

Arte e instituições contemporâneas: dilema histórico

Vera Beatriz Siqueira¹

Resumo

Desde sua origem, o museu de arte se constituiu como um espaço autônomo de fruição estética, culturalmente responsável pelo oferecimento da possibilidade de se experimentar a arte em sua autonomia. Partindo desta constatação, o artigo reflete sobre o problema da descontextualização e do deslocamento de significados da arte em favor de sua absoluta autonomia, gerando uma noção de arte absoluta. Tal questão leva à reflexão sobre os processos de assimilação da crítica à instituição feita pelos artistas em suas proposições artísticas e sobre os processos de autocritica do próprio museu. Decorrente destes processos, apura-se e problematiza-se uma nova autoridade do museu de arte.

Palavras-chave: Museu de arte. Arte absoluta. Espetáculo.

Abstract

The art museum was created as an autonomous space of aesthetic fruition, culturally responsible for offering the possibility of experiencing art in its autonomy. Based on this observation, the article reflects on the problem of decontextualization and the displacement of meanings of art in favor of its absolute autonomy, generating a notion of absolute art. This question leads to reflection on the processes of assimilation of criticism to the institution made by artists in their artistic propositions and on the self-criticism processes of the museum itself. From these processes, a new authority of the art museum is determined and problematized.

Keywords: Art museum. Absolute art. Spectacle.

1

Professora associada do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, lecionando História da Arte na graduação e na pós-graduação. É autora de vários livros, com destaque para *Wanda Pimentel* (Silvia Roesler Edições, 2012), *Cálculo da Expressão* (Imprensa Oficial de São Paulo, 2010), *Iberê Camargo: origem e destino* (Cosac Naify, 2009), *Burle Marx* (Cosac Naify, 1a. Edição de 2001 e 2a. Edição de 2009), *Milton Dacosta* (Silvia Roesler Edições, 2005). Também publicou vários artigos em livros e periódicos da área. Atua como curadora, tendo realizado mostras em instituições como Museu Iberê Camargo, Museu Lasar Segall, MAM-Rio, Museu Castro Maya, Paço Imperial, entre outros. Atualmente é Coordenadora Adjunta da Área de Artes/Música na Capes

Arte e instituições contemporâneas: dilema histórico
Vera Beatriz Siqueira

No início de 2004, os artistas Ilya e Emilia Kabakov apresentaram, nos Estados Unidos, a instalação “O Museu Vazio” (figura 1), na qual mostravam uma sala vazia, rigorosamente arrumada e iluminada como se houvesse alguma coisa exposta.² Ao espectador cabia percorrer aqueles espaços esvaziados, sentar nos cômodos sofás e apreciar as manchas de luz produzidas nas paredes como um espetáculo em si. A instalação, erguida em um museu de escultura – o *Sculpture Center*, em Long Island City, NY –, fala da pintura, através de sua ausência, enquanto forma artística institucionalizada, questionando o que vemos e o que não vemos em um museu. A começar pela visão do exterior da construção, com seus suportes metálicos e placas divisórias, deixando à mostra a estrutura daquele espaço.

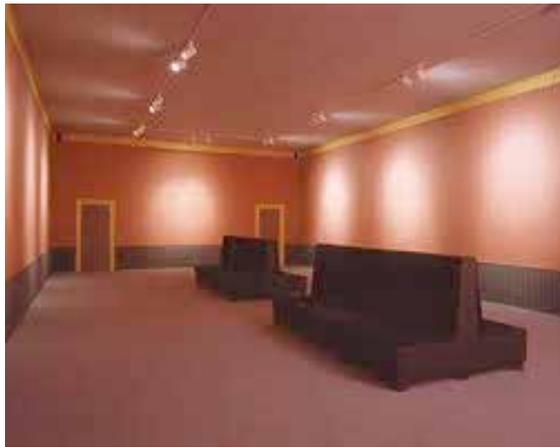


Figura 1 :: Ilya e Emilia Kabakov, O Museu Vazio, Sculpture Center, Long Island, New York, 2004.

Uma vez lá dentro, naquela sala fechada em si mesma, com apenas uma fresta de abertura para o exterior, as paredes deixam de ser meros suportes para quadros. As luzes perdem seu sentido original de nos oferecer a luminosidade adequada para apreciarmos as obras. Os sofás não acomodam nosso cansaço ou nossa vontade de contemplar mais demoradamente uma pintura em especial. Os artistas nos obrigam a ver exatamente aquilo que, por hábito cultural, somos treinados a retirar do campo da visão. Mas se as pinturas desaparecem, a música ambiente – *Passacaglia*, de Bach – deixa o fundo e passa a ocupar o primeiro plano de nossa experiência estética.

2

Esta instalação foi montada pela primeira vez em 1993, apenas por Ilya Kabakov, em Frankfurt, Alemanha, e remontada na Bienal do Mercosul, em Porto Alegre, em 2005, na exposição especial *Fronteiras da Linguagem*, com curadoria de Gaudêncio Fidelis.

O objetivo dos Kabakov parece ser reendereçar o problema da circulação da obra de arte na cultura contemporânea, questionando o papel do museu nesse circuito. Que espécie de lugar ou de não lugar seria, então, o museu? Teria como missão colocar a obra em circulação ou retirá-la do livre trânsito da vida? Sua simples existência poderia significar alguma coisa? Mesmo estando vazio? Na realidade, não é nenhuma novidade um artista contemporâneo elaborar discursos irônicos ou críticos com relação às instituições museológicas. Desde os anos 1960 e 1970, os artistas visuais vêm, sistematicamente, empreendendo variadas críticas aos museus e às galerias, mostrando o quanto os novos problemas da arte literalmente não cabiam naquelas tradicionais instituições culturais.

A própria instalação – obra hoje tão pacificamente acomodada em nossas instituições artísticas – surge como um questionamento dos limites dos museus e das salas de exposição. Sua origem se associa aos trabalhos feitos para sítios específicos, notadamente exteriores. Toneladas de asfalto derramado do alto de um monte, um píer construído num lago, montanhas de terra cortadas, centenas de hastes de metal espetadas em campo aberto – nada disso caberia em uma sala fechada (é claro que outras formas de institucionalização foram criadas, mas a exigência de contato direto com a natureza postulada por esses trabalhos continua desafiando os limites físicos dos museus). As obras de *land art* recusavam, antes de tudo, o dado circunscrito e artificial de uma sala de exposição, que mantinha em campos rigorosamente distintos a experiência estética e a vida.

Outras formas de transgredir esse limite entre arte e vida também contribuíram para lançar os museus no desafio de uma autocrítica, tais como a *body art*, o minimalismo, a arte conceitual e as performances. Em 1958, Yves Klein realiza uma de suas obras mais polêmicas: a performance “O Vazio”. Esvaziou uma galeria parisiense, pintou suas paredes de branco e a janela-vitrine de azul, impedindo a visão exterior. Alguns visitantes que foram à inauguração desta mostra, atendendo ao convite redigido pelo crítico Pierre Restany e à sua promessa de uma nova ordem de experiência estética, chegaram a chamar a polícia, sentindo-se enganados por pagar ingresso apenas para ver uma galeria vazia. Àqueles que ali permaneceram, foi servido um drinque azul, encomendado especialmente ao famoso bar La Coupole e, no dia seguinte, todos os que beberam expeliram urina azul.

Com essa obra polêmica, Klein levantava importantes questões sobre o estatuto da arte: onde situar o trabalho artístico? Como exibi-lo?

Uma década mais tarde, a famosa exposição “When attitudes become form” (Quando atitudes viram forma) (figura 2), realizada em 1969 na Kunsthalle de Berna, coroando o trabalho inovador do curador Harald Szeemann nesta instituição, apontava a seu modo para o problema da exponibilidade dessas novas formas, cuja apresentação era, no mínimo, ambígua. A exibição do resultado final das “atitudes” ou processos que as geraram era, a um só tempo, necessária e insuficiente. A sala de exposição já não mais guardava a possibilidade de ser o espaço ideal de sua fruição.



Figura 2 :: Fotografia da mostra When attitudes become form, curadoria de Harald Szeemann, Kunsthalle, Berna, 1969.

As críticas anteriormente feitas aos museus e às galerias haviam mantido como pressuposição a sua característica central: ser um espaço autônomo de fruição estética, culturalmente responsável pelo oferecimento da possibilidade de se experimentar a arte em sua autonomia, nitidamente distinto, portanto, dos demais espaços da cidade. O mictório de Duchamp ou as caixas de sabão em pó de Andy Warhol, é claro, não deixavam de fornecer muitos problemas para os museus e as galerias. Mas o ceticismo dadaísta ou o cinismo pop olhavam para as tradicionais instituições artísticas com boa

dose de complacência. E, de certa forma, pressupõem a sua existência para o funcionamento do discurso crítico de suas obras. Afinal, um mictório de cabeça para baixo ou a pilha de *Brillo Boxes* só faziam sentido como objetos artísticos enquanto aparecessem no contexto dos museus. Sem o que, perderiam-se no mundo de objetos comuns e imagens cotidianas.

Muitos anos antes, na virada do século XIX para o XX, Manet já havia, a seu modo, ironizado os museus, ao mostrar, com a sua polêmica *Olympia*, o quanto aquele espaço cultural estava próximo – por sua frequência e função – de outro célebre espaço cultural moderno: o bordel. Negando cada uma das antigas convenções da pintura do nu feminino, Manet nos faz olhar para a sua *Vênus-prostituta* como um “voyeur”, um cliente que se aproxima desse corpo autônomo: puro sexo ou pura arte. Vamos aos museus experimentar o prazer autônomo da arte, tal como nos dirigimos ao bordel para o puro deleite sexual. Embora desencantada e necessariamente ambígua, a visão de Manet reforça as qualidades culturais dos museus. Afinal, ainda era lá, e só lá, que a sua *Olympia* poderia ser consumida em sua absoluta autonomia – corpo da arte.

A crítica dos Kabakov, entretanto, parece falar de outro aspecto do problema. Questiona a maneira como o espaço museal tradicionalmente se afirma por uma certa invisibilidade. Os artistas nos obrigam a ver exatamente aquilo que, por hábito cultural, somos treinados a retirar do campo da visão. As paredes deixam de ser meros suportes para quadros. As luzes perdem seu sentido original de nos oferecer a luminosidade adequada para apreciarmos as obras. Os sofás não acomodam o nosso cansaço ou a nossa vontade de contemplar mais demoradamente alguma pintura em especial. Que espécie de lugar ou de não lugar seria, então, o museu? Sua simples existência poderia significar alguma coisa? Pergunta que não parece menor diante da força cultural que alguns museus vêm manifestando, transformando-se até em marcas de grande sucesso, em espetáculos que chegam a dispensar a qualidade das mostras realizadas.

Os artistas russos levantam um problema cultural de peso e tentam, ainda que com elevada dose de nostalgia, inverter a direção do atual processo de culturalização da arte: querem mostrar que são os museus que dependem das obras e não o contrário. Outro artista contemporâneo, o refugiado polonês, Krzysztof Wodiczko, transforma a fachada do Hirshhorn

Museum de Washington durante a campanha presidencial americana de 1988. Por meio de projeções de imagens, converte o museu num candidato falando num palanque de comício, aproximando o tom retórico dos discursos político e cultural. Em ambos os casos, promessas vagas de inclusão de modelos não ocidentais e não totalitários oscilam entre as metáforas mais banais da violência e da esperança. O que está em jogo é o próprio caráter vazio e altamente ideológico da autoridade da instituição museológica que, na contemporaneidade, afirma-se como fonte privilegiada para a definição do que é ou do que não é Arte.

A ponto de alguns teóricos de peso, como o filósofo Arthur Danto, terem decretado, diante da crise (ou da morte) dos objetos artísticos, a primazia do discurso institucional. Segundo Danto, se não há mais limite teórico ou objetivo para a experiência artística – se tudo pode vir a ser Arte, afinal de contas – como poderemos sustentar esse conceito tão alargado? Cabe aos artistas, curadores, *marchands* e diretores de museus afirmar o que pode ser arrolado como resposta para a questão lançada no início do século por Marcel Duchamp e seus *ready-mades*: isto é Arte? Ao público em geral, fica a tarefa bem menos complexa de acompanhar os movimentos e os artistas já escolhidos por esses profissionais da cultura. Com isso, perde-se aquela que foi, desde Kant pelo menos, a faculdade central para a apreciação estética: o juízo de gosto.

Para Kant, o juízo do belo na arte era central, pois modificava a natureza do objeto artístico. Este havia sido criado com a única finalidade de ser julgado esteticamente. Dizer de outro objeto qualquer que ele era belo ou feio não alterava a sua substância, marcada por outras finalidades. Mas a Arte, essa finalidade sem fim, só pode existir por meio do julgamento estético, capaz de afirmar a sua natureza. Retirar do espectador das obras de arte a tarefa do juízo não é pouca coisa. É certo que, desde Duchamp, ficamos numa situação mais complicada, pois o juízo já não pode contar apenas com as tradicionais categorias da beleza. Seus objetos, como a roda de bicicleta ou o porta-garrafa, eram rigorosamente escolhidos pelo artista por sua irônica “indiferença estética”. Dizer que são feios ou bonitos pouco significa. Mas precisamos ainda julgá-los enquanto Arte. É isso que nos diz o crítico Thierry de Duve, que propõe uma nova forma de juízo kantiano depois de Duchamp: o resultado de nosso julgamento estético não é o atributo da

beleza, e sim a própria qualidade de Arte. Ou seja: aquilo que julgamos, a partir de então, é se o objeto é ou não é Arte (e não mais se é ou não é belo).

Nessa substituição, a tarefa crítica se complica, mas não pode ser eliminada do contato singular de cada indivíduo com cada obra. Os museus só podem assumir a liderança nesse processo de definição dos limites conceituais da Arte se ancorarem a sua nova autoridade na mais absurda pressuposição da incapacidade crítica do público e de sua interdição. E, assim, sua autoridade se torna uma espécie de farsa, tão vazia quanto os discursos políticos de campanha, as salas da instalação de Kabakov ou mesmo o buraco deixado pela Mona Lisa ao ser roubada do Louvre em 1911 (figura 3), diante do qual uma fila de espectadores experimentavam o choque de ver o assalto à mais famosa das obras de arte.



Figura 3 :: Foto da tela Monalisa, ou La Gioconda, de Leonardo da Vinci, roubada do Louvre em 1911.

Os museus sempre foram, desde o seu nascimento, um problema para a arte. O próprio aparecimento dessas instituições artísticas advertia sobre uma falha cultural importante. Se, por um lado, apontava para a construção da ideia de patrimônio cultural de uma nação – dando novo sentido às antigas coleções reais ou privadas –, por outro, indicava a necessidade de criação de um espaço institucional específico, capaz de abrigar a experiência

autonomizada da fruição estética, culturalmente insituável. Não apenas aquela arte mais recente, criada como ato poético, em contraste vigoroso com a cultura (com o quadro de valores partilhados por um certo grupo), mas também as obras-primas de todos os tempos, que agora eram percebidas de forma independente do contexto de sua realização.

Todos sabemos que grande parte das coleções dos principais museus europeus teve sua origem nos saques coloniais ou nas campanhas militares como a de Napoleão, que contava com o respeitado pintor acadêmico Gros para indicar que obras deveriam ser levadas para o futuro Museu do Louvre. Também não é nenhuma novidade o fato dos museus e dos colecionadores americanos terem se aproveitado de seu poderio econômico para, durante e após as guerras mundiais que abalaram a Europa, adquirirem peças importantes para seus acervos. Mas não devemos ver isto como um pecado original a ser expurgado. Devemos, isto sim, enfrentar que a questão da descontextualização e do deslocamento de significados sempre foi intrínseca aos museus.

Retirar uma escultura do centro de uma praça e levá-la para uma sala de exposição não envolvia apenas o gesto negativo do saque, mas igualmente a elevação desse objeto à categoria autônoma da Arte. Os museus contribuem, dessa forma, para a construção da noção de arte absoluta, que deve ser experimentada em sua integral singularidade, independente dos quadros de significação que a originaram. Só assim podem converter os objetos de outras culturas e outros tempos em patrimônio cultural universal. Foi exatamente sobre esse dado destruidor dos museus e das coleções que incidiu a famosa instalação do artista Marcel Broodthaers, "Museu de Arte Moderna: Departamento das Águias", originalmente montada em 1968, com sucessivas remontagens até 1975, incluindo a sua realização na Documenta de Cassel em 1970 (figura 4).

Ao reunir, sob o tema simultaneamente vago e objetivo das "águias", uma série desconexa de objetos das mais variadas procedências, todos cercados dos recursos característicos da linguagem das exposições (bases, molduras, vitrines, etiquetas, iluminação, sinalização etc.), o artista mostrava que tudo poderia ser musealizado. A lógica das relações está muito menos na sua coerência interna do que no caráter científico e pretensamente objetivo do discurso museológico. Ou seja: a linguagem expositiva, em

Arte e instituições contemporâneas: dilema histórico
Vera Beatriz Siqueira

sua formidável arbitrariedade, é capaz de reunir objetos que possuíam referências mais ou menos explícitas à águia (fato que jamais poderia, por si só, justificar uma relação real entre eles, até pela diversidade de significados que esse assunto teria em cada um deles), e nos convencer desses elos – absolutamente ficcionais – apenas por sua própria apresentação.

Nessa farsa deliberada, o museu expõe a sua faceta destruidora. Tudo é convertido em signo de seu discurso particular que, este sim, afirma-se em toda sua vacuidade. Abaixo de várias de suas águias, rigorosamente numeradas e catalogadas, uma etiqueta nos afirma, em vários idiomas, que aquele objeto não é uma obra de arte. Após a experiência de visitar o Departamento das Águias de Broodthaers, não sobra muita coisa. Qual o sentido, então, das exposições? Por que insistimos, cada vez mais, na sua relevância, inclusive didática? Para que enchemos as mostras de textos, etiquetas explicativas, *listeners*, vídeos, e todo um aparato discursivo se este é, em última instância, a afirmação de um vazio? Quando toda e qualquer tentativa de recontextualizar o objeto ali apresentado só pode se afirmar como farsa?



Figura 4 :: Marcel Broodthaers, Museu de Arte Moderna: Departamento de Águias, Documenta de Cassel, 1970.

A arte contemporânea, preocupada em atingir uma relação mais imediata e íntima com o espectador, valorizou obras nas quais fosse exigida

uma participação mais ativa. É claro que a própria requisição do juízo já impunha, desde sempre, a necessidade de participação ativa do espectador. Sem ele, não havia obra. Mas o problema de uma relação mais direta, na qual o público devia tocar na obra, vesti-la, entrar nela, entre outras experiências sensíveis, não era, em sua origem, uma questão meramente de conquista facilitada de um público resistente. Ao contrário, se o público, especialmente no Brasil, já resistia às conquistas pictóricas modernas, não foi sem assombro que se viu (e ainda se vê) obrigado a interagir de forma direta com os mais “estranhos” objetos artísticos.

O problema dos Parangolés de Hélio Oiticica, por exemplo, dizia respeito a uma determinada concepção política do fenômeno artístico, fundamentando-se numa postura crítica diante das limitações da própria vertente construtiva a qual se vinculou (seu arraigado formalismo e racionalidade linear) e dentro do campo cultural. A participação do espectador se juntava ao antiformalismo dos Parangolés para construir a utopia de uma cultura organizada de forma ativa e existencial (de certa forma, até anárquica) por cada um de nós, na qual se negava a autoridade das próprias instituições.

Certamente não foi gratuito o fato da diretoria do MAM carioca ter proibido a entrada dos assistentes da Mangueira, vestidos com Parangolés, no recinto do museu durante a inauguração da mostra Opinião 65. Ainda hoje, a exibição dessas obras nos museus se faz de maneira sempre ambígua. Na maioria das vezes, opta-se por réplicas que podem ser vestidas pelos espectadores, já que a exibição pura e simples das peças penduradas pareceria insignificante. Entretanto, aqueles poucos que se dispõem a vesti-los, não encontram no museu um clima propício para dançar ou apenas circular com aquelas roupas coloridas. Apesar de, atualmente, os museus estarem razoavelmente preparados para uma participação mais ativa e dinâmica do seu público, os Parangolés – essas obras que já se tornaram clássicos da arte brasileira – ainda sofrem alguma ordem de interdição ou constrangimento no espaço museal.

Na realidade, o caráter insolúvel do dilema proposto pelos Parangolés só revela a lucidez do problema institucional enfrentado por Oiticica. O que os leva, ainda hoje, a preservar um alto grau de crítica cultural. Sua

adequação aos espaços expositivos jamais será pacífica. O que já não podemos dizer de outras obras de arte que foram rapidamente absorvidas pelas instituições, perdendo boa dose de sua negatividade crítica, para usar uma expressão de Adorno. Na contemporaneidade, os museus se mostraram muito mais vorazes do se podia imaginar. Toda novidade acabou se tornando bem-vinda. No antigo altar clássico dos museus – imortalizado na pintura de Ingres para o teto do Louvre, *Apoteose de Homero*, reunindo os gregos e seus seletos herdeiros, como Rafael, Michelangelo, Racine, Shakespeare e Poussin – quase todos podem subir.

De fato, a questão da participação ativa do espectador há muito deixou de ser um problema específico da ampliação fenomênica da Arte. Da mesma forma, outros problemas ligados ao experimentalismo da linguagem plástica foram convertidos em temas centrais para uma nova museografia. As instalações, por exemplo, contribuíram para a valorização da forma de construção dos ambientes expositivos, dando origem à voga das ambientações – fato reforçado recentemente pelas vídeo-instalações e sua ênfase nos “ambientes imersivos”. É certo que esta é uma via de mão dupla e que, da mesma forma, muitos artistas passaram a conceber suas obras dentro desse discurso institucional. Mas estamos aqui falando dos museus. Estes, fossem museus de arte ou não, passaram recentemente a incorporar algumas dessas questões advindas do campo da arte para a edificação de sua nova imagem.

Hoje em dia, todos esses recursos adotados – ambientações, computadores, jogos, atividades criativas, ateliês, oficinas, visitas guiadas, vídeos etc. – são quase obrigatórios quando se fala numa exposição de curta ou de longa duração. Tudo transposto para a linguagem do espetáculo. Assim, as próprias instituições museológicas, saturadas, viram uma saída para a sua crise: apresentar a si mesmas como objeto artístico contemporâneo, atraindo as massas urbanas pelo encantamento e pelo fetiche. Mas há grandes riscos nisso tudo. No caso dos museus de arte o risco é claro, já que, como disse o crítico Paulo Sérgio Duarte, o culto à fantasia liberada do curador traz sempre como correlato o “sacrifício da arte”.

De maneira geral, os museus, independentemente de seus acervos e objetivos, submetem-se à necessidade de adoção de recortes temáticos insólitos (ou francamente perniciosos) e de uma linguagem visualmente

espetacular. Muitas vezes justificada pela percepção da atitude conservadora dos museus tradicionais e pela recusa do que seria identificado como seu sintoma mais negativo: a sacralização dos objetos. A partir daí, todo um discurso teórico foi formulado no sentido de destacar a interatividade com o visitante. Assisti, há muitos anos atrás, uma comunicação sobre padrões de interação e aprendizagem numa exposição científica, apresentada por profissionais do Museu de Astronomia, na qual se fazia um alerta fundamental contra a crença ingênua na ideia de participação do visitante. Uma série de entrevistas realizadas com o público algum tempo depois de sua visita a uma mostra interativa apresentava dados muito curiosos: os visitantes se lembravam dos aparatos interativos, descrevendo com acuidade o seu funcionamento, mas poucos associaram os mecanismos com os conteúdos científicos que, a princípio, deveriam ser a questão central.

Isso me deixou atônita, porém não propriamente surpresa. Afinal, não se trata apenas de um erro na formação do público, como poderíamos imaginar, ou na proposição daquela experiência interativa em particular. Diz respeito a questões muito maiores. Com nossas novíssimas instituições, estamos conseguindo submeter os acervos artísticos, históricos e científicos à fúria e à “opacidade” (para usar um termo do historiador da arte Roberto Conduru) da linguagem das exposições, que passou a ser exatamente aquilo que se vê antes de tudo e, no limite, unicamente. Certamente não estamos propondo que retornemos à pretensa neutralidade da linguagem museológica, já denunciada por tantos artistas. Todos os discursos museográficos são histórica e culturalmente condicionados. Possuem um autor (ou vários autores) e muitos limites. Devíamos, isto sim, investir em estratégias que possibilitassem ao público dialogar criticamente com essas falas institucionais. Certamente a adoção de uma visualidade estonteante não me parece ser o melhor caminho nesse sentido, por buscar, agora se valendo dos mais banais recursos da propaganda, a substituição do mito da transparência pelo fetiche do espetáculo.

Recebido em: 29/06/2017

Aprovado em: 17/10/2017