena Bernardes, junto com André Severo, olhavam antes da artista chegar em Arroio dos Ratos e vivenciar a construção da *Vaga*. E na apresentação da exposição fica claro o objetivo dos curadores:

a mostra instaura-se como possibilidade de estimular um maior contato do público brasileiro com obras e registros de experiências artísticas que inauguraram um importante debate sobre as formas de compartilhamento da arte e se inclinaram a tratar de uma problemática ainda presente na produção contemporânea:

a construção e afirmação de novas possibilidades de contato da arte com a coletividade.¹⁰⁷

Logo, prestar atenção nos modos de compartilhamento incentivados por eles na doação do Arquivo Areal ao museu, assim como a trajetória percorrida em *Horizonte Expandido*, nos leva a pistas interessantes. Especialmente quanto às orientações e instruções para a exposição dos materiais do arquivo. Pois ainda que a experiência em Arroio dos Ratos não possa ser revivida, ela pode ser compartilhada de diferentes formas: pelo livro, pelas fotografias, pelo filme-documentário, pelos relatos da artista e até por uma exposição reunindo todas essas ocorrências.

E aqui vale uma observação: o entendimento de Bernardes a respeito de *Vaga em campo de rejeito* é de que o livro, as oito fotografias e o filme-documentário são registros, documentos que informam. Mas também os refere como ocorrências da vaga. E essas ocorrências fazem jus a um trabalho sem fronteiras.

Maria Helena ainda nos contou em entrevista a respeito da *Vaga* que “esse tipo de trabalho é uma constelação de ocorrências que não cessa de aflorar, até uma hora que pode cessar”¹⁰⁸. Mas uma coisa é certa: a constelação muda de configuração a cada momento ou a cada ponto de observação. Daí o desafio de expor esse trabalho.

Indagações a respeito de uma possível apresentação de *Vaga em campo de rejeito* já nos acompanhavam no início desta pesquisa. No entanto, tais perguntas se transformaram após o convite da diretora do MACRS para concretizar uma exposição da *Vaga* no museu, convite este validado em novembro do presente ano pelo Comitê de Curadoria do MACRS.

Em um primeiro momento, pode-se dizer que tal oportunidade transformou nossas perguntas. Pois com o convite para concretizarmos uma exposição em outubro de 2023, passamos a pensar sobre s de se trabalhar com *Vaga em campo de rejeito*, de Maria Helena Bernardes, no contexto de uma exposição, a partir dos documentos presentes no Arquivo Areal, como as fotografias, o filme-documentário e o livro. Aqui vale ressaltar a importância desse conjunto de ocorrências, ainda que o livro pareça ser a conexão mais sedutora e envolvente no que diz respeito à experiência em Arroio dos Ratos. Isto porque

107 Trecho disponível em <https://www.andresevero.com/2010-horizonte-expandido> consultado em 10 outubro 2022.

108 Trecho disponível em <https://www.andresevero.com/2010-horizonte-expandido> consultado em 10 outubro 2022.

é na escrita do livro que encontramos detalhes narrados pela artista. No entanto, ela reforça: “Não vejo problema nenhum em o público encontrar pedaços da *Vaga*, porque ela é aos pedaços. As pessoas podem encontrá-la só no livro, só na minha fala ou por meio de imagens”¹⁰⁹.

Aqui, acrescentamos a importância de o museu ter a documentação organizada e bem localizada, além de preservada, para que em uma próxima exposição se possa fazer uso das diferentes ocorrências. Pois, ao mesmo tempo que existe a autonomia de cada documento também existe a relação entre eles.

Não existe o trabalho *Vaga* e a foto, e o filme, e o escrito, e a fala, e a experiência. *Tudo* é a *Vaga*. Esse é o meu entendimento. Por isso essa fratura na ideia de obra – museológica, monobloco, colecionável, transportável. Porque não dá mais para nomear a obra. São constelações comunicantes, são ilhas de um arquipélago.¹¹⁰

Como relata a artista, os documentos não têm uma relação de dependência uns com os outros. Eles podem ter sua autonomia e também sua insuficiência. No que tange a doação do livro como documento de *Vaga em campo de rejeito*, a artista chega a uma consideração interessante em nossa entrevista.

Eu acho que se tivesse que fazer essa escolha de novo, eu faria a escolha de não ter o livro nessa estrutura. As coisas não têm que ser dependentes. Elas podem ter sua autonomia, a sua insuficiência. É bom que as imagens tenham a sua insuficiência em relação a todo o corpo de um trabalho que transborda a produção pontual de imagens vertidas por esse código, seja do vídeo, seja da fotografia. O que a gente chama de trabalho transborda até os códigos, porque tem partes do trabalho que são indizíveis. São trajetos, são tempos vividos, são conversas que são esquecidas, não são reportadas, são relações... Então nem tudo está sujeito a ser traduzido e organizado por um código poético.¹¹¹

Para Maria Helena, o livro mantém o estatuto que ocupa como documento no Projeto Areal. Por isso, complementa sobre tal publicação: “Ele [o livro] não precisa estar junto do ambiente e ele não precisa ser um ponto de apoio necessário pra que a pessoa viva algum nível de experiência em relação com aquelas imagens, mas pode.”¹¹²

Todas essas informações sobre a exposição em Pelotas do Arquivo Areal, sobre a exposição *Horizonte Expandido* e sobre as recomendações de modos de apresentação dos documentos e ocorrências da *Vaga* compõem um apanhado e tanto. Somadas ainda às informações de aquisição do Arquivo Areal pelo MACRS – ou de doação do Arquivo

¹⁰⁹ BERNARDES, 2022, informação verbal em entrevista concedida às autoras.

¹¹⁰ Idem.

¹¹¹ Idem, 2022. Informações transcritas de uma mensagem de áudio recebida após entrevista concedida às autoras.

¹¹² Idem, *Ibidem*.

Areal por parte de Maria Helena Bernardes e André Severo para validar os artistas como nossas fontes. Todo esse apanhado aponta para caminhos férteis a serem percorridos no campo das exposições museológicas.

Se uma instalação que represente a proposta está completamente descartada por Maria Helena Bernardes, por que não apostar na potência dos documentos contidos no arquivo? Seja localizando o livro na biblioteca, seja apresentando as fotografias na parede, seja projetando o filme-documentário em uma sala. E valeria pensar, em diálogo com a artista, na possibilidade de se dispor também o livro disponível para leitura, em meio a uma exposição da Vaga? E quanto aos relatos orais da artista, faria sentido pensar também neles no contexto da exposição? Certamente, ainda há um grande universo disponível para contemplarmos e refletirmos a respeito dessa constelação que constitui o trabalho – e sobre como ela pode ser transposta para um pensamento expológico e expográfico.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste estudo permeamos terrenos férteis para nos aproximarmos do trabalho *Vaga em campo de rejeito*, de Maria Helena Bernardes. A começar pelo levantamento e discussão em torno dos desafios à musealização colocados por produções artísticas orientadas ao processo e à experiência, incluindo aspectos mais gerais sobre musealização.

Portanto, passamos de questões gerais da musealização a um olhar crítico sobre as funções do museu. Levantamos e discutimos a comunicação desse processo para além da exposição. Mas também nos aproximamos de produções artísticas contemporâneas desenvolvidas para ocupar um espaço museológico, como os trabalhos de Tino Sehgal e Rubens Mano apresentados na Pinacoteca de São Paulo.

Com tais exemplos, conseguimos entender um pouco mais sobre os desafios lançados pelas questões específicas da musealização de práticas artísticas voltadas ao processo e à experiência. Principalmente, porque cada artista apresenta uma poética e entendimentos pessoais sobre sua própria produção. O que nos levou a reverenciar o diálogo entre artista e instituição museológica para lidar com os desafios enfrentados.

Já situadas no campo da arte contemporânea nos dedicamos a encarar o vazio produzido em *Vaga em campo de rejeito*. Vazio esse que nos transbordou de perguntas. E, por isso, recorreremos às entrevistas realizadas com Maria Helena Bernardes para descrever como se deu o trabalho *Vaga em campo de rejeito* e seus modos de compartilhamento, incluindo breve apresentação da artista. O que, por sua vez, nos conduziu às ocorrências do trabalho.

Uma das grandes descobertas girou em torno da ocorrência da doação do Arquivo Areal ao MACRS, em 2013. Daí a importância de verificarmos de que forma o trabalho *Vaga em campo de rejeito* passou a integrar o acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul e investigar e discutir os desafios à musealização colocados nesse processo.

Assim, estivemos presentes no museu e em diálogo com a equipe institucional, que nos recebeu de braços abertos. A ponto de recebermos o convite para colaborar com o compartilhamento público do acervo do museu na plataforma Tainacan e montar uma exposição sobre o trabalho *Vaga em campo de rejeito*.

Esta pesquisa se desenvolveu ao longo de dois anos. Pode parecer muito tempo de dedicação se houver o entendimento de que estamos investigando um trabalho com

duração de quatro meses em Arroio dos Ratos. Porém, *Vaga em campo de rejeito* vai além daquela experiência.

Entendemos que a experiência se expande, quando Maria Helena Bernardes encerra o seu trabalho na Feira da Melancia de Arroio dos Ratos, em 2002, e passa a contá-la em centenas de relatos pelo Brasil. Até que essa narração ganha o formato de livro, em 2003. E o livro é doado ao MACRS, junto com oito fotografias impressas, um filme-documentário e demais documentos (como um catálogo), em 2013. Para marcar essa doação, há uma exposição na cidade de Pelotas, entre 2014 e 2015.

Ou seja, todos esses acontecimentos citados são permeados de ocorrências da *Vaga*. E acreditamos no potencial de compartilhamento dessa trajetória. Por isso retomamos a ideia de um evento expositivo. Não para apresentar a construção de cimento denominada “vaga” como um objeto fetichizado, pois isso nem seria possível dadas as falas de Maria Helena Bernardes. Mas aproveitar o que foi desenvolvido para o Arquivo Areal, por Bernardes e Severo, e que está no acervo do MACRS, para seguir compartilhando o processo, a experiência em Arroio dos Ratos, as ocorrências e os documentos do trabalho *Vaga em campo de rejeito*.

Assim, encaramos com otimismo o convite realizado pela direção do museu em realizar uma exposição sobre a *Vaga*. Primeiro porque foi um convite bem aceito pela artista e segundo porque demonstra o compromisso do museu em criar movimentos a partir do seu acervo e da pesquisa em torno dele.

Esses dois pontos recém citados fortalecem os argumentos de nossa pesquisa no que diz respeito a uma aproximação entre artistas e equipe institucional. Defendemos o diálogo, sempre que possível, para que, justamente quando não o for, se tenha registros de tudo o que já foi dialogado e acordado entre as partes. Em outras palavras: o diálogo fortalece a justificativa de aquisição, a pesquisa, a conservação/preservação, a documentação e a comunicação do trabalho doado ao MACRS.

Defendemos ainda que, muitas vezes, a aproximação (ou reaproximação) entre artista e museu pode ser mediada pelo meio acadêmico, como é o caso do que acontece nesta pesquisa. Se por um lado defendemos a educação pública, gratuita e de qualidade, por outro também defendemos museus verdadeiramente democráticos e que dialoguem com suas comunidades. Assim como Moraes (2020), defendemos museus que não sejam autoritários, apenas informativos e autocentrados. Mas museus que sustentem discursos

plurais e que construam narrativas conjuntas com seus públicos, museus que se pensem e se repensem ao passar do tempo.

Aproveitamos, então, para reconhecer a importância do que vem trilhando a atual direção do MACRS junto à sua equipe. Pois mesmo com todas as fragilidades e limitações que um museu ainda sem sede própria apresenta, há um empenho para fortalecer a instituição. E os frutos desse empenho já podem ser encontrados na primeira subcoleção do acervo inserida na plataforma Tainacan.

Vale salientar que, junto com o convite para realizarmos uma exposição no museu sobre a *Vaga*, também realizaremos a sistematização da documentação sobre o trabalho para a plataforma Tainacan. Assim, já vislumbramos algumas perguntas para o trabalho a seguir. Especialmente, sobre o volume de informações para preencher os metadados da plataforma, mas também questionamentos bastante produtivo a respeito da futura exposição.

Em um exercício de imaginar a futura exposição sobre *Vaga em campo de rejeito* no MACRS, percebemos a centralidade que as ocorrências ganharam. Tanto as que já estão no acervo do museu quanto outras que descobrimos ao longo dessa pesquisa.

A primeira ocorrência trata-se do **livro**. Pois ao valorizarmos as ocorrências da *Vaga*, ficamos imaginando como transpor a relevância do livro, enquanto recurso para se aproximar da experiência em Arroio dos Ratos, em um espaço expositivo. Considerando que é uma leitura prazerosa e, relativamente, rápida, mas entendendo que o público não necessariamente se sentirá atraído a realizar a leitura em uma sala do museu.

Assim, nos atentamos para as outras ocorrências, como os **relatos da artista**. Isto porque Maria Helena Bernardes é uma verdadeira contadora de histórias: usa as palavras sedutoramente, e um breve relato em sua voz pode soar como um passeio para quem o ouve. Logo, nos questionamos se a criação de um áudio com o relato da artista não seria um recurso interessante a ser utilizado na futura exposição.

A ideia do áudio surgiu em contraponto ao **filme-documentário**, que faz parte do acervo do MACRS. Isto porque nas imagens ficam registrados os últimos momentos de construção da *Vaga*, quando os trabalhadores da prefeitura (mestres de obras, pedreiros e técnicos municipais) estão em ação. Então, o áudio do filme-documentário reflete os trabalhos de um canteiro de obras. Esse som, se preenchesse uma sala expositiva, teria

algum impacto para o público? Seria um som convidativo? Seria o caso de compartilhar o filme-documentário com fones de ouvido, por exemplo?

No caso do filme-documentário, quando Maria Helena Bernardes dispõe as instruções de montagem, cita a possibilidade de apresentá-lo em uma sala fechada (dedicada especialmente ao filme) ou em uma sala aberta (articulada com obras de outros artistas), mas não chega a mencionar os detalhes sobre o áudio. Porém, nos dois casos, há a recomendação sobre as **fotografias**, que podem ser apresentadas enquanto série, junto com o filme-documentário.

No caso de se apresentar o filme-documentário em sala fechada, a série fotográfica (oito fotografias) deve ser disposta em sequência linear de acordo com a numeração indicada. E no caso de se apresentar o filme-documentário em sala aberta, a série fotográfica deve seguir a mesma recomendação anterior, com o adicional das fotografias serem colocadas diretamente na parede, com eixos a 150 cm do chão e com intervalos de 15 cm entre elas.

Ou seja, no caso das fotografias, não restam dúvidas sobre a apresentação. Principalmente porque na entrevista que realizamos com Bernardes ela nos assegurou que essas recomendações davam conta de assegurar que as fotografias não seriam desagrupadas. Reflexo de um anseio de que não se respeitasse o processo e a experiência do trabalho como um todo.

Por fim, o fato de *Vaga em campo de rejeito* ter sido doada ao museu dentro do Arquivo Areal nos levou a questionamentos pontuais sobre as ocorrências dos **documentos**. Seria o caso de disponibilizar um espaço aconchegante na exposição, com uma poltrona confortável, luz direcionada e banquetas de apoio para que o público pudesse se debruçar sobre algumas leituras? Consideramos disponibilizar o livro e também outros documentos, como o catálogo do Arquivo Areal¹¹³, das entrevistas realizadas com a artista e demais textos que considerássemos relevantes para uma aproximação do público com *Vaga em campo de rejeito*.

Certas de que parte fundamental de uma exposição está atrelada ao setor educativo e atentas nos movimentos que o MACRS tem criado nesse sentido, também nos questionamos sobre possíveis ações educativas. Por exemplo, seria o caso de criar uma oficina de identificação de vagas? Resgatando as ocorrências anteriores à experiência de Maria Helena Bernardes em Arroio dos Ratos, quando a artista caminhava

e identificava vagas em Porto Alegre. Que outras caminhadas, encontros e diálogos seriam viáveis?

Fato é que essa pesquisa guarda limites e não há a pretensão de que tudo seja respondido. No entanto, reiteramos a importância da presença do Arquivo Areal no acervo do MACRS, assim como a necessidade de se manter uma discussão viva a respeito do lugar que tal arquivo ocupa no museu, para que então se caminhe rumo às possibilidades de se trabalhar a partir dele, de modo a promover a sua preservação e o seu compartilhamento público.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, F.C.O que pode a arte contemporânea no museu: uma reflexão sobre contemplação suspensa, de Rubens Mano. MODOS. **Revista de História da Arte**. Campinas, v. 4, n.3, p.53-67, set. 2020. Disponível em: <<https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4651>>. DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v4i3.4651>
- BERNARDES, Maria Helena. *Vaga em campo de rejeito*. Escrituras Editora, 2003.
- CAETANO, Juliana Pereira Sales. Performances de arte em museus brasileiros: documentação, preservação e reapresentação. 2019. 196 f., il. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação)—Universidade de Brasília, Brasília, 2019.
- Contemplação suspensa. Bienal, 2013. Disponível em <<http://www.bienal.org.br/post/260>>. Acesso em: 28 novembro 2022.
- CURY, Marília Xavier. Museu, filho de Orfeu, e musealização. ICOFOM LAM 99 VIII Encontro Regional Museologia, Filosofia e identidade na América Latina e no Caribe. Coro, Venezuela, 1999.
- CURY, Marília Xavier. Metamuseologia—reflexividade sobre a tríade musealia, musealidade e musealização, museus etnográficos e participação indígena. **Museologia & Interdisciplinaridade**, v. 9, n. 17, p. 129-146, 2020.
- DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (Ed.). **Conceitos-chave de Museologia**. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2013.
- DUARTE, Alice. Nova museologia: os pontapés de saída de uma abordagem ainda inovadora. **Revista Museologia e Patrimônio**, vol. 6, nº 2, p. 99-117, 2014.
- FREIRE, Cristina. *Poéticas do Processo : arte conceitual no museu*. 1. ed. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- MAUS, Lilian (Ed.). *A palavra está com elas: diálogos sobre a inserção da mulher nas artes visuais*. Entrevistas por Isabel Waquil. Porto Alegre: Panorama Crítico, 2014.
- MORAES, Julia. Entretecendo conceitos, mirando o horizonte da participação: musealização, comunicação e públicos. In: **Museologia & Interdisciplinaridade**, v. 9, especial/Dez de 2020, p.144 -160.
- MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO RIO GRANDE DO SUL. **Catálogo do Acervo do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, 2021**. Porto Alegre: Carla Pellin D'ávila Digapho Produções Culturais, 2021.
- OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes de. *Tino Sehgal, site-specifics performances e as instituições da arte*. **ARS (São Paulo)**, v. 15, p. 63-77, 2017.
- PELLIN, Vera. ACERVO MACRS, 2021. Disponível em: <https://acervomacrs.com/> Acesso em: 20 dezembro 2021.
- PINACOTECA. [Site Institucional]. 2014. Disponível em: <<https://pinacoteca.org.br/programacao/tino-sehgal/>>. Acesso em: 15 outubro 2021.

RIVITTI, Thais. Uma obra para museu. **ARS (São Paulo)**, v. 7, p. 150-159, 2009.

ROLNIK, Suely. Arquivo para uma obra-acontecimento. In: FREIRE, Cristina et al. Arte contemporânea: preservar o quê?. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2014.

SEVERO, André e BERNARDES, Maria Helena. Arquivo Areal. Porto Alegre: Arena, 2015.

TUCUMÁN ARDE! : arte e política na América Latina. ArteVersa, 2019. Disponível em: <<https://www.ufrgs.br/artevera/tucuman-arde-arte-e-politica-na-america-latina/>>. Acesso em: 27 novembro 2022.

VERAS, Eduardo Ferreira. Entre ver e enunciar: o uso da entrevista em estudos sobre o processo de criação artística. 2006. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

VERAS, Eduardo Ferreira; BERNARDES, Maria Helena. “Sinto que o mundano está incorporado”: uma conversa com Maria Helena Bernardes. Porto Arte: **Revista de Artes Visuais**. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, v. 22, n. 37, p.1-15, jul.-dez. 2017

APÊNDICE

ENTREVISTA COM MARIA HELENA BERNARDES REALIZADA POR FERNANDA ALBUQUERQUE E ISADORA HEIMIG, NA CASA DA ARTISTA (PORTO ALEGRE/RS), EM 09 DE MARÇO DE 2022.

Pesquisadoras: Vocês deram pro MACRS a coleção de livros?

Maria Helena Bernardes: Sim, um exemplar de cada um, com certeza.

P: Junto com o Arquivo Areal?

MHB: Isso, quando a gente fez a doação. Deve estar naquele... é que ficou tudo muito tempo fechado, então eu não sei. Mas se não acharem a gente dá de novo. Também ninguém nunca perguntou nada.

P: Como foi esse processo de doação, se foi exatamente uma doação ou uma aquisição do Arquivo Areal para o MACRS. E, dentro dessa pergunta de como foi a doação, qual foi o papel da exposição em Pelotas nesse processo?

MHB: Estou voltando lá em 2012, que foi quando a gente ganhou o prêmio. Bom, a gente se candidatou ao Prêmio Marcantonio Vilaça no tempo em que ele tinha um aporte muito bom. E nós oferecemos então... Tinha uma possibilidade e tinha um interesse do MAM no Rio, por conta do Fernando Cocchiarale, que é um parceiro de longa data e uma pessoa que a gente quer muito bem. E o Fernando gosta muito do Areal e tal. Mas, até fui eu que falei para o André. Eu disse “ba, eu adoro o Fernando e tudo, mas eu acho o seguinte: a gente é daqui, sabe? A gente é daqui, tem que começar por aqui. Acho que a gente tem que pensar no nosso museu que tá toda hora por um triz. Ele nem começou e já querem terminar com ele”.

Eu própria fui funcionária do MACRS. Uma época eu funcionária pública, dos meus 26 aos meus 29 anos fui concursada e exonerada, auto exonerada. Eu tinha muito amor, no pouco tempo em que eu trabalhei na instituição. E sempre gostei das instituições na verdade. Então eu pensei nisso, o André concordou: se a gente ganhar o prêmio, vamos convidar o MACRS para entrar junto com a gente como aquele vai ser o beneficiado pela doação.

Como é que era a estrutura do prêmio: nós ganhávamos um prêmio. Qual era o prêmio pra gente? Era um valor correspondente à aquisição. A gente orçava um valor que a gente supunha que valessem os materiais, enfim, fotografia. Os documentos, na verdade. Tô tentando me lembrar bem direitinho: a gente orçava aquilo ali e orçava também custos para fazer uma primeira exposição e o que estivesse associado a ela. E a gente orçava também um cachê porque tinha também uma recompensa do artista que foi um dinheiro muito bom, que inclusive a mim ajudou substancialmente na compra dessa casa que a gente veio a reformar. Era uma época de um reconhecimento muito forte ao trabalho dos artistas brasileiros.

A gente, eu pelo menos, já sabia que o Areal estava acabando naquele momento. Já tinha entendido isso, né? O André não sei. Eu não sei se ele sabe até hoje. Eu já sabia que estava acabando. A gente tinha caminhos bem diferentes para trilhar dali para frente. Então eu achei que era uma boa. A Paula eu acho que também já sabia, a Paula Krause. Porque ela disse “mas é um prêmio Areal ou é o funeral Areal?”. Eu disse, “olha, tudo que morre se enterra, se presta homenagem, mas não quer dizer que perca o valor”. Então foi uma coisa legal, mas triste também, de fechamento. Porque a gente não ia fazer uma doação se a gente soubesse que a gente teria uma produção. A ideia era realmente, assim, envolver o acervo. Não foi tudo pro MAC, a gente fez uma seleção porque seria muita coisa, muitos trabalhos e tal. A gente tinha entendimentos diferentes também do que podia entrar, do que não podia entrar, mas houve um acerto entre nós. E aí então o Ministério da Cultura ao nos premiar, ele adquiriu aquela doação e ele doou para o MACRS. Então ele adquire da gente porque nós somos os proponentes, nós estamos oferecendo e nós estamos indicando um destino - que ele pede que indique um parceiro que possa receber. Então ele adquiriu da gente e ele doou ao MACRS. É uma coisa triangulada assim.

P: E a exposição estava vinculada ao prêmio ou era uma outra coisa?

MHB: Sim, a gente tinha pensado em uma exposição que fosse dentro ainda do governo do Tarso. Vocês lembram que quando começou o governo Sartori não tinha nem Secretaria da Cultura mais? Desapareceu tudo, acabou tudo e ficou parado por muito tempo. E a gente ficou com aquela pendência em relação ao prêmio porque o nosso parceiro recebeu - a gente correu de última hora para que as coisas chegassem. Mas não ia ter mais desdobramentos. Então para não ficar pendente nós pensamos na cidade que tinha um nome, o bairro Areal, que foi uma das primeiras caminhadas que a gente fez, bateu o olho naquela placa Areal. E eu até brinquei com o André “Arte Reunida Em Algum Lugar”, qualquer lugar. Areal funciona, tinha a ver com as praias também que a gente andava. Mas nunca Areal foi uma sigla, era uma brincadeira, era um exercício de imaginar em algum lugar, não necessariamente no museu, mas em qualquer lugar. Então como foi um momento muito bonito onde nasceu o nome do projeto, a gente resolveu voltar a Pelotas. Que tinha o Casarão 06, que estava aberto e a gente conhecia por ter trabalhado em outros projetos.

P: Mas isso tava vinculado a essa doação ao prêmio?

MHB: Sim, o André Venzon foi inclusive. A gente fez lá porque aqui não tinha. O MACRS desapareceu, não tinha nem Secretário da Cultura para dizer “quer aparecer?”. E a gente escolheu Pelotas por essa razão afetiva e porque tinha essa casa linda. Ficou muito bonita a exposição.

Eu achei ótimo ser no interior. Acho que faz todo sentido o AREAL ter ficado aqui e faz todo sentido ele ter começado lá. Acho que é coerente com a escala do projeto que é de afeiçoar-se aos lugares.

A gente teve diferenças do que era a exposição. Eu tinha desenhado o que seria a exposição, o que seria o Arquivo Areal. Mas aí a gente já estava vivendo momentos muito diferentes, o André e eu. O André achava que já era o momento de ter uma correção

museológica no sentido expositivo para apresentação das coisas do Areal. Eu achava que não. Que mesmo que ele estivesse no museu, o museu deveria se adequar aquilo. O museu se adequa à arte e não a arte ao museu. Não por ser uma arrogância, mas porque o museu nasceu para acolher e não o contrário. Embora essa perversão aconteça. Tu trabalha para determinado lugar, o que também não é ruim trabalhar para um espaço, também é uma relação de afeto. Mas tu entendes o que quero dizer, né? Institucionalmente os artistas trabalham para uma coisa abstrata que é o museu, não é para galeria querida que é aquele espaço de vivência. Tu trabalha para uma condição social que está encarnada naquela arquitetura, daqui a pouco pode estar em outra. Mas isso é uma inversão. Então eu continuo entendendo que a gente, não só os museus, nós que gostamos de arte devemos criar o tempo todo condições para compartilhamento de todas as formas de arte. Inclusive aquelas que lindamente ocupam os museus.

É nesses termos que eu acho que a gente deve pensar: de verdadeiros encontros. Tem partes que se encontram, tem outras que não se encontram. A arte ora se encontra no museu ora se encontra verdadeiramente com outra circunstância. Então a gente começou a entender de formas diferentes.

O formato do Arquivo Areal, que eu gosto. Se eu não gostasse também não estava lá. Mas não era o que eu tinha, porque foi eu que escrevi o projeto junto com a Paula. Tinha feito a concepção de material para doação. Era muito mais uma busca de informações em arquivos documentais. O André: “ah, mas isso é uma chatice”. Eu disse: “não, não é uma chatice. Tem os livros... É a verdade”. A gente não produziu para fazer exposições fotográficas, mas também não tenho nada contra. Só que o testemunho que fica do AREAL é essa versão. Que também, tudo bem.

Realmente ia ser chato o jeito que eu tinha pensado porque dependia muito da gente, eventualmente, estar no museu. E hoje não teria mais condição da gente estar no museu, não tem mais essa liga. Então, acho que o André acabou arrumando a melhor forma. E a gente não ia viver para sempre também. Eu sempre penso nisso, em uma ativação direta. Mas eu acho que está bem.

P: E como nesse contexto dessa doação do Arquivo Areal como é que tu entende a vaga nisso? A vaga foi também doada ao Areal? Porque a gente fica pensando juntas que é um

trabalho que carrega tantas incertezas no seu processo e, aparentemente, ele não é nada musealizável nem apresentável em uma condição de museu. Então o que da vaga foi doado? O que está lá é arquivo? É trabalho? Essas são as indagações que a gente fica.

MHB: Eu entendo assim: eu custei bastante tempo para entender a vaga. E eu só fui entender o que ela oferecia. Não que ela seja porque não sou eu que vou definir. Mas pra mim, o que ela oferecia compreender como trabalho de arte. Acho que uns dois anos depois, depois de ter contado muitas vezes a história dela quando a experiência já tinha se esgotado. Porque a experiência mesmo durou quatro meses.

O primeiro entendimento que eu fiz da vaga é um entendimento que eu guardo hoje. Que me surpreendeu muito na época. Eu vinha de um trabalho de ateliê (experiência com Edu). Que vinha desmanchando, que vinha desaparecendo, que vinha me incomodando.

Foram três exposições de despedida. A de Paris, essa (BH) e essa do Tadeu.

- Temos que colocar a vaga no mundo.
- Mas, Tadeu, tu quer mais mundo do que ela estar na festa da melancia?

Não tem mais mundo. E isso não é um deboche. Comparar o Santander Cultural com a festa da melancia em termos de mundo, a qualidade mundana e viva, não tem comparação.

E aí a vaga eu entendi o seguinte, depois dessa transição. Tem trabalhos que não tem, realmente, fronteiras. Eles são feitos de ocorrências. Então a vaga tem várias ocorrências. Ela tem a ocorrência das andanças em Porto Alegre anteriores a achar, descobrir o que é uma vaga. Tem a ocorrência de fechar o ateliê e me despedir com o espaço enfaixado, que eu tinha testado. Tem a ocorrência Arroio dos Ratos. Tem a ocorrência de enquanto eu estava vivendo aquilo e não sabia o que era, eu começar a contar nas palestras que já me chamavam para fazer pelo Brasil a fora. Ia contando sem que ela tivesse terminado, então foi uma história que ela foi se fazendo e que, por isso, o livro tem aquela oralidade também. Porque ele foi muito contado. Quando eu sentei, eu escrevi tudo que eu contava. E terminei, fiz o livro em 15 dias. Eu só transcrevi o que tinha na minha cabeça. Então tem essa ocorrência do livro e tem as ocorrências de todas as falas da vaga, que elas eram falas de comunidades. Eram comunais. Uma experiência acontecia entre nós, então as pessoas se envolviam, elas torciam, elas batiam palmas. Porque os relatos aconteceram

em uma outra dimensão. Eu perdi as contas, mas com certeza, mais de centena de falas só sobre a vaga no Brasil. Chegou um ponto que eu me despedi da vaga porque não dava mais. Depois de 2005, eu disse “não quero mais falar sobre a vaga” porque ela está indo embora e ela está virando só o que eu escrevi no livro. Então ela saiu de mim. Então chega de vaga. Mas era um acontecimento que ali acontecia a vaga nessas ocorrências com as pessoas - que eu chamava de trabalho falado. Porque eu fui me dando conta que tinha uma instância de trabalhos falados. Porque as pessoas se sentiam muito livres quando elas viam que elas podiam se apaixonar por uma coisa que não era nada. E tinha uma outra coisa: as pessoas começavam a procurar vagas. Recebi carta, e-mail de vários lugares do Brasil por onde eu passei mapeando “achei uma vaga”, “eu tenho uma vaga”, “será que é uma vaga? Olha pra mim”. Então isso tudo é a vaga. A compreensão que eu tive é que esse tipo de trabalho é uma constelação de ocorrências que não cessa de aflorar. Até uma hora que pode cessar. A constelação a cada ponto que tu para pra olhar ela muda de figuração. Isso, por isso, não é expositivo. Porque não tem ponto de vista, não tem limite. Claro que a gente pode ampliar expositivo.

P: Mas nesse sentido como que tu vê o que foi pro MAC da vaga?

MHB: Documentos.

P: Tanto as fotos, o filme, quanto o próprio livro?

MHB: É, por isso eu achava que as fotos não deveriam ter. Porque elas são bonitas realmente.

P: A gente esteve lá recentemente. E elas estão emolduradas.

MHB: Aí é o André Severo. Mas é o André, mas sou que concordei com o André. Por quê não? Eu sempre penso assim: se eu não conseguir responder “por quê não?” é dogma. E eu não consegui dizer porque não. Que mal faz? Eu não consigo responder. Deixa elas lá. Tá fazendo mal para alguém? Não. Nem para a vaga, muito menos.

Eu não gosto de ir lá. Nunca nem vi. Nunca vi esse acervo. Não vi e não tenho a menor vontade de ver. Mas eu assino aquele acervo. Não responsabilizo o André. Ele não fez

assim “ah, a gente tá brigado”. Ele ganhou, mas ele ganhou e eu assinei. Ele ganhou no argumento. E ele tava tão feliz em fazer uma exposição bonita.

P: Então tu considera que o que está lá são documentos?

MHB: São documentos. Para mim são.

P: Que integram um arquivo?

MHB: Que integram um arquivo.

P: Eles estão mais lá como arquivo do que como obra então?

MHB: Exatamente. Pra mim nada daquilo é obra. Aliás, eu não gosto dessa palavra. Eu não gosto dessa palavra para nada.

P: Então. No material doado ao museu, há uma instrução relativamente precisa, dentro de uma caixinha onde fica o pen drive com o filme, de como apresentar o trabalho por meio do filme e de oito fotografias. A gente ficou se perguntando: “e o livro, por que ele não está [junto] dessa instrução?”

MHB: Ele foi doado e deveria estar lá.

P: E deveria estar nessa instrução que se o trabalho for apresentado, o livro deve estar junto. Algo assim?

MHB: Exato.

P: A pergunta é: como tu vê essa instrução de apresentação hoje – essa instrução que

fala só no filme e nas fotografias? Como tu entende o filme e as fotos... tu já nos contou que tu entende como documento.

MHB: Eu acho que é possível a gente ter, dentro daquele pensamento de constelação, de arquipélago – que era outra imagem que eu usava, a de arquipélago –, uma apresentação de imagem puramente da vaga. Que as pessoas tenham um encontro com aquilo. Eu não vejo problema nenhum. Para mim, ser uma instalação não me interessa minimamente. Que sejam oito fotografias... é que a gente tentou proteger um pouco para não desconfigurar e comecem a apresentar o arquivo Areal como quadrinho solto, entendeu? Isso já te dificulta entrar numa super coletiva para colocar duas coisinhas. Por isso a gente amarrou. A ideia não era uma instalação, a ideia era: se vocês querem apresentar como obra, ela vai se encapsular em um universo. Eu não vejo problema nenhum no público encontrar pedaços da vaga, porque ela é aos pedaços. As pessoas poderiam encontrar ela só no livro, poderiam encontrar só na minha fala. Tinha uma pessoa que me disse uma vez: “Ai, que sorte assistir uma palestra contigo, porque eu nunca tinha visto um trabalho teu”, mas se referindo àquilo ser um trabalho. Então substituir de alguma forma... era a vaga ali. Não era um relato, um depoimento, era um acontecimento da vaga. Eu, honestamente, nesse ponto...

O André também me ensinou um pouco que o encontro do corpo com as imagens é bom, abre para outras coisas. Agora, se tu perguntar se aquilo é obra, claro que não [é]. Evidente que não. O livro deveria estar no museu? Sim, sim. Necessariamente junto, não. [Mas deveria ser] Informado que tem um livro à disposição. Não precisa estar o livro ali, segurando. Isso não é obra, não precisa ser tanto. Mas eu não vejo como uma instalação, se a pergunta é essa. Foi importante encapsular, porque sabe-se lá que destino vão dar àquelas imagens. E acho sim interessante que, mesmo não sendo uma obra instalativa, com essa pretensão, ela possa se proporcionar como encontro icônico, entende? A força do ícone. Tudo bem. Aí eu ficava: “por que não?”. Sem nenhuma resposta que não fosse dogma. Ao menos que vocês tenham uma resposta. Aí a gente vai lá e desfaz. [risos] Não, de verdade. Porque eu não consigo. Me agrada... Eu vivo sem. Eu sofro? Nem um pouco. Se alguém for e curtir, fico feliz. Mas não me interessa. Mas eu não sou tudo. Não é de mim que se trata. Não sei se eu sou pisciana demais, permissiva demais, mas eu acho que a gente tem que desconfiar um pouco de si mesmo. O livro está aí. Se as pessoas lerem, elas vão entender aquela experiência. Se alguém sair de lá dizendo “vi

uma instalação ótima da Maria Helena”, eu não vou morrer. Eu me emociono muito com muitas instalações, mas não me interessa. Pode ser mal interpretado? Tudo pode ser. E o que é ser reinterpretado? Eu não sei.

P: Eu fico pensando apenas que o livro precisaria estar junto, sabe?

MHB: Mas a gente pode achar... Tudo é vivo, né, Fernanda? Isso é uma coisa boa que tu estás me dizendo. Porque a gente pode falar já e dizer: “olha, gente, o Areal teve como plataforma de compartilhamento principal os livros. Então eles têm que estar lá, as pessoas têm que saber que eles existem.” Pelo amor de deus, não vamos botar o livro lá embalsamado. Se faz um xerox, se deixa ali, para as pessoas sentarem e lerem. Vários xerox. Tira uma página, bota outra e deixa o livrinho lá para as pessoas saberem como ele era.

P: É, a gente buscou até na biblioteca.

MHB: Mas que coisa, porque a gente deu uma coleção, com certeza está no nosso inventário. Agora, gurias, não é por mal do museu. Foi tão caótico ali. O Sartori não veio para brincar, ele veio para destruir. A equipe dele veio [para isso]. Se a gente se perguntar “isso é displicência minha?”, [eu digo que] é. Fico muito preocupada? Não. Eu não vou lá no MAC que eu não gosto, ver aquele arquivo que eu não gosto. Mas... Claro que é uma ótima ideia. Vou até dizer que a Fernanda e a Isa me deram uma sugestão muito boa. O André vai concordar e pronto, já se arruma isso. É tão fácil. Ninguém vai dizer que não. Eles estão seguindo a instrução. Acho que é para não vincular essa coisa museológica comigo também.

P: E eu não sei se tu sabes que a Adriana assumiu a direção...

MHB: Ah, então! É só falar com a Adriana.

P: Ela [Adriana] está fazendo um grande esforço para tentar reorganizar o acervo. Ela ficou super contente de saber que a gente está fazendo esse trabalho de pesquisa.

E acho que tu acabou de responder a próxima pergunta, mas é um pouco... Como é que tu vê a aproximação possível com o teu trabalho da Vaga, esse Sem Fronteiras, a partir desses elementos: foto, filme e – talvez a gente possa agregar – livro também? Acho que tu falou um pouco disso agora.

MHB: É que não existe o trabalho Vaga e a foto, e o filme, e o escrito, e a fala, e a experiência. *Tudo* é a Vaga. Esse é o meu entendimento. Por isso que essa fratura na ideia de obra – museológica, monobloco, colecionável, transportável –, *isso* eu gosto. Porque não dá mais para nomear a obra. São constelações comunicantes, são ilhas de um arquipélago comunicante e pode ser que a qualquer momento nasça outra. Isso não foi eu quem inventei. Isso na arte moderna... olha, vou dizer para vocês. Não sou fã do Duchamp. Acho ele misógino, chato, um artista que fez um monte de coisa chata que eu não gosto mesmo. Reconheço que ele deu uma contribuição, tudo bem. Não me interessa mesmo por Marcel Duchamp. Dei aula sobre ele a vida inteira como se fosse fã, mas não gosto, não me diz nada. Porém, ele nos deixou coisas incríveis como liberdade. Não gosto dos resultados, mas gosto das atitudes. A pessoa não me interessa, aquela coisa dandi, aristocrata não me interessa nem um pouco. Mal humorado com as mulheres, né. Mas ele deixou coisas muito legais. Uma delas foi essa fratura na ideia de obra, porque quando você tem um trabalho que ele vai fazendo, fazendo, fazendo e desiste, que é o Grande Vidro, ele não conclui. [Já] A obra é conclusiva. Ela tem uma gestalt, ela é um sistema que se fecha, totalizante. Isso é obra. Não vem com “ah, porque na arte contemporânea, a obra...”. Não, então não é mais obra.

Como diz a Rosalind Kraus, vai pegar a palavra escultura e vai esticar, esticar e fazer com que ela cubra todo um campo ampliado. Não dá. Obra também não cobre. Aí tu vai desalojar do passado o valor de um termo conceitualmente muito rico, culturalmente muito lapidado. Não é obra. Então ele [Duchamp] desiste daquele trabalho e, mesmo interrompido, ele vai mostrar o trabalho. [o trabalho] quebra, vira outra coisa, ele fica triste porque quebrou e deixa que o caminho siga. Aí ele encontra o trabalho de novo e dali a, não sei, 11, 10, 9 anos, ele larga uma caixa – a valise verde –, com um monte de documentos de artistas e [aquilo] faz parte do grande vidro, da “noiva e dos seus celibatários, mesmo”¹¹⁴. Então, o que é a “noiva e seus celibatários, mesmo”? Não é o Grande Vidro, não é a caixa, não é o Grande Vidro e a caixa. É antes, é aquele período

¹¹⁴ Referência ao trabalho *A noiva despida pelos seus celibatários, mesmo* ou *O grande vidro*, de Marcel Duchamp.

em que ficou no chão. São as fotos do Man Ray com aquilo cheio de pó. E ficou aberto. Poderia ter tido outra ocorrência que entrasse. Precisa mostrar o Grande Vidro ali e a caixa aqui? Claro que não. Eles não nasceram juntos. Tu pode ter todas as coisas desarticuladas no tempo, no espaço, na mídia, e porvir. Em permanente devir. Tu não sabe. É isso. Eu acho que sim... Pipocam essas imagens, e tudo bem. Ocorre. É assim que eu vejo. Mas elas não concentram a obra. Elas não representam, não assumem a representação da obra. Elas são mais uma parte. É assim que eu vejo. Isso a gente falava nos bons anos do Areal, para a gente não se tornar aqueles artistas que acham uma coisa muito bonita e se apegam, que são contra fotografia, contra isso, contra aquilo. Se der vontade, vamos fazer? Vamos! E eu vi que naquele momento o André estava a fim. E aí tem o “por que não?”, que sempre foi o balizador. É uma coisa que ocorre.

P: A última pergunta que a gente pensou para esse momento: por acaso, a experiência com a curadoria da Horizonte Expandido — que, aliás, é uma das melhores exposições que eu vi na vida, só um parêntese — ajudou, de alguma maneira, a pensar essa composição da Vaga? Se bem que eu acho que a Horizonte Expandido é um pouco depois de 2012, né?

MHB: Não, é antes. 2010.

P: 2010, tá. Porque parece que tem um certo pensamento expositivo de experiências de natureza semelhante, digamos, de como se traz essas experiências arte e vida... parece que há um pensamento de tradução ou de versão, de levar essas experiências para o espaço positivo, próximo do que vocês fizeram no Areal.

MHB: Pois é... Bom, eu acho que tudo que tu vires de novo, de estruturalmente, museologicamente, de linguagem expositiva, de entendimento de apresentação, que vocês identifiquem como afim em uma e outra eu acho que sim, se deve ao André. Tudo que está na superfície desses dois eventos é mérito dele, porque aquela exposição ficou bonita mesmo. E tinha um bocado de gente que não gostava de expor, né? Mas, assim, nós vivemos melhor ou pior em relação àqueles trabalhos depois da exposição? Acho que

melhor. É o que eu penso em relação à Vaga. Não me aflige nem um pouco. Mesmo que esteja errado, qual é o problema de errar?

Mas, bom, Horizonte Expandido. O que posso dizer para vocês? (...)

Tudo foi a quatro mãos. Por isso é importante entender aonde eu estava ali, para eu poder responder. Não posso responder absolutamente. A Horizonte Expandido foi outro debate. Só de pensar em fazer um evento no Santander eu ficava com calafrios. Tenho muita dificuldade com aquele prédio, é uma coisa espiritual, eu acho. Nunca me senti bem ali, não gosto de ir lá. Eu não gosto de banco, para começar. E banco neoclássico de mau gosto, pior. Essa arquitetura que tem um discurso horroroso. Engraçado que, no MARGS, eu me sinto super bem, e de lá eu não gostava. Foi um momento bem interessante do Santander, porque os marinheiros abandonaram o barco e os ratos maravilhosos tomaram a direção. A gente tinha a Maria Bastos, uma pessoa maravilhosa, queridíssima, chão de fábrica, parceira do Areal. O André e a Paula trabalhavam por outros caminhos com ela, e ela conhecia bastante a Paula. Ela gostava muito do Areal. Os marujos, a tripulação que tinha abandonado o barco, deixou o barco sem dinheiro nenhum, à deriva. Então eles [a equipe do Santander] tinham exatos 600 mil reais que seriam perdidos da lei de incentivo, eles teriam de devolver. E eles não sabiam o que fazer com esses 600 mil, que não era nada na época. Hoje, realmente, não é nada para uma exposição desse padrão porque tudo tem que ser muito caro. Na época, era muito mais, mas também não era muito para uma exposição. E aí a Maria perguntou se a gente não queria fazer uma exposição do Areal, que estava fazendo dez anos. Teve uma movimentação em torno do Areal. Entre nós, lógico. A gente tinha lançado um livro, não sei o quê...

Aí o André veio dizer “ah, o Santander...”. Bom, primeiro que exposição do Areal não existe. Ele disse “é, não tem como a gente fazer, isso não dá. Mas por que a gente não pega esse dinheiro e faz uma lista de desejos de tudo o que a gente gostaria de ver e que possa ser compartilhado com a cidade? Vamos fazer uma curadoria dos sonhos. Barata.” [Com relação à] A parte da concepção, o eixo, [a decisão de] quem seriam os artistas — [decidimos que] seriam aqueles cujos trabalhos tivessem nos afetado e nos conduzido na direção que o Areal seguiu; ou trabalhos que a gente fosse investigar, naquele momento mesmo, e que dissessem respeito, que tocassem em pontos importantes para o Areal. Mas, quais trabalhos? Eu já vinha trabalhando há muito tempo com arte contemporânea,

com História da Arte, então sempre fui uma pessoa que teve um repertório de estudos. A minha contribuição ali acho que foi trazer os artistas – Márcia Nader, Marina Abramovic e Ulay, os Héliotapes, os trabalhos falados do Beuys. Contribuí com duas coisas, basicamente: a parte dos artistas, porque esse era o meu trabalho (apresentava para o André e a gente via juntos) e o André trouxe, da parte dele, o Bruce Nauman, que ele adorava. Mas a curadoria de artistas eu tinha mais na mão. E o outro critério, que foi meu, curatorial: tudo bem, é uma exposição, vai dar um mal estar enorme, ter que vir ao Santander três vezes por semana, mas essa exposição vai ficar bonita, e pelo menos vamos alimentar isso aqui como uma exposição de presenças. Todos os trabalhos têm que ter o artista — ou a voz dele, ou o corpo dele. Tem que ter o artista. Nada de terceirizar para objetos, porque até o do Grippo, que tinha as batatas, tinha o trabalho, as fotos do forno de pão. Não se terceira, entende? Essas pessoas vão estar enchendo isso aqui [o museu]. Elas vão estar falando, caminhando. Era a presença. Essas foram as minhas contribuições principais.

As soluções expográficas, o André tinha essa bagagem. Por isso que tu reconhece. Porque o arquivo Areal são soluções do André. O meu projetinho foi-se, que era uma caixa, uma mesa com acesso digital a informações, a um banco de dados, os livros. Um arquivo. As fotos manipuláveis, pequenas. Eu tenho ainda esse projeto. E foi aprovado. Mas depois a discussão foi bem intensa. Me lembro. Eu e André estávamos viajando muito a trabalho com o Areal. Até hoje me lembro da gente discutindo em um portão de embarque, em São Paulo, com um vôo da Avianca que era eternamente jogado para frente. A gente ficou umas nove horas discutindo por causa do Arquivo Areal. Aí eu vi que não tinha como. Que para ele era muito mais importante do que para mim, e que o que ele tinha para oferecer poderia ser muito legal para as pessoas. Então fiquei naquele “por que não?”. Eu não tô falando isso para criticar nem para tirar meu corpo fora; acho que ele encontrou boas soluções que não são representativas do Areal fora do arquivo. Mas não é por não ser representativa que elas não são o Areal, porque aí tem um outro lado. As coisas no Areal, pelo menos no meu trabalho, não representam – elas são. Aquilo ali é uma forma de existência. Pode ser a filha, a ovelha negra da Vaga? Pode. Por que a Vaga não pode ter uma ovelha negra? Pode. Mas não representa a Vaga. Nada dá conta de representar a Vaga. Não tem esse risco. (...) Acho que dei uma desviada da pergunta, né?

P: Não, não. Mas [a pergunta] era como a experiência com a Horizonte Expandido alimentou essa proposição do arquivo.

MHB: Eu acho que a Horizonte Expandido, como experiência, foi bem marcante para nós dois. E a coisa da biblioteca, também. De tu separares o espaço de informação do espaço de encontro. Havia um vício de mediação excessiva, naquele momento, nas instituições. Tinha muita mediação do texto-palavra. E a gente procurou separar. Deixar as pessoas em paz, deixar elas “baterem com a coisa.”

P: Sim, porque tinha um espaço de leitura, né?

MHB: Tinha. A gente fez uma biblioteca ótima. Havia pessoas para mostrar os livros, mesas, as pessoas sentavam, liam, olhavam, conversavam. Toda a mediação da equipe pedagógica era feita ali, não era lá. Não tinha isso. E a gente fez dez passeios, uma homenagem ao [Jean-Jacques] Rousseau, aos devaneios do caminhante solitário. Foram dez caminhadas pela exposição para ouvir as pessoas, então tinha isso também.

P: Sim, sim. O que nos chamou atenção é que pareceu que as soluções expositivas se aproximam.

MHB: Se aproximam. Inclusive a solução de moldura das fotos. Agora só tem uma, eu tirei todas. Tô dando da minha parede, para dar uma mudada por motivos pessoais na minha casa. A solução de moldura é bem parecida. Isso é uma marca do André. Acho que ele e o Edu Saurin conversam muito bem com recursos expográficos. Aí como o André assumiu... e ele fez muito bem, eu acho, a Horizonte Expandido. As presenças estavam lá. As pessoas estavam lá. Eram pessoas, era isso que a gente queria. Seus trabalhos estavam lá, as pessoas também, era algo importante.

P: Não sei o que a Isa está pensando, mas tô achando muito elucidativo te escutar,

porque para gente – para mim, ao menos – tinha um quebra-cabeça que não estava se fechando tanto. Olha a história: a Isa começa a pensar “tá, e a Vaga? É um trabalho de arte, mas *como* um trabalho desse chega até um museu?”. Ela tinha essa pergunta sem saber do Arquivo Areal no MACRS, nada. E aí ela vai até o MACRS e descobre o Arquivo. Eu também não sabia que havia essa doação para o MACRS. Ou sabia e não lembrava.

MHB: É que eu acho que o MACRS também nunca fez uma exposição, não sei porque cargas d’água. O André Venzon até andava falando nisso.

P: E aí quando ela se depara com isso lá – e depois fizemos uma visita para saber o que tinha lá –, não fechava muito, para gente, a ideia. Quando a gente lê aquele estojinho onde está o pen drive com o filme e que tem a instrução bem clara, parece que não fecha com tudo que é o trabalho, e toda essa característica de ser meio sem fronteiras, como tu diz. Então tinha alguma coisa que não estava fechando. E o porquê do livro, isso a gente já pensava que pudesse ter sido por conta da desorganização do museu.

MHB: Sim, de perder. Eu me lembro direitinho da coleçõzinha. Acho que foram mais de uma, talvez três, não me lembro. Foram todos.

P: Então é muito elucidativo te escutar [sobre] o lugar que tu dá para isso, como tu vê isso, essa ideia das múltiplas ocorrências.

MHB: Mas faz sentido para vocês, agora? Estar lá e tal.

P: Muito, muito. Faria mais sentido, para nós, que nessa instrução tivesse a menção ao livro.

MHB: Claro, claro. Mas essa instrução, ela está [disponível] para o público?

P: Não. É uma coisa interna do museu.

MHB: Agora, tu tem razão, porque se não está foi porque a gente não botou. E o porquê da gente não ter colocado... hoje eu não posso te dizer que eu lembre [o motivo], mas se eu tivesse que escolher agora se o livro estaria junto com as fotos, eu acho que não colocaria, porque tu fetichiza uma coisa que é simplesmente um livro. Tu dá um estatuto de objeto expositivo.

P: Mas eu digo disponível para a leitura, não digo em uma vitrine. Com uma poltroninha...

MHB: Isso sim, isso sim. Isso foi uma falha nossa. A gente pensou em proteger do grande bazar, porque ainda prefiro que entendam a *Vaga* como um trabalho fotográfico da Maria Helena Bernardes. Não vou morrer por isso. Mas o bazar... Daqui a pouco chega o Gaudêncio lá, aquela loucurada do rodapé ao teto, e aí nada é nada. A gente ficou com medo disso. Naquela situação ali. Agora, realmente, acho que essa é uma contribuição ótima que vocês dão. Rever as instruções, falar com o André... Disponibilizar cópias de xerox, um fac-símile, qualquer coisa, que a pessoa diga: "olha, o livro que está relacionado a origem dessas imagens diz respeito a um projeto cujo compartilhamento se deu por muito tempo."

P: Pode ser que no termo de doação, que ainda não tivemos acesso, fique claro isso, e não esteja claro só nessa parte específica da *Vaga*.

MHB: Eu posso olhar, tenho todo esse material ainda em algum arquivo e posso mandar para vocês. O André e a Paula capricharam muito. Eles fizeram um catálogo virtual com todas as coisas detalhadas.

P: Um deles está disponível para visualização no site do André Severo, um desses que é bem polpudo, explicativo do que é o Arquivo. Esse está lá e nós não encontramos ele no museu. O que encontramos no museu é um outro, mais resumido.

MHB: Claro, deve ser para montagem.

P: Não chega a ser um manual de montagem, ele é uma explicação mais resumida que aquela outra.

MHB: Mas eles podem ter produzido, eu acho.

P: Não, acho que tinha uma cara de unidade.

MHB: E não tem um objeto que foi doado. Outra discussão forte foi porque eu tinha um trabalho... as duas últimas exposições que eu fiz foram a do Amílcar e, logo em seguida, quase que junto, uma no espaço da Vera Chaves Barcellos, que na época se chamava Obra Aberta. Foi a última exposição. Também foi algo bem complicado, desgastante, porque a Vera tinha me convidado para fazer a exposição sozinha, e eu disse que não fazia mais exposição. Mas considerando que desde o Nervo Óptico a gente tinha essa dívida de gratidão, por toda a história, por todo o respeito, e ela ia fechar a galeria, fiquei super honrada. Apesar de não aguentar mais convites para organizar exposição, decidi fazer. Era um projeto de artista. E aí convidei uma artista peruana, Luz María Bedoya, que conheci em Paris, na época do prêmio. Ela tem um trabalho lindo, e eram dois espacinhos ali, um maior e outro bem pequeno, parecia um quatinho. Destinei o maior para a Luz María, que tinha um trabalho *deste* tamanho, uma tvzinha, que tinha um vídeo lindo que ela fez em Porto Alegre, chamado Mouro. A gente escolheu uma tvzinha porque não precisava de nada, poderia assistir no pátio. Mas já era um posicionamento, que a Vera não entendeu. A Vera, né?

E tinha a salinha pequena... convidei outros sete artistas para essa sala, e fiz um experimento chamado "Um trabalho feito de trabalhos de". E aí convidei outros sete. Começava com André, depois tinha o Alexandre Moreira, depois a Oriana Duarte, do grupo Camelo, minha colega de Rumos. Depois tinha o Marcelo Coutinho, acho. Tinha pessoas que a gente gostava... Tinha o Fernando, meu marido, que fez um trabalho sonoro junto comigo. Éramos oito, e a ideia era a seguinte: tinha essa sala, e cada um

que chegava colocava sua coisa lá. Mas eu não dava planta para ninguém, não tinha montagem. Aí cada um se organizou para fazer algo que pudesse estar em qualquer lugar, então já eram trabalhos meio que não expositivos. Eram coisas. Eu queria coisas, um monte de coisas naquela sala. Queria ver a sustentação de cada uma delas sem as condições expográficas. Eu estava louca para ver isso. Então era um trabalho feito de trabalhos. A ideia não era uma exposição, e sim uma *disposição*. Tu dispunha, porque não se podia expor. O que chegava por último ia para o canto que sobrou. Pronto. E eu fiz objetos. Eu nunca fui uma pessoa de objetos. Sempre gostei de coisinhas. Mas pensei, “é agora!”. Eu tinha fotos que eu havia feito dentro do [Arroio] dilúvio na caminhada do dilúvio com o André. Antes disso, era eu quem andava pelo dilúvio fazendo fotos e coisas. O convite para o André partiu de mim. Convenci ele. Não foi muito fácil para ele descer no dilúvio, todo garboso. Mas ele adorou, foi uma coisa muito legal que fizemos juntos. E eu tinha feito, antes, fotos da água transparente do dilúvio, que parecia um rio com pepitas de ouro. Era incrível o lixo, lindo. Areia linda. A gente tinha ganhado o prêmio de Artes Visuais da Petrobras, tava cheio de “pila”, e mandei fazer numa siderúrgica oito cubos maciços, fechadinhos, de alumínio, de tamanhos diferentes, cada um deles com o mesmo peso, 2 kg. Então tu tinha um pequeno cubo de 2kg, e esse cubo era todo plotado com a água do dilúvio. Eram oito porções cúbicas do arroio dilúvio, e que as pessoas pegavam na mão porque era muito lindo. E aquilo era esgoto. Eu estava fascinada pelo dilúvio, e pensei que havia algo lúdico que havia encontrado. Eu nunca tinha feito objetos. Na minha despedida das artes visuais, das artes plásticas, pensei: vou fazer objetos. E aí fiz essas oito porções cúbicas do arroio dilúvio. Também fiz um objeto com cachorro, que era um objeto feito com esse engradado de lixeira, esse aramado preto. Parecia um telescópio, como se fosse uma lixeira cônica, e tinha foto colada na parede, lá na base do objeto; uma foto de um cachorro que apareceu em uma caminhada minha e do André, no Mar Grosso, bem no início da Areal. Tinha aquela coisa vira-lata, assim. Era um cachorro bem parecido com o Chico, na areia, e aquele objeto que parecia um telescópio mas era uma lixeira. Botei isso na parede. Esse objeto eu doei. Ele foi produzido, ele foi feito, eu fiz a foto, fiz tudo... Eu fiz a minha parte. A Vera queria comprar esse objeto e os cubos.

P: Não chega a ser uma manual de montagem, ele é uma explicação mais resumida que a outra.

MHB: Mas eles podem ter produzido, eu acho. Eu já não lembro.

Depois ela segue falando da sua última exposição, na Obra Aberta, e dos objetos que fez.

Áudio de 4min enviado depois da entrevista presencial.

MHB: Em relação aos livros, fiquei contente de saber isso, que há uma menção e que eles foram doados. E aí fecha direitinho com aquilo que eu tinha dito, que a nossa ideia foi de preservar um bloco de imagens que se blindasse como uma célula já suficientemente representativa pra ser comunicante. Suficientemente representativa em número de imagens que pudesse compor, pra quem estrar em contato, uma estrutura comunicante da natureza do que está se passando ali. Pra onde aquelas fotografias apontam pode, com certeza, ser trazido à superfície por um número bem selecionado de imagens e razoavelmente importante. Era o jeito da gente segurar um mínimo de discursividade autônoma.

Eu acho que se tivesse que fazer essa escolha de novo, eu faria a escolha de não ter o livro nessa estrutura. As coisas não têm que ser dependentes. Elas podem ter sua autonomia, a sua insuficiência. É bom que as imagens tenham a sua insuficiência em relação a todo o corpo de um trabalho que transborda a produção pontual de imagens vertidas por esse código, seja do vídeo, seja da fotografia. O que a gente chama de trabalho transborda até os códigos, porque tem partes do trabalho que são indizíveis. São trajetos, são tempos vividos, são conversas que são esquecidas, não são reportadas, são relações... Então nem tudo está sujeito a ser traduzido e organizado por um código poético. Então eu acho que preservar a autonomia do livro. Ela não é absoluta, mas ele pode ter uma existência autônoma e estar em relação. Não estar subordinado às imagens, estar em relação com elas. Estar em relação com um acontecimento que passou, estar em relação com uma palestra que foi dada, estar em relação com os próprios fatos que são trabalhados ali dentro. As coisas têm a sua autonomia e estão em relação. Essas relações são abertas, elas não são de subordinação e não são de dependência. Então o livro não sai do estatuto que ele ocupa no Areal. Ele é um documento Areal. Ele tem esse estatuto. Ele não precisa estar junto do ambiente e ele não precisa ser um ponto de apoio necessário pra que a pessoa viva algum nível de experiência em relação com aquelas imagens, mas pode.