

## Práticas efrásticas em tempos de intermedialidade: intervenções artísticas na coleção da casa-museu Eva Klabin<sup>1</sup>

**Carla Miguelote**

*Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)*

**Resumo:** Convidados a realizar intervenções artísticas em coleções de museus, diversos artistas têm optado por criar textos (escritos ou oralizados) para obras de arte. Nossa aposta é a de que esses trabalhos podem ser aproximados da tradição da *ekphrasis*, que, em tempos de intermedialidade, teria seu campo de atuação ampliado. Nesse sentido, analisamos três intervenções realizadas no âmbito do Projeto Respiração, que desde 2004 traz a arte contemporânea para a casa-museu de Eva Klabin, no Rio de Janeiro. Tais intervenções viriam problematizar a distinção feita por Lessing entre a pintura, arte do espaço, e a poesia, arte do tempo. Trata-se, em última instância, de pensar uma reconfiguração contemporânea dos espaços expositivos, que, como apontam autores como Hans Belting e Nicolas Bourriaud, tendem a se desespacializar e a se temporalizar, apresentando-se como duração a ser atravessada.

**Palavras-chave:** Arte contemporânea, Écfrase, Museu

**Abstract:** Invited to make interventions in museum collections, many artists have been creating texts (written or oralized) for works of art. We guess that these artists approach ekphrasis tradition, which, in intermediality times, can amplify its domain. Thereby, we analyze some interventions of the Projeto Respiração [Breathing Project], which since 2004 brings contemporary art to Eva Klabin's house museum, in Rio de Janeiro. These interventions would problematize Lessing's distinction between painting, as art of space, and literature, as art of time. As authors like Hans Belting and Nicolas Bourriaud claim, we propose to think a contemporary reconfiguration of the museums, that tend to be despatialized and retemporalized, presenting themselves as a duration to be crossed.

**Keywords:** Contemporary art, Ekphrasis Museum

A intervenção artística em coleções de museus tem sido uma prática recorrente desde os anos 1990, configurando-se como uma forma de arte contemporânea. Convidados a montar exposições a partir das peças de acervos museológicos, artistas atuam num campo próximo ao da curadoria, porém com uma liberdade maior do que aquela geralmente concedida a curadores. O museu aparece como um repertório de materiais que o artista organiza a partir de critérios muito particulares, independentemente de suas conexões históricas ou formais.

Nessas intervenções, diversos artistas têm optado por criar textos (escritos ou oralizados) para obras de arte pré-existentes. Nossa aposta é a de que esses trabalhos podem ser aproximados da tradição da *ekphrasis*, que, em tempos de intermedialidade, teria seu campo de atuação ampliado. Problematiza-se, assim, a distinção feita por Lessing entre a pintura, arte do espaço, e a poesia, arte do tempo. Trata-se, em última instância, de pensar uma reconfiguração contemporânea dos espaços expositivos, que, como apontam autores como Hans Belting e Nicolas Bourriaud, tendem a se desespacializar e a se temporalizar, apresentando-se como duração a ser atravessada.

Após observar algumas intervenções em museus, analisando a convergência entre prática artística e curatorial e investigando os propósitos dessa operação contemporânea sobre obras do passado, propomos nos deter especificamente sobre três intervenções artísticas propostas no âmbito do Projeto Respiração, desenvolvido desde 2004 na Fundação Eva Klabin, no Rio de Janeiro, sob curadoria de Marcio Doctors. Interessam-nos, para os propósitos deste estudo, intervenções que trazem para o espaço expositivo o texto verbal, oralizado através de gravações sonoras acopladas a obras de arte ou substituindo-as. Observar o modo como essas intervenções se utilizam do texto verbal nos ajudará a indagar as possibilidades da prática efrástica no contexto da intermedialidade.

### **Convergência entre atividade artística e curatorial**

Rastrear os processos históricos que contribuíram para a convergência entre atividade artística e curatorial implica compreender a interseção de diversos vetores (técnicos, estéticos, econômicos e políticos). De certo modo, tal convergência remontaria a Marcel Duchamp, um dos embreantes da arte contemporânea, segundo Anne Cauquelin.

Como observa a ensaísta, o *ready-made* duchampiano marca uma ruptura com o feito-à-mão: “o autor desaparece como artista-pintor, ele é apenas aquele que mostra. Basta-lhe apontar, assinalar” (Cauquelin 2005: 94). O *savoir-faire* manual é preterido em prol de um saber-escolher do artista, cuja atividade se reduz a deslocar objetos, mudando-os de lugar e de temporalidade.

Duchamp escolhe um objeto (roda de bicicleta, mictório, porta-garrafas) e o retira de seu contexto original, cotidiano, inserindo-o no museu e convidando o público a olhar para ele. É como se o artista dissesse: olhe para isto, isto tem seu interesse. Cria-se um interesse estético a partir de uma escolha. Algo semelhante ao que faz o curador ao selecionar as obras que vão integrar sua exposição. O curador chancela as peças que expõe, afirmando para o público que elas têm um interesse, um valor estético superior a outras que poderiam ocupar a mesma função ou o mesmo lugar. Ora, transformar a escolha em uma categoria do fazer artístico remonta, por sua vez, à fotografia. Também aqui a fabricação manual e artesanal é preterida em prol de uma seleção, de um saber escolher (ou, mais precisamente, nesse caso, enquadrar). Foi, aliás, “por causa desses limites que os pintores e críticos do século XIX, em nome da clássica teoria dos sacrifícios, negaram à fotografia toda e qualquer pretensão artística” (Rouillé 2009: 296). Rosalind Krauss, ao observar a série de fotografias *Equivalentes*, de Alfred Stieglitz, comenta essa afinidade entre as imagens captadas pela câmera e o *ready-made*:

Da mesma forma que o sentido de um *ready-made* vem da simples mudança de contexto e situação, todo o sentido destas imagens que nos chegam como um todo impossível de analisar decorre do simples fato que elas são recortadas, deste gesto que as cria pelo recorte. (Krauss 2013: 141)

Como observou Walter Benjamin (2012), a fotografia e o cinema, como técnicas de reprodutibilidade, vieram alterar a concepção de arte, promovendo o declínio da aura, e questionando os privilégios do original sobre a cópia. Com efeito, desde o século XIX, a cultura da reprodução veio abrindo caminho para que a expressão do artista pudesse se tornar independente da criação e da invenção, vinculando-se doravante também ao que se escolhe e ao que se reproduz. Na arte contemporânea, essa tendência se disseminou de tal modo que, hoje, se podemos falar ainda de invenção no que diz respeito à prática artística,

devemos admitir que tal noção ganhou “inflexão diferente da que teve o novo para as vanguardas modernas” (Costa 2009: 86). Com efeito, se a arte moderna implicava uma busca pelo novo e uma ruptura com os padrões do passado, para a arte contemporânea o novo não é mais um critério. A pergunta do artista contemporâneo não seria mais, como fora para o artista moderno, “o que posso fazer que seja novo?”, mas “o que posso fazer com isto que já está aí, com isto que já foi feito?” (Bourriaud 2009c). Como explica Arthur C. Danto, a arte contemporânea não tem nada contra a arte do passado, não deseja se libertar dele nem o superar:

É parte do que define a arte contemporânea que a arte do passado esteja disponível para qualquer uso que os artistas queiram lhe dar. O que não lhes está disponível é o espírito em que a arte foi realizada. O paradigma do contemporâneo é o da colagem, tal como definida por Max Ernest, mas com uma diferença. Ernest disse que a colagem é “o encontro de duas realidades distantes em um plano estranho a ambas”. A diferença é que não mais existe um plano estranho a realidades artísticas distintas, nem são essas realidades tão distantes uma da outra. (Danto 2006: 7)

Se a arte do passado não é mais vista como algo a ser superado ou citado, ela passa a ser tratada como material para novos usos. Tratar o patrimônio artístico e cultural como um banco de dados disponíveis para o uso é justamente o que caracteriza aquilo que o crítico, curador e ensaísta francês Nicolas Bourriaud chamou de arte de pós-produção. Trata-se da arte que, correlata ao setor terciário, oposto à indústria e à agricultura, já não lida com a matéria-prima. “Mais do que transfigurar um elemento bruto (tela branca, argila, etc.)”, o artista da pós-produção trabalha com formas já prontas, reinterpretando-as ou recontextualizando-as (Bourriaud 2009c: 13). Bourriaud propõe o conceito a fim de compreender o que está em jogo em uma tendência crescente no campo das artes desde a década de 1990. Segundo o autor, o uso de obras de outros artistas, de produtos culturais diversos ou de dados retirados do fluxo contínuo de informações midiáticas parece ser o principal motor das práticas artísticas contemporâneas.

No vocabulário audiovisual, em que Bourriaud vai buscar o termo, “pós-produção” denota a última etapa do processo de criação, em que se trabalha sobre o material já gravado: é o momento da montagem ou edição, em que se incluem outros elementos visuais, trilha sonora, *voice-over*, efeitos especiais, legendas e créditos. Ao trabalhar sobre

materiais pré-existentes, a arte da pós-produção se aproxima da montagem cinematográfica, que, por sua vez, inspira também a prática curatorial.<sup>2</sup> Nos três casos, trata-se de escolher (selecionar uma imagem ou objeto entre outros existentes), montar (deslocar, realocar, aproximar), adicionar material (texto, música ou ruídos), imprimir novos sentidos.

As maneiras de ver e pensar possibilitadas pelo cinema viriam afetar igualmente o modo como se organizam as exposições de arte, que passam a ser concebidas também pelos próprios artistas.

Nossa hipótese é de que a exposição se tornou a unidade de base a partir da qual é possível pensar as relações entre a arte e a ideologia gerada pelas técnicas em detrimento da obra individual. Foi o modelo cinematográfico, não como tema, mas como esquema de ação, que permitiu a evolução da forma-exposição nos anos 1960: a prática de Marcel Broodthaers, por exemplo, mostra essa passagem da exposição-vitrine (que agrupava objetos que podiam ser apreciados em separado) para a exposição cenário (a apresentação unitária de objetos). (Bourriaud 2009b: 100)

Em seu ensaio “Object to Project: Artist’s Interventions in Museum Collections” (2011), Khadija Carroll La aponta justamente Marcel Broodthaers como um dos precursores das intervenções artísticas em museus (o que vem aproximar ainda mais a prática artística da curatorial). E vale lembrar que Rosalind Krauss considerou seu *Museum of Modern Art, Eagles Department* (1968-1972) “a última implosão da especificidade midiática” (Krauss 1999: 33).<sup>3</sup> Nesse projeto, que levou quatro anos para ser concluído, Broodthaers organiza doze seções do que ele chama de um museu fictício.<sup>4</sup> O artista assume, assim, de forma paródica, “a persona de autoridade institucional” (Kern 2014: 7), promovendo uma crítica do sistema de produção e distribuição de arte.

Nesse sentido, muitos dos fatores que corroboraram, direta ou indiretamente, para a convergência entre atividade artística e curatorial (que vai desembocar na proliferação de intervenções artísticas em museus a partir da década de 1990) foram impulsionados nos finais da década de 1960: o processo de desmaterialização da obra, o embate contra os valores canônicos da história da arte, a crítica aos museus e aos modos tradicionais de exposição.

Com a crescente desmaterialização da arte (provocada pela entrada em cena de manifestações como a arte conceitual, a performance, os *happenings*, a *land art*, a videoarte, etc.), o objeto não desaparece, mas perde sua hegemonia, em prol da valorização das ideias, das atitudes, dos processos e, como sugere Carrol La (2011), dos projetos. A desvalorização do objeto, do produto acabado, parece ter dois alvos: o mercado de arte e a instituição do museu. Contra um sistema de arte submetido a imposições mercantilistas, em que o valor econômico sobrepuja o valor estético, artistas passam a fazer obras (se é que ainda podemos nomear esses trabalhos desse modo) que não podem ser vendidas, trocadas ou negociadas, obras que nem mesmo podem ser expostas sobre uma parede, recusando-se, assim, a servir de objeto de contemplação fetichista. Num mesmo movimento, a desmaterialização da arte aparece como uma recusa às demandas dos museus, que recebem cada vez menos obras a serem expostas; em seu lugar, chegam apenas documentos e registros de um acontecimento artístico ocorrido em outro lugar.

Um dos desdobramentos desse processo seria a transformação do artista em uma espécie de curador. Recusando-se a acrescentar mais um objeto às coleções dos museus, artistas passariam a trabalhar sobre os acervos já constituídos, empreendendo uma reflexão crítica sobre as classificações, os ordenamentos, os sistemas de inclusões e exclusões.

Não podemos esquecer, aliás, que essas transformações no mundo da arte são concomitantes à proliferação de reivindicações políticas das chamadas minorias. Por um lado, depois da Segunda Guerra Mundial, cresce a percepção de que a “assim chamada história da arte foi sempre uma história da arte europeia, na qual, apesar de todas as identidades nacionais, a hegemonia da Europa permanecia incontestada” (Belting 2012: 116). Mas o questionamento da história oficial da arte não vem apenas de culturas sub-representadas (orientais, ameríndias e africanas), mas de grupos que não se sentem bem representados em suas próprias culturas (como é o caso das mulheres, por exemplo). Clama-se por uma revisão da história da arte e dos critérios que norteiam as decisões sobre o que deve ser exposto.

É nesse sentido, muitas vezes, que museus de arte e galerias, mas também museus históricos e etnográficos, convidam artistas a realizarem intervenções em seus acervos, atuando num campo próximo ao dos curadores. É preciso observar com cautela, entretanto,

o que está em jogo nessas propostas. Tal demanda pode vir da constatação de que o museu precisa repensar criticamente seus próprios paradigmas, mas também de uma tendência acrítica de espetacularizar os espaços expositivos a qualquer custo. Certamente, são necessárias estratégias para atrair um público cada vez menos afeito a frequentar templos inalteráveis de objetos suspensos no tempo, mas pouco vale justapor manifestações artísticas do presente e do passado se essa justaposição não estiver destinada a tornar os espectadores mais conscientes de sua operação de olhar, mais conscientes de que uma coleção não é “um conjunto neutro de objetos que deve ser aceito sem debate, com reverência” (Carroll La 2011: 234).

### **Intervenções artísticas em museus**

Khadija Carroll La (2011), no já mencionado ensaio, retoma a etimologia da palavra intervenção (do latim *intervenire*) para lembrar que se trata de “vir entre”: “When contemporary artists intervene in museum exhibitions they intervene between past and future ways of seeing, thereby turning objects into projects” (Carroll La 2011: 217). Embora haja também intervenções que se configuram como *site-specific*, Carroll La se interessa prioritariamente por aquelas que se aproximam da prática curatorial. Se o curador tradicional de museu organizava exposições em torno de estilos históricos, de acordo com uma noção teleológica de progresso, o artista curador vem romper com esses modos padronizados de exposição, imprimindo um olhar singular sobre objetos pré-existentes e frequentemente apresentados como representação autorizada de uma dada cultura (Carroll La 2011: 217, 222). As intervenções mais interessantes, segundo a autora, são aquelas que rompem com relações de poder implícitas nos museus, por exemplo corrigindo a tendência a sub-representar certos contextos, obras ou artistas. Nesse sentido, destacam-se as que funcionam como uma espécie de comentário crítico sobre uma narrativa anterior do museu (Carroll La 2011: 221).

A fim de melhor compreender as motivações para essas operações artísticas sobre obras do passado, vale observarmos algumas intervenções. Começamos por “The Play of the Unmentionable”, de 1990, em que o artista conceitual Joseph Kosuth trabalha sobre o acervo do Brooklyn Museum. O artista escolhe aproximadamente cem obras da coleção,

composta de mais de um milhão e meio de objetos, que vão desde obras do Egito Antigo até fotografias contemporâneas. O critério de sua seleção passa pela fricção da obra em relação a contextos sociais, políticos, religiosos ou mesmo artísticos. Kosuth escolhe, por um lado, obras que foram consideradas ofensivas no momento de sua criação, mas que hoje são apreciadas sem nenhuma objeção ou incômodo por parte do público; por outro lado, aquelas que foram bem aceitas em seus contextos culturais, mas que hoje são alvo de polêmica. Nesse caso, não se trata tanto de provocar uma reflexão sobre uma narrativa anterior do museu, mas de sublinhar o modo como fatores históricos e contextuais, frequentemente extra-artísticos, afetam a recepção das obras.

Uma intervenção mais provocadora do ponto de vista político foi realizada por Fred Wilson a convite do Museu Histórico de Maryland (estado da região nordeste dos Estados Unidos), entre 1992 e 1993. O artista aproveitou a oportunidade para chamar a atenção para aquilo que era de certo modo silenciado pelo museu, a memória dos afro-americanos e outros grupos minoritários que também constituíam a história de Maryland. Com livre acesso à coleção, Wilson operou uma justaposição de objetos, inserindo-os em contextos que apelavam mais para seu potencial simbólico do que para sua história. Assim, um instrumento de punição por chicoteamento, uma espécie de pelourinho, foi colocado em frente a quatro cadeiras antigas, vitorianas, dispostas de modo a sugerir uma confortável observação do castigo, configurado então como espetáculo público. Wilson também imprimiu novas leituras às obras alterando seus títulos ou acrescentando um áudio a elas. Assim, reintitulou uma pintura de Benjamin Latrobe, de 1797, *Preparação para aproveitar um belo domingo entre os negros de Norfolk*, como *Richard, Ned e seus Irmãos*, conferindo identidade a figuras anônimas. Em outra pintura, o artista acoplou um foco de luz voltado para uma criança escravizada. Periodicamente a luz iluminava seu rosto enquanto uma voz gravada perguntava pungentemente: "Who combs my hair? Who calms me when I'm afraid? Who makes me laugh?" O público não ficou imune à provocação, como se observa na polarização de suas reações:

In the catalogue of visitor's responses to *Mining the Museum* there was a polarized hostility on one hand from the demographic older, White locals (to make a fairly accurate generalization) and support on the other hand from immigrants and minorities who felt *Mining the Museum* represented them.



Though Wilson is of African American and Native American descent it was a far broader range of immigrant nationalities that identified with his *Mining the Museum*. Fifteen years later Wilson's mode of intervention is still radical for most museums to engage with, for fear of their donors, collectors, designers and directors looking dated or dubious. (Carrol La 2011: 223)

Em 2000, para a exposição *Voilà : le monde dans la tête*, no Museu da Arte Moderna da cidade de Paris, Bertrand Lavier, agindo como curador, criou uma espécie de exposição dentro da exposição, "La peinture de Martin 1900-2000", que reunia 56 obras, em diversos suportes, oriundas de diversos museus e coleções particulares. Passando ao largo da preocupação com a qualidade ou coerência histórica, o único critério de seleção era o sobrenome do autor. Pinturas, esculturas ou vídeos, todas as obras eram assinadas pelo sobrenome mais comum na França, Martin. Segundo o texto de apresentação, "dans son hétérogénéité même, par le biais spécieux d'une signature relevant du patronyme le plus répandu en France, cette salle constituerait une mémoire non sélective de l'art du XX<sup>e</sup> siècle" (*apud* Chalumeau 2001: s/p). Tal memória não seletiva seria mais democrática, posto que traria, para o espaço elitista do museu, trabalhos de amadores ou não chancelados pelo cânone. Jacques Rancière observa, entretanto, que no âmbito da intervenção, "nenhuma dessas pinturas desempenha mais o papel de obra original. A originalidade da obra passou para a ideia, imaterial nela mesma, dessa reunião" (Rancière 2003: s/p).<sup>5</sup>

### **Projeto Respiração**

Em ressonância a essas práticas cada vez mais frequentes na arte contemporânea, o Projeto Respiração vem, desde 2004, convidando artistas a realizarem intervenções na Casa-museu Eva Klabin, dialogando com seu acervo. A coleção reflete o gosto da colecionadora, idealizadora e instituidora da fundação que leva seu nome. Com mais de 2000 obras, provenientes dos quatro continentes, e cobrindo um período de quase 5000 anos, do Egito Antigo ao Impressionismo, a coleção volta-se, sobretudo, para a arte clássica e arqueológica. A casa-museu, que foi residência de Eva Klabin por mais de 30 anos, é também o cenário de uma existência; revela os hábitos sociais, aristocráticos, de quem nela viveu. As obras são mantidas na disposição estabelecida por sua antiga proprietária, em salas também por ela nomeadas, o que confere um clima de intimidade ao ambiente.



Com a intenção de “criar fricções de linguagens entre a arte consagrada do passado, incorporada ao patrimônio, e as manifestações contemporâneas” (Doctors s/d: s/p), o Projeto Respiração assume também um desafio que diz respeito à especificidade da situação de uma casa-museu. Desse modo, pretende-se trazer, “para um espaço totalmente preenchido pelo imaginário de Eva Klabin” (Doctors s/d: s/p), outras camadas de leitura do acervo. Não se trata, como explica Doctors, de criar novas interpretações do espaço, mas de criar novas experimentações dele: “Esse é o seu objetivo e acredito que é também o da arte. A arte não é interpretação, mas experimentação” (Doctors 2012: 38).

Por um lado, o Projeto Respiração responde ao desafio de atrair e manter o interesse do público para um acervo datado e fechado. Sem as intervenções de arte contemporânea propostas pelo projeto, a casa-museu corria o risco de ser “um espaço engessado e limitado para o visitante no sentido de que uma vez vista a coleção, não faz muito sentido voltar a vê-la” (Doctors 2012: 37). Um dos intuitos do projeto, portanto, era arejar esse espaço que podia se tornar asfíxiante. Tratava-se de fazer a casa respirar.

Era preciso insuflar um novo ar capaz de fornecer o oxigênio necessário para interessar os antigos frequentadores e atrair um novo público. Um público que tivesse motivação para retornar à Fundação Eva Klabin e pudesse ser surpreendido por outra maneira de olhar a coleção. (Doctors 2012: 37)

Por outro lado, o projeto é movido por indagações, muito pertinentes na contemporaneidade, sobre a função dos museus e mesmo das obras de arte.

A manobra museológica se caracteriza por congelar as obras de arte no tempo, buscando aprisioná-la em uma interpretação, mas não tem o poder de paralisar o tempo nem o controle da classificação. É nessa brecha – entre o tempo em que a obra foi criada, o tempo em que se decidiu capturá-la para sua conservação, exposição e interpretação e o tempo atual do observador – que surge a possibilidade de indagarmos, na qualidade de profissionais de museu, sobre a função da obra de arte, da coleção, do museu e da relação do público com o museu. (Doctors 2012: 38)

Para a criação do projeto, Doctors partia de uma premissa: a “de que a obra de arte é o começo de uma experiência e não o fim” (Doctors 2012: 33). Para os artistas convidados, a coleção Eva Klabin devia ser o começo de uma experiência criadora (mesmo que essa criação fosse de algum modo uma continuidade do ato inaugural de Eva Klabin, o de selecionar, colecionar, organizar no espaço). Para o público, cada nova intervenção devia suscitar uma reexperimentação da casa e da coleção, deslocando “o olhar do lugar do já visto para o da descoberta” (Doctors 2012: 37).

Hoje, em sua vigésima primeira edição, o Projeto já acolheu intervenções muito distintas, que vieram, de maneiras muito particulares, acolher sua proposta curatorial.<sup>6</sup> Para os propósitos deste estudo, entretanto, vamos abordar aquelas que colocam em cena o texto verbal, oralizado: *Círculo Mágico* (2014), de Rosângela Rennó, *Substituições* (2010), de Daniela Thomas, e *Pergunte ao* (2007), de Nuno Ramos.

### **Práticas ecrásticas em tempos de intermedialidade**

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8. Você está levando muito tempo para caminhar até mim. 13, 14, 15, 16. Venha, não seja tímido. 20, 21, 22. Você está diante do objeto mais importante que há nesta sala. 27, 28, 29. Você duvida? 31, 32, 33. Vou falar com você exatos dois minutos e trinta segundos. 40, 41, 42. Eu controlo o tempo. 45, 46, 47.

Esse era o início da fala de um relógio alemão de 1720, colocado no alto de um pedestal na primeira sala da Exposição *Círculo Mágico*, intervenção da artista brasileira Rosângela Rennó para o Projeto Respiração.<sup>7</sup> O relógio era um dos 16 objetos escolhidos

pela artista em meio à variada e extensa coleção. A esses objetos, Rennó acoplou um dispositivo sonoro-luminoso, acionado por um sensor de presença. Os objetos então “falavam”, em primeira pessoa, dirigindo-se ao visitante para evocar suas memórias e comentar sobre seus lugares na coleção.

“Você está levando muito tempo”, é também o que parecem dizer a um observador diligente os visitantes enfileirados das cada vez mais frequentes megaexposições de arte. Nessas ocasiões, quando alguém quer se demorar um pouco mais diante de um quadro, corre o risco de ser empurrado por quem vem atrás ou mesmo de ser advertido por um funcionário do museu. Passando diante de obras num ritmo quase uniforme, tem-se cada vez menos tempo para apreciar obras de arte e para escolher, em meio ao conjunto exposto, aquelas que mais nos tocam.

Tempo? É preciso tempo para ver uma pintura? Desde o *Laocoonte*, de Lessing, o discurso teórico crítico voltado para a diferença entre as artes aceitou sem muita resistência a ideia de que a pintura é uma arte do espaço, e a poesia, uma arte do tempo. O argumento a embasar essa ideia é de que a tarefa de cada uma das artes estaria dada por uma homologia entre mensagens, meios e processos de decodificação. Na poesia, os eventos representados ou narrados se desenvolvem no tempo, os signos verbais se sucedem uns aos outros numa sequência temporal, e a leitura se faz numa duração que corresponde ao percurso ao longo desses signos. Na pintura, formas dispostas no espaço representam corpos e suas relações no espaço, e a percepção tanto do meio quanto da mensagem é instantânea, de um só golpe (Mitchell 2015).

Nesse sentido, considera-se como secundário o fato de que a obra literária, por ser escrita, tem uma dimensão espacial, como se a essência da arte do verbo estivesse em sua forma oral. Considera-se igualmente inessencial o fato de que a observação de uma pintura demanda um intervalo temporal. Argumenta-se, ainda, que esse tempo de observação não é imposto pela própria obra, que o percurso do olhar não é determinado por ela, podendo se dar em qualquer ordem. E que, afinal, o objeto é estático, o observador é que se move no tempo. Mitchell questiona essa tradição teórica:

Our beginning premise would be that works of art, like all other objects of human experience, are structures in space-time, and the interesting problem is to comprehend a particular spatial-temporal construction, not to label it as temporal *or* spatial. (Mitchell 2015: 103)

Um mote interessante para se pensar essas questões nos é fornecido pela tradição da poesia efrástica. Por um lado, costuma-se admitir que, nesse caso, o espaço está implicado, já que a éfrase é, originalmente, uma descrição e, trata, portanto, de relações espaciais, mais do que temporais. Por outro lado, e de modo mais sutil, o princípio efrástico, com sua generosa atenção dedicada ao visível, nos ensinaria sobre a atitude de olhar e sobre as diversas camadas de tempo implicadas na apreciação de qualquer imagem. Nesse sentido, Antonio Cicero, comentando o processo de construção de seu poema efrástico “A mulher dos crisântemos”, sobre o quadro homônimo de Edgar Degas, afirma:

É [...] num tempo concreto que se aprecia uma obra de arte, não se pode calcular quanto tempo se vai levar para apreciá-la: seja para ver de verdade uma pintura, seja para ler de verdade um poema. Tanto num quanto noutro caso, é preciso passar e repassar, parar e seguir pelos mesmos pontos e por outros. Sugiro que é da mesma natureza o ato de apreciação de uma pintura e o ato de apreciação de um poema. (Cicero 2008: 40)

Ora, sabe-se que a noção da éfrase vem sendo retomada, transformada e alargada desde meados do século passado. Na retórica clássica, a *ekphrasis* (ou descrição verbal) é definida como “uma composição que expõe em detalhe e apresenta perante os olhos de maneira manifesta o objeto mostrado” (*apud* Matos Frias 2008: 164). Em sua acepção moderna, a noção é restringida para designar não mais a descrição de qualquer objeto, lugar, personagem, mas a descrição de um objeto artístico (pintura ou escultura). Mas eis que passa, de dentro dessa mesma restrição (a de se referir a uma obra de arte), por um novo alargamento. Num sentido ampliado, éfrase passa a ser entendida como um texto escrito a partir de obras visuais. Não se trata apenas de descrever exaustivamente, de maneira rica e detalhada, uma imagem. A relação dos poetas “com o objeto estético que os move torna-se muito mais plural, livre e imaginativa do que nos exemplos clássicos nossos conhecidos” (Sampaio 2008: 62). A imaginação verbal contamina-se por uma variedade de sugestões deflagradas pela experiência estética diante da obra.

Mas não apenas aos poetas cabe o exercício efrástico. Há quem considere catálogos de exposição, livros de arte, resenhas jornalísticas ou discursos críticos também dentro da categoria da éfrase (Leplatre 2013). Ora, em tempos fortemente marcados pela intermedialidade, em que proliferam obras híbridas, que cruzam ou anulam as fronteiras artísticas, a noção pode ser ainda mais ampliada. Percebe-se, assim, algumas modalidades da éfrase na arte contemporânea. Por exemplo, no projeto *Fantômes*, da artista francesa Sophie Calle. Movida pela ausência de certas obras de arte nas paredes dos museus a que pertencem, obras desaparecidas ou emprestadas a outras instituições, a artista pede a algumas pessoas que as descrevam a partir de suas lembranças. Os textos, escritos por pessoas que tinham um contato cotidiano com aquelas imagens (funcionários dos museus, como guardas, diretores, etc.), são então colocados nos espaços antes deixados vazios pelos quadros.

Para o quadro *L'Énigme d'une journée* (1914), de De Chirico, por exemplo, ausente temporariamente do Museu de Arte Moderna de Nova York em 1991, Calle recolheu nove textos, que vão do esforço da descrição detalhada à impressão mais subjetiva e centrífuga, passando pela total ausência de lembrança.

Je me souviens d'un espace découvert, d'une grande place. Au centre de la composition, trône une statue grise. Elle représente un homme corpulent qui porte un long manteau. C'est absolument disgracieux. Les dimensions sont celles d'un monument, alors que le personnage ressemble plutôt à un touriste perdu sur cette esplanade. À gauche, il y a une maison en brique avec des arcades, une de ces structures qu'affectionne De Chirico. Ça manque d'épaisseur, on dirait un décor. Et de l'autre côté, une grosse malle jaune. Quelque part dans la peinture, je revois deux petites silhouettes projetant des ombres interminables. Scéniquement, on a un sentiment de temps suspendu, de mouvement arrêté.

[...]

Vous n'êtes pas dans la réalité, vous êtes dans un film et quelque chose ne va pas. Il règne un suspense terrible, que va-t-il se produire? Un élément nouveau va apparaître dans ce tableau et tout prendra sens. Mais rien ne se passe. Je ne me souviens pas s'il y a un train. Il y a presque toujours un train.

[...]

Pour moi c'est le trou noir. Je ne me souviens de rien. (*apud* Calle 2013: 36-37)



De modo semelhante, Daniela Thomas, em sua exposição *Substituições* (2010), dentro do Projeto Respiração, solicita a algumas pessoas que façam exercícios ecrásticos a partir de obras da coleção Eva Klabin. Cenógrafa, roteirista e diretora de cinema e de teatro, Daniela Thomas afirma que sua intervenção na casa-museu fora movida por um desejo de trabalhar, no ambiente, questões dramáticas. Para não disputar com as obras da coleção, descartara a opção de fazer ali uma intervenção cenográfica. Optou por substituir 16 obras da coleção por áudios descritivos. Para isso, convidou artistas, jornalistas e escritores (tais como Zuenir Ventura, Fausto Fawcett e Carlito Carvalhosa), além de crianças e trabalhadores da própria Fundação. Solicitou-lhes que fizessem gravações, tentando descrever as obras e as sensações que elas suscitavam. Ao entrar na exposição, o visitante se depararia com salas “banguelas”, “com vazios preenchidos apenas pela pequena e desinteressante caixa de som” (Thomas 2012: 269). Em vez de olhar para as obras, os visitantes ouviriam suas descrições.

À medida que você ouve a descrição daquela obra ausente, você fica pensando como descreveria outras que estão ali presentes. Com isso, eu pretendo mobilizar o olhar dos visitantes para a coleção que está lá e estimulá-los a serem dramaturgos por uns instantes. (Thomas *apud* Fradkin 2010: 6)



É interessante observar que, diferentemente de *Fantômes*, de Sophie Calle, as descrições propostas por Daniela são oralizadas e não escritas. Se é difícil medir o tempo exato de leitura de um texto (já que os leitores se dividem entre os lentos, os vorazes, os distraídos, os compenetrados, os que vão em linha reta, os que circulam, os que saltam, os que divagam, etc.), há mídias em que o tempo do discurso coincide exatamente com “o tempo de leitura”; isso ocorre na música, sobretudo, e no cinema” (Eco 1994: 64). Assim, um filme de duas horas será sempre visto em duas horas, enquanto um livro de 100 páginas pode ser lido em um dia ou em um mês. Ora, em *Substituições*, embora não se trate de música ou cinema, o áudio impõe um tempo exato de escuta. Isso induz o visitante a ralentar o ritmo de seu percurso pela exposição (se ele quiser ouvir todo o texto, é claro). Certamente, ele pode optar por não ouvir todos os áudios, ou por ouvir alguns deles apenas pela metade. Mas não se poderá dizer que ele apreciou toda a exposição, não do mesmo modo como os visitantes mais afoitos e apressados dizem ter visto, embora em poucos segundos, todos os quadros de uma sala, ou como os leitores afoitos e impacientes dizem ter lido rapidamente tudo o que havia para ler. Desacelerar o passo parece ter sido, com efeito, uma das motivações de Daniela Thomas ao planejar *Substituições*:

Há uma força magnética na casa, talvez centrífuga, empurrando-nos o tempo todo em direção ao próximo quadro, objeto, ambiente. Não nos detemos. O próprio excesso e a variedade de coisas nos movimentam para diante. E mais adiante.

Meu impulso foi deter esse movimento. E se tivéssemos de dar conta de cada obra? Se tivéssemos de realmente parar e ficar e submergir na obra? (Thomas 2012: 269)

A gravação sonora de textos é também um procedimento adotado por Rosângela Rennó e Nuno Ramos em suas intervenções. Entretanto, veremos que, se Daniela Thomas opta pela descrição, modalidade mais difundida da éfrase, os dois artistas optam pela prosopopeia. E cabe observar que se no horizonte da éfrase esteve sempre o desejo de dotar um objeto mudo da capacidade da palavra, de fazer a pintura falar, a prosopopeia se aproxima mais concretamente dele.

Ao acolher a proposta curatorial de Marcio Doctors, Rennó dá à sua exposição o título de *Círculo Mágico*, expressão extraída do ensaio “Desempacotando minha biblioteca”, de Walter Benjamin (1987), no qual o autor reflete sobre a arte de colecionar e sobre a



relação do colecionador com os seus pertences. Segundo Benjamin, “o maior fascínio do colecionador é encerrar cada peça num círculo mágico onde ela se fixa quando passa por ela a última excitação – a excitação da compra” (Benjamin 1987: 228). A coleção é, portanto, um círculo mágico, em que as peças são amadas como “o palco, como o cenário de seu destino” (*ibidem*). Cada objeto colecionado carrega consigo todos os seus passados remotos, que o colecionador indaga, intuindo, no entanto, que o destino mais importante desse percurso é o encontro com ele próprio, com a coleção. A entrada no círculo mágico representaria, para cada peça, o seu renascimento. “Renovar o mundo velho – eis o impulso mais enraizado no colecionador”, afirma Benjamin (*ibidem*: 229). Como renovar a arte do passado? Essa parece ser a pergunta motriz do Projeto Respiração, a que Rennó dá a sua resposta singular.

Como explicamos acima, a intervenção da artista consistiu em destacar 16 objetos da coleção, criando para eles textos oralizados. Distribuídos pelos diversos ambientes da casa-museu, os objetos pareciam ganhar vida a cada vez que um visitante deles se aproximava. Uma luz iluminava o objeto, destacando-o da coleção, enquanto um áudio era disparado, assumindo a voz, em primeira pessoa, da respectiva peça. Nesse caso, não há, como na intervenção de Daniela Thomas, substituição da obra pelo texto. Ambos estão presentes, simultaneamente. Nesse sentido, será interessante aproximar as intervenções sonoras da artista do epigrama, do qual a éfrase deriva.

Quando passamos do epigrama, inscrição colocada junto a monumentos, estátuas, lápides, à éfrase, “perdemos a presença do objeto que a acompanha” (Krieger *apud* Matos Frias 2008: 163). Ora, em *Círculo Mágico*, os objetos estão ali. Além disso, dirigem-se ao visitante, o que aponta para outra semelhança com o epigrama. Pois, como lembra Leo Spitzer, entre os gregos, “essas inscrições poéticas, a parte eloquente das estátuas ou das lápides mudas, dirigiam-se supostamente ao passante” (dizendo, por exemplo, “Fique, passante, por que vais tão rápido?”) “e eram para ser lidas por este, de tal sorte que monumento e viajante travassem um diálogo, ‘pois o ler dos antigos era sempre um ler em voz alta’” (Spitzer 2002: 363).

Já que citamos Leo Spitzer, vale lembrar a interpretação que o autor deu à “Ode sobre a urna grega”, de John Keats, poema que se tornou um exemplo paradigmático da

écfrase moderna. Refiro-me, sobretudo, à sua leitura dos quatro primeiros versos: “Tu, ainda inviolada noiva da quietude,/ Tu, filha adotiva do silêncio e do tempo vagaroso,/ Silvestre historiadora, que podes assim narrar/ Um conto florido mais docemente do que os nossos versos”. Spitzer interpreta:

as palavras “ainda inviolada noiva da quietude” como alusão à serenidade da obra de arte representada pela urna, ainda não violada pela erudição *arqueológica ou histórica*, pela explicação racionalizada. Deveríamos acreditar, então, que o poeta, tendo-se deparado com uma urna grega recém-descoberta, descreve o seu impacto direto nele mesmo, antes que os profissionais da história e da filologia tenham violado seu segredo, o que infalivelmente farão com o tempo. (Spitzer 2002: 351)

Ora, quando faz falar as peças sobre as quais pouco já se falou, o que Rosângela Rennó pretende não é fornecer informações enciclopédicas. Também não se trata aqui de violar as obras “pela erudição arqueológica ou histórica” (Spitzer 2002: 351). As peças não falam de si como fariam um pesquisador, um estudioso, detentor de um conhecimento museológico especializado, conhecedor de sua fortuna crítica ou de alguma verdade histórica. Ao contrário, as obras que falam sabem pouco sobre si mesmas. Assim, a estatueta chinesa de um unicórnio sem patas especula: “Todos que me veem assim devem se perguntar como vim parar aqui no Círculo Mágico, já que não tenho patas. Eu também me faço essa pergunta há 34 anos. Como cheguei aqui? Há muitos anos mantenho perguntas sem respostas”. Uma gravura atribuída a Rembrandt e cuja autenticidade é questionada revela desconhecimento quanto à sua própria origem: “Me diga se é verdade. Há uma reprodução muito parecida comigo. É um absurdo. Não me conformo com isso. É verdade que sou falso? Não acredito. Isso não é justo”.

Sabe-se que os atos de escolher, deslocar, transformar estão no cerne no trabalho de Rosângela Rennó. Ela que, conhecida pela fotografia, nunca fotografou; apropriou-se de imagens fotografadas por outros e recolhidas em coleções, feiras e arquivos. Como observa Luiz Claudio da Costa, ao tratar e transformar as fotografias de outros, Rennó não se interessa por sua verdade pura ou pela evidência de sua origem. Antes, busca apresentar, nelas, “a ambiguidade entre a evidência e a opacidade, a oscilação entre a prova e a falha” (Costa 2014: 135). Expondo os apagamentos, intencionais ou involuntários, que sofrem os

arquivos, ela politiza os debates em torno da constituição da memória, apontando para os jogos implícitos nas decisões sobre o que é lembrado ou esquecido.

Em *Círculo Mágico*, uma estratégia semelhante é adotada. Rennó, que “sempre deu voz para o coadjuvante, aquilo e aqueles que habitam as margens” (Duarte 2014: 2) escolhe as peças mais tímidas da coleção, e não aquelas de maior destaque. Em um de seus deslocamentos, a artista aproxima uma estatueta feminina pré-colombiana do quadro “Madonna, menino e São João Batista”, de Botticelli, colocando-a abaixo da tela. Mas é para a estatueta que dá voz.



Sabe que eu me sinto muito bem aqui? Tem um cheirinho de mofo, mas é maisquentinho. Essa luz me aquece. Além do mais, aqui eu me sinto protegida pela Madonna. Ai, eu não deveria dizer isso, afinal de contas, a Renascença fez coisas terríveis contra o meu povo. Mas não, ela não. Eu não acho que ela tenha participado daquela carnificina toda. Ela me parece tão serena. Será que é a maternidade? Maria tem algo de especial no olhar, tem uma coisa que eu não tenho: um bebê nos braços. Você

reparou bem nas minhas mãos? Sinto falta de alguma coisa, entre as minhas mãos. Não sei por quê. Aliás, sei muito pouco sobre minha própria existência. Posso ter sido uma mulher comum, uma índia mexicana comum. Nem sei se tenho poderes especiais. Mas ela me parece tão superior a mim. Mas isso não me incomoda. Aqui é bom. Eu gostaria de permanecer aqui por pelo menos mais uns quinhentos anos.

A estatueta sabe sobre Nossa Senhora e a Renascença, mas pouco sabe de si. Evidenciando esse não-saber, a artista chama atenção para os silenciamentos históricos, aqui, especificamente para o empreendimento imperialista de eclipsar a cultura dos povos nativos dos países colonizados, impondo a cultura cristã, ocidental.

Em *Pergunte ao*, o escritor e artista brasileiro Nuno Ramos, com motivações e desdobramentos diferentes, também adota o procedimento de dar voz a objetos da coleção Eva Klabin. Uma de suas intervenções consiste na série das “Vitrines”. O artista isola com redomas uma escultura e alguns objetos da casa, acoplando-lhes alto-falantes. Desse modo, é posta em vitrine uma escultura de Santa Teresa de Ávila (do barroco austríaco e autoria anônima). O alto-falante reproduz o texto “Tenho sede”, que o artista escreveu para a ocasião. O curador Marcio Doctors comenta o procedimento:

Não resisto à tentação de associar esse trabalho à atitude de Miguel Ângelo diante do seu Moisés pronto, ordenando que falasse: “Parla!” Mas o que motiva Nuno Ramos é o oposto dessa ideia. O artista não quer trazer a obra de arte para o circuito da vida, nem há qualquer proposta mimética na sua intencionalidade. Ao contrário, propõe nos levar para dentro do universo da arte e, mais uma vez nesse caso, através de uma interdição: os objetos da casa-museu estão aprisionados dentro de uma redoma (fina ironia com as vitrines dos museus!), que possibilita que estabeleçam monólogos e diálogos. A visibilidade nua é encapsulada pela retórica, e a imagem se faz verbo. (Doctors 2012: 218)

Longe de uma pretensa fidelidade ao que poderia dizer Santa Teresa de Ávila, se voltasse à vida, o texto criado por Nuno Ramos incorpora fragmentos textuais de origens diversas. Não encontramos, nele, trechos do *Castelo Interior*, mas versos de *Fedra*, de Racine, e das canções “Eu não sou água”, de Monsueto, e “Me deixa em paz”, de Milton Nascimento, que se misturam com versos criados pelo próprio artista. Os versos das canções sugerem os lamentos de uma mulher desiludida ou maltratada pelo amante: “Não devia me procurar, não devia me iludir,/ nem deixar eu me apaixonar” ou “Eu não sou água pra me

tratares assim”, “E só na hora da sede é que procuras por mim”. De *Fedra*, reconhecemos, por exemplo, os versos “E do amor, tenho todos os furores”, “Graças a Deus minhas mãos não são criminosas/ Quisera meu coração fosse inocente como elas!” e “O céu colocou no meu peito uma chama funesta”. E se ao menos a imagem da chama no peito é capaz de nos evocar na memória a imagem de Teresa de Ávila e sua comoção mística, outros fragmentos assumem uma voz desabusada e desabrida, falando de um lugar não apenas mundano, mas impudico: “Peço um dedo/ No fundo da minha vulva/ E outro no rabo/ Eu peço porque tenho sede” (Ramos 2010: 467).



Percebe-se, por esses exemplos, que, ao realizarem suas intervenções sobre acervos museológicos, os artistas dispõem de muito mais liberdade que os curadores tradicionais. Livres da função de estabelecer um conhecimento erudito ou enciclopédico em torno das obras, os artistas encontram um caminho aberto para, através de um traçado frequentemente ficcional, criar fricções em torno das supostas verdades históricas. Nesse movimento, problematizam a manobra museológica de fixar interpretações, ao mesmo

tempo em que convidam os visitantes a estabelecer também uma relação mais subjetiva e afetiva com o acervo.

### **A temporalização dos espaços expositivos**

O que parece estar em jogo em todos esses aportes verbais a obras de arte é uma reconfiguração contemporânea do museu (e dos espaços expositivos de um modo geral). Como apontam autores como Hans Belting e Nicolas Bourriaud, na contemporaneidade o museu tende a se desespacializar e a se temporalizar, apresentando-se como duração a ser atravessada. Observamos que a temporalização do espaço do museu pode ser entendida como mais um dos desdobramentos do que Philippe Dubois chamou de “efeito cinema” na arte contemporânea. Nesse sentido, é interessante lembrar o que dizia o crítico Ricciotto Canudo no “Manifesto das sete artes” (1923), texto que cunhou para o cinema a designação de “sétima arte”. Entusiasmado com o cinema, Canudo afirmava que o dispositivo concretizava o sonho de uma arte total. Combinando potências plásticas e potências rítmicas, o cinema fornecia a síntese entre as artes do espaço (pintura, escultura, arquitetura) e as artes do tempo (música, dança, poesia).

Para Nicolas Bourriaud, o destino do cinema “enquanto técnica utilizável nas outras artes não guarda nenhuma relação com a forma do filme” (2009b: 102). Se o filme confere forma à arte, afirma o crítico, é em função de seu tratamento da duração. O autor denomina de “arte de diretores” aquela que converte o local de exposição numa espécie de “filme sem câmera” (*ibidem*). “A obra não se [apresenta] como totalidade espacial a ser percorrida pelo olhar, mas como uma duração a ser atravessada, sequência por sequência, como um curta-metragem imóvel em que o próprio espectador deve se locomover” (*ibidem*). Nas intervenções de artistas em museus, o evento ocupa o lugar da obra. Um palco histórico, com acessórios históricos, torna-se o lugar de uma intervenção passageira. Como observa Hans Belting:

A antiga presença das obras, com sua lei de duração, é substituída aqui pela presença de um observador que adentra a sala por um instante e depois só pode lembrar-se da sua própria impressão. A rápida impressão original toma o lugar de um original duradouro. (Belting 2012: 186)

Mas, na sua efemeridade, essas intervenções talvez inspirem no público contemporâneo dos museus uma temporalidade mais ralentada diante das obras. Permanecendo mais tempo diante do objeto, o observador é convidado a lhe dedicar mais atenção, a olhar para ele de modo renovado, a fazer dele uma leitura particular, e não aquela fornecida pelos releases, pelos segundos cadernos, pelos textos dos curadores e críticos profissionais.

53, 54, 55, 56. Pronto, você levou exatos 39 minutos e 59 segundos para ler esse texto. Talvez um pouco mais, um pouco menos.

## Bibliografia

Belting, Hans (2012), *O Fim da História da Arte*, tradução de Rodnei Nascimento, São Paulo, Cosac Naify.

Benjamin, Walter (2012), “A Obra de arte na era da reprodutibilidade técnica” in *Benjamin e a Obra de Arte*, tradução de Marijane Lisboa e Vera Ribeiro, Rio de Janeiro, Contraponto, 9-40.

-- (1987), *Obras Escolhidas II. Rua de mão única*, tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa, São Paulo, Brasiliense.

Bourriaud, Nicolas (2009a), “Entrevista”, *Artecapital*, <<http://www.artecapital.net/entrevista-75-nicolas-bourriaud>> (último acesso em 04/02/2015).

-- (2009b), *Estética Relacional*, São Paulo, Martins Fontes.



- (2009c), *Pós-produção. Como a arte reprograma o mundo contemporâneo*, tradução de Denise Bottmann, São Paulo, Martins Fontes.
- Calle, Sophie (2013), *Fantômes*, Arles, Actes Sud.
- Carrol La, Khadija (2011), "Object to Project: Artist's Interventions in Museum Collections" in Christopher R. Marshall (org.), *Sculpture and the Museum*, Farnham/Burlington, Ashgate, 217-239.
- Cauquelin, Anne (2005), *Arte Contemporânea. Uma introdução*, tradução de Rejane Janowitz, São Paulo, Martins Fontes.
- Chalumeau, Jean-Luc (2001), "Pourquoi moquer la peinture ?", *Verso arts et lettres*, n. 20, <<http://www.visuelimage.com/ch/verso/verso.htm>> (último acesso em 02/02/2017)
- Cicero, Antonio (2008), "Comentário a 'A mulher dos crisântemos'", *Relâmpago*, n. 23, Fundação Luís Miguel Nava, 40.
- Costa, Luiz Cláudio da (2014), *A Gravidade da Imagem. Arte e memória na contemporaneidade*, Rio de Janeiro, Quartet/FAPERJ.
- (2009), "O Registro na arte contemporânea: inscrições de visibilidades, discursos e temporalidades como séries da obra" in *Dispositivos de Registro na Arte Contemporânea*, Rio de Janeiro, Contra Capa/FAPERJ, 79-99.
- Danto, Arthur C. (2006), *Após o Fim da Arte. A Arte contemporânea e os limites da história*, tradução de Saulo Krieger, São Paulo, Odysseus.
- Doctors, Marcio (s/d), "Projeto Respiração" <<http://www.evaklabin.org.br/respiracao.aspx?sec=5>> (último acesso em 05/06/2015).
- (2012), "Nudez e mudez" in Marcio Doctors e Ruth Levy (org.), *Projeto Respiração*, Rio de Janeiro, Cobogó, 211-219.
- Duarte, Luisa (2014), "Uma infiltração sutil", *O Globo*, Rio de Janeiro, 26 de maio, Segundo caderno, 2.



- Dubois, Philippe (2009), “Um ‘efeito cinema’ na arte contemporânea”, tradução de Michelle Nicié, in Luiz Cláudio da Costa (org.), *Dispositivos de Registro na Arte Contemporânea*, Rio de Janeiro, Contra Capa/FAPERJ, 179-216.
- Eco, Umberto (1994), *Seis Passeios pelo Bosque da Ficção*, tradução de Hildegard Feist, São Paulo, Companhia das Letras.
- Fradkin, Eduardo (2010), “Intervenções sonoras na casa-museu”, *O Globo*, Rio de Janeiro, 24 de junho, Segundo caderno, 6.
- Kern, Keila (2014), *Marcel Broothaers. Museu de Arte Moderna Departamento das Águias agora em português*, Tese de doutorado, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, São Paulo, USP.
- Krauss, Rosalind (1999), *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-medium Condition*, Londres, Thames & Hudson.
- (2013), *O Fotográfico*, tradução de Anne Marie Davée, Barcelona, Gustavo Gili.
- Leplatre, Olivier (2013), “Présentation : polarités tensives”, *Textimage*, n. 2 <[http://revue-textimage.com/conferencier/02\\_ekphrasis/presentation.html](http://revue-textimage.com/conferencier/02_ekphrasis/presentation.html)> (último acesso em 29/10/2016)
- Lessing, Gotthold Ephraim (2011), *Laocoonte ou Sobre as Fronteiras da Pintura e da Poesia*, tradução de Márcio Seligmann-Silva, São Paulo, Iluminuras.
- Matos Frias, Joana (2008), “Ut pictura poesis non erit”, *Relâmpago*, n. 23, Fundação Luís Miguel Nava, 163-178.
- Mitchell, W.J.T. (2015), *Iconology. Image, Text, Ideology*, The University of Chicago Press.
- Ramos, Nuno (2010), *Nuno Ramos*, Rio de Janeiro, Cobogó.
- Rancière, Jacques (2003), “Autor morto ou artista vivo demais?”, *Folha de São Paulo*, 6 de abril, “Caderno mais!”.
- Rouillé, André (2009), *A Fotografia entre Documento e Arte Contemporânea*, tradução de Constancia Egrejas, São Paulo, Senac.

Sampaio, Fernando Luís (2008), “Comentário a ‘And miles to go before I sleep’”, *Relâmpago*, n. 23, Fundação Luís Miguel Nava, 62.

Spitzer, Leo (2002), “A ‘Ode sobre uma urna grega’ ou conteúdo *versus* metagramática” in Luiz Costa Lima (org. e trad.), *Teoria da Literatura em Suas Fontes*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

Thomas, Daniela (2012), “Substituições” in Marcio Doctors e Ruth Levy (org.), *Projeto Respiração*, Rio de Janeiro, Cobogó, 269.

**Carla Miguelote** é Professora Adjunta do Departamento de Letras da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Possui graduação em Comunicação Social (UFF), mestrado em Letras (UFF), com a dissertação *A poética de Luís Miguel Nava: vem sempre dar à pele o que a memória carregou*, e doutorado em Literatura Comparada (UFF), com a tese *Sobrevivências, coincidências e clinâmens: desvios a partir de Lucrecio e Luís Miguel Nava*. Atualmente desenvolve o projeto de pesquisa “Palavra e imagem na arte contemporânea: o vídeo, a grande parataxe e o arquivo sem fundo”. Atua também no campo do audiovisual, com trabalhos em documentário e videoarte. Vai publicar, em breve, o livro de poemas *Conforme minha médica*.

## NOTAS

---

<sup>1</sup> Este artigo é uma versão ampliada do trabalho “‘Você está levando muito tempo para caminhar até mim’: o museu como duração a ser atravessada”, que apresentei no XIV Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada (Abralic).

<sup>2</sup> Como define o próprio Bourriaud, referindo-se ao seu trabalho de curador: “Uma exposição é [...] um espaço-tempo de diálogo, um filme no qual me contento em fazer a montagem e para o qual escrevo as legendas” (Bourriaud 2009a: s/p).

<sup>3</sup> Recorrendo a todo tipo de material e suporte (quadros, textos, vídeos, readymades, etc.), Broothaers seria a figura chave da linhagem de artistas atuando no âmbito do que Krauss (1999) chamou de condição pós-mídia. Krauss se refere a artistas contemporâneos que não se definem mais por mídias ou campos artísticos específicos, ou seja, não se deixam caracterizar simplesmente como pintores, fotógrafos, videoartistas, escritores, etc.

<sup>4</sup> O *Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias* foi fundado em 1968, em Bruxelas, e extinto em 1972, em Kassel. As doze seções criadas por Broodthaers foram: Seção Século XIX, Seção Literária, Seção Documental, Seção Século XVII, Seção Século XIX bis, Seção Folclórica-Gabinete de Curiosidades, Seção Cinema, Seção Financeira, Seção das Figuras, Seção Publicidade, Seção Arte Moderna, Museu de Arte Antiga Seção Século XX.

<sup>5</sup> Na impossibilidade de traçar, aqui, um panorama mais completo das intervenções artísticas em museus realizadas nas últimas décadas (o que não caberia no espaço deste artigo), escolhi as três intervenções acima mencionadas apenas para ilustrar o potencial de reflexão crítica dessas práticas. Em outro viés, poderíamos ter mencionado, por exemplo, as intervenções realizadas por encenadores, tais como “Portrait, Still Life, Landscape” (1993), do diretor de teatro Robert Wilson, sobre a coleção do Boymans-van Beuningen Museum de Roterdã, e “Watching water” (1993), do cineasta Peter Greenaway, no Museu Fortuny, em Veneza.

<sup>6</sup> Já participaram do Projeto Respiração José Damasceno, Ernesto Neto, Chelpa Ferro, Anna Bella Geiger, Paulo Vivacqua, Brígida Baltar, Claudia Baker, Marta Jourdan, Rui Chafes, Nuno Ramos, José Bechara, João Modé, Daniela Thomas, Lilian Zaremba, Anna Maria Maiolino, Carlito Carvalhosa, Daniel Blaufuks, Enrica Bernardelli, Maria Nepomuceno, Sara Ramo, Laura Lima, Marco Chaves, Rosângela Rennó, Nelson Leirner, Eduardo Berliner e Regina Silveira.

<sup>7</sup> Na ocasião, me foi permitido pela Fundação Eva Klabin filmar a intervenção. As falas que aqui reproduzo foram transcritas, portanto, desse material registrado por mim.