

MUSEUS DE ARTE E CONCEITUALISMOS

Afrânio Mário Simões Filho

A tradicional instituição diante dos desafios da arte contemporânea.

O museu é um aparato científico (ARGAN, 1998 – 60) que tem como finalidade coletar, conservar e expor as evidências da relação do homem com o seu ambiente. De acordo com as características particulares do acervo de cada museu, a predominância de um aspecto cultural sobre outros aproxima a instituição ora das artes e das ciências humanas, ora das ciências da natureza.

Ao longo da história o conceito de museu sofreu grandes transformações. Originalmente era a *casa das musas*. A partir da Renascença, esteve ligado ao fenômeno do colecionismo de antiguidades, pinturas e criaturas exóticas, como animais empalhados e outras *maravilhas da natureza*. Após a Revolução Francesa iniciou-se um movimento para franquear a entrada das galerias reais, aristocráticas e eclesiásticas ao público em geral.

Nos dias atuais o processo histórico das instituições museais, que coletam, conservam e expõem testemunhos culturais da humanidade, se depara com as mudanças impostas a partir dos avanços da modernidade.

Os termos *modernismo* e *pós-modernismo* se referem a formações culturais que refletem estágios diferenciados da trajetória do capitalismo. No campo das artes visuais o que caracteriza a perspectiva pós-moderna é a rejeição de qualquer diferenciação que represente um juízo de valor entre *altas* e *baixas* formas de arte, eruditas ou populares. Nesse contexto, muitas vezes as obras de arte levam à reflexão profunda da condição pós-moderna através da paródia, da bricolagem, da ironia, da ambigüidade, da fragmentação e da desestruturação.

Nos museus os objetos não são apenas expostos, mas estudados, catalogados, restaurados. Como resposta à realidade histórica da contemporaneidade, diante do novo conceito de obra de arte desmaterializada, qual a contribuição que a ciência museológica pode oferecer ao aprofundamento das questões de fruição do objeto de arte na dinâmica dos dias de hoje? Como estarão respondendo os museus de arte aos desafios de toda ordem propostos pela arte contemporânea?

Como explicou Benjamin, na época da reprodutibilidade mecânica e da difusão da arte através dos canais de comunicação de massa, a obra de arte perde toda a sua aura, ou seja, separa-se do contexto histórico-ambiental em que foi produzida, adquirindo, em compensação, o máximo de exponibilidade, isto é, um caráter de absoluta presença, de atemporalidade. É nessa condição que a obra de arte encontra-se no museu, o instrumento que a nossa civilização criou para a fruição artística coletiva. No museu, a obra de arte é exposta, apresentada de maneira que sejam colocados em evidência seus valores estéticos puros... (ARGAN, 1998 – 59).

O início do modernismo na pintura é frequentemente localizado no trabalho de Manet do início dos anos de 1860. São obras em que as relações com a história da arte aparecem sem nenhum pudor, transformadas, como verdadeiras citações. *A Vênus de Urbino* de Ticiano é o modelo e o veículo reconhecível para a retratação de uma moderna cortesã na *Olympia* de Manet. Mas a visão do pintor francês renovou o tema de maneira espetacular. Nas palavras de Michel Foucault, *Dejeuner sur l'Herb* (linguagem moderna para um quadro de Giorgione) e *Olympia* foram talvez as primeiras pinturas para museus ("museum" paintings) podem ser apontadas na história da arte europeia e apresentavam uma nova relação da pintura consigo mesmo, como uma manifestação da existência dos museus e da realidade particular e independência que as pinturas neles adquirem.

No século 20 é contundente a atitude das vanguardas artísticas internacionais com relação ao museu. Estabelece-se um combate aberto. No manifesto futurista de 1909 Marinetti preconiza que sejam incendiadas as bibliotecas, e os cursos dos rios desviados a fim de se inundarem as *sepulturas dos museus*. Um automóvel de corrida é mais belo que a *Vitória de Samotracia*, era a imagem que utilizava.

Essa metáfora relacionando museus com morte e decadência nos remete à crítica do filósofo alemão Theodor Adorno com relação à realidade dos museus alemães. Para ele as palavras *museu* e *mausoléu* têm em comum algo mais do que simples associações fonéticas. Dizia: Os museus são os sepulcros familiares das obras de arte.

Vale ressaltar que, no Brasil, os modernistas de 22, pelo fato de terem sido fundadores de uma nova forma de se ver a nação buscando uma identidade brasileira, foram menos ortodoxos na sua maneira de encarar as heranças da tradição. Assim a valorização do barroco mineiro, por exemplo, para além do cunho nacionalista, significava uma crítica ao cânone parnasiano então considerado erudito. Pela crítica conservadora os membros do grupo vanguardista brasileiro eram tachados pejorativamente de futuristas, ainda que sob esse aspecto não houvesse muito de futurista no ideário modernista brasileiro que os aproximava muito mais da visão anticonformista do dadaísmo.

No manifesto dadá de 1918 o poeta francês de origem romena Tristan Tzara é menos drástico que Marinetti na sua polêmica travada com os museus. Sua posição vai mais de acordo com o que se pensa hoje em dia. Recomendava que se pintassem bigodes na *Mona Lisa* e essa dose de iconoclastia servia para voltar a atenção dos museus ao gosto e às idéias antiburguesas que despontavam naquela época. Não se trata de destruir os museus, mas de reavaliar e atualizar a sua ação.

O dadaísmo foi um movimento de grande vitalidade. Abalou profundamente a arte e produziu frutos imediatos e em longo prazo. Fez sensação em Nova Iorque com a apresentação no Salão Independente das pinturas narrativas de Picabia e dos famosos ready-made de Duchamp exemplos da maior integração da arte com a vida que era perseguida pelo movimento que deixou marcas profundas no panorama das artes das quais dão autênticos testemunhos os neodadaístas Rauchenberg e Johns. O dadaísmo também influenciou a *pop art* norte-americana, os novos realistas europeus, a arte mecânica, a música eletrônica, assim como as pesquisas de poesia fonética, concreta e visual.

Após a Segunda Guerra, no seu *Museum without walls*, Andrés Malraux propõe um super museu onde originais e fotografias se misturam. Qualquer obra de arte que possa ser fotografada tem lugar no museu proposto por Malraux. A fotografia tem também muita importância nas atividades de documentação dos museus. Permite comparações entre objetos e pode reproduzir fragmentos, detalhes, técnicas etc.

No *Spatial Manifesto* de 1946 Sol Le Witt dizia: **We carry forward the evolution of art through the medium.** Dessa forma queria dizer que a arte pode ser feita com matéria plástica ou com simples efeitos de luz. O objeto de arte, segundo ele, é o resíduo ou produto final de uma ação altamente calculada e racional.

Sol Le Witt descreveu a idéia como “a máquina que faz o trabalho”. “O objetivo do artista”, escreveu ele, não é instruir o observador, mas fornecê-lo informações. Se o observador compreende essa informação, para o artista, é incidental. (BROWN, 1986 – 576).

Novos horizontes expressivos eram abertos para a arte contemporânea. Analisando esse processo de representação artística, Jean Baudrillard (*On the murderous capacity of images.*), teórico da cultura contemporânea, aponta quatro fases sucessivas da imagem:

- a imagem como um reflexo da realidade básica,
- a imagem como marca que perverte a realidade básica,
- a imagem como marca da ausência da realidade básica,
- a imagem que não mantém relação com qualquer realidade, que é o seu próprio simulacro.

No final dos anos 60 a arte nos Estados Unidos e por todo o mundo começa a expandir seu leque de possibilidades para limites nunca explorados. Um exemplo que pode ilustrar é a cerca de Christo (*Running fence* – 1976), erigida por estudantes, sob a supervisão de engenheiros no norte da Califórnia. Como muitos dos *empacotamentos* ambiciosos do artista, de edifícios a paisagens, a questão levantada por esse monumento temporário, que foi desmontado depois de duas semanas, é a de despertar a consciência do público para a natureza da obra de arte fora do contexto do museu.

No Brasil a redução da forma proposta pelos neoconcretistas e a ênfase voltada à participação ativa do público já antecipava de muitas maneiras o movimento minimalista americano que apareceria nos Estados Unidos alguns anos depois. Na edição de setembro de 2001 da revista *Art in América* a crítica de arte Eleanor Heartney chama atenção para a grande similitude existente entre as composições de madeira de Lygia Pape com os trabalhos iniciais de Frank Stella (Eleanor Heartney – *Boomtowns of the avant-garde*. *Art in América* – sept. 2001 – 67).

Parangolé é a anti-arte por excelência; inclusive no sentido de apropriação às coisas do mundo com que deparo nas ruas, terrenos baldios, campos, o mundo ambiente, enfim – coisa que não seriam transportáveis, mas para as quais eu chamaria o público à participação – seria isto um golpe fatal ao conceito de museu, galeria de arte, etc, e o próprio conceito de exposição – ou nós o modificamos ou continuamos na mesma. Museu é o mundo; é experiência cotidiana: os grandes pavilhões para mostras industriais são os que ainda servem para tais manifestações: para as obras que necessitam de abrigo, porque as que disso não necessitarem devem mesmo ficar nos parques, terrenos baldios da cidade. (Hélio Oiticica – Programa ambiental, do livro *Aspiro ao Grande Labirinto*).

Com relação à exposição coletiva *Opinião 65* realizada no Rio de Janeiro, no Museu de Arte Moderna, o *Diário Carioca* (14/08/65) estampava a seguinte manchete: “Parangolé impedido no MAM”. O caso foi que a

direção do referido museu, alegando o transtorno que seria o “barulho dos pandeiros, tamborins e frigideiras” não permitiu a participação dos passistas da Mangueira nas suas instalações. Hélio Oiticica, revoltado com a proibição, saiu e foi com os mangueirenses para o lado de fora do museu. O artista Rubens Gerchman, que também participava da exposição declarou que aquela seria justamente a primeira vez que o povo entrava no MAM. O parangolé trazia o povo para o ambiente elitista do museu. A tradicional instituição impedia o seu acesso. Muito sintomático.

São inúmeros os desafios a serem enfrentados pelos museus de arte na procura por refletir nas atividades que desenvolvem o pluralismo cultural que marca a sociedade contemporânea.

Para o arquiteto funcionalista Le Corbusier o museu de arte caracteriza-se como “uma máquina para conservar e expor as obras de arte”. Nessa concepção moderna de museu comumente é aceita a idéia de que a exposição museológica deve ser entendida como um universo neutro que deve evidenciar, sobretudo, os valores estéticos puros dos objetos de arte apresentados. Este ambiente ascético para a exposição de arte tem também sido muito questionado pelas experiências artísticas da contemporaneidade.

A história do modernismo está intimamente circunscrita a esse espaço de exposição. A imagem de um espaço ideal, mais do que qualquer quadro em particular pode ser a imagem arquétipo da arte do século XX. No chamado cubo branco o objeto de arte se isola de tudo que possa desviar a atenção do espectador. Esta concepção considera a exposição ideal aquela que subtrai da obra de arte qualquer vestígio que interfira no fato de que aquilo é arte.

Além da exposição, a arte conceitual nos museus exige uma mudança de perspectiva dos trabalhos de coleta documentação e pesquisa das instituições. Referindo-se ao acervo do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo – MAC, depois de tê-lo estudado por mais de quatro anos, a professora Cristina Freire, autora do livro *Poéticas do processo: Arte conceitual no museu*, mostra que, como na arte conceitual a idéia é mais importante do que as coisas, as obras são feitas muitas vezes de materiais transitórios e precários, tais como livros, fotografias, vídeos, filmes e papéis. A professora rastreou cerca de dois mil trabalhos, observando não só tendências da arte como o pensamento dos artistas. Encontrou fotografias, xerox, off-sets, projetos, desenhos e muitos outros suportes.

A desmaterialização da tradicional obra de arte, evidente em várias expressões de arte conceitual e arte *performance*, encontrou paralelo em outro tipo de arte ambiental que talvez tenha interessado ainda mais à imaginação popular nos últimos anos: a nova associação entre arte e tecnologia.

A aceleração é tão forte e tão generalizada que mesmo os mais “plugados” são, em graus variáveis, ultrapassados pela mudança, uma vez que ninguém pode tomar parte ativa nas transformações do conjunto das especializações técnicas – aliás, nem mesmo segui-las de perto.

Aquilo que em geral se classifica grosseiramente sob a denominação de “novas tecnologias” encobre, na verdade, a atividade multiforme de grupos humanos, um devir coletivo complexo que se cristaliza de modo mais conspícuo em torno de objetos materiais, de programas informáticos e de dispositivos de comunicação. E o processo social em toda a sua opacidade, é a atividade dos outros que aparece sob a máscara estranha e inumana da técnica. (PIERRE LEVY, Folha de São Paulo, 6 de julho de 1997, caderno Mais, pg03).

A arte que apresenta uma forte inter-relação com a ciência e com os avanços tecnológicos, ainda de certa forma mal explicada e mal compreendida, é um dos territórios que, na arte contemporânea, tem se apresentado como dos mais fecundos. Muitos museus se interessam por essa nova poética, como por exemplo, o *Guggenheim*, no *Soho*, em Nova York, com a versão *on line* da fundação, exclusivamente voltada para projetos virtuais. Essa produção artística acaba por colocar em questão alguns aspectos de mercado. Como avaliar uma obra que pode ser atualizada em qualquer computador?

Existem alguns centros de pesquisa, museus e entidades que apresentam arte digital e interativa e patrocinam, assim como adquirem projetos experimentais. Entre eles destacam-se o *InterCommunicatin Center*, em Tóquio, financiado pela Nippon, empresa de telecomunicações. Na Europa, o pioneiro *ZKM – Zentrum für Kunst und Medientechnologie*, em *Karlsruhe*, Alemanha, pesquisa sobre novas tecnologias, arte e cultura.

Notáveis têm sido os esforços empregados na validação da arte digital. Surpreende a rapidez com que *novos meios* (new media) têm sido aceitos. Enquanto a fotografia teve que aguardar cerca de cem anos desde a sua invenção para ser exibida nos museus de arte, a arte digital tem sido adotada em tempo recorde. O perigo da arte digital no museu é que o fato da sua cristalização ao se transformar em história da arte pode vir a ser inteiramente inapropriado. Em vez de colocar a arte digital em um cubo institucional, talvez a instituição devesse reavaliar seu próprio sistema operacional. Os sistemas digitais podem facilitar muito os trabalhos técnicos desenvolvidos nos museus. As novas tecnologias não podem é transformar as exposições de arte em meras exposições de aparatos técnicos.

Última esperança, voltamo-nos para a arte, como aquela que, entre as atividades humanas, parece mais irredutível ao destino, mais livre, mais desinteressada, mais

consciente do valor autônomo do fazer; justamente porque há muito se pensa que a arte não nasce da vontade e da razão, pede-se à arte o remédio para o destino que os homens teriam dado a si mesmos por um excesso de vontade e de razão. Todas as demais atividades, diz-se, podem ser substituídas pela máquina ou reduzidas a mover-se segundo o seu ritmo; mas poderá a máquina, empenhada como é em fazer um trabalho econômico, chegar a produzir obras de arte? Há algo de patético nesse apelo *in extremis* dirigido à arte pela sociedade da tecnologia, dos fatos concretos, dos interesses positivos: a mesma que desprezou Cézanne até depois de sua morte e empurrou Van Gogh ao suicídio. Bem me agradaria responder que a arte é um recinto sagrado, no qual jamais poderá penetrar o tecnicismo que nós mesmos pusemos em movimento, o lugar onde o indivíduo será sempre soberano. Em consciência, não posso dizê-lo: a arte é apenas a fortaleza já assaltada, na qual ainda se combate. (ARGAN, 2000 – 12).

A mudança por que passam os museus não é meramente visual, mas institucional, dado que a *INTERNET* oferece ao artista uma rede para distribuição e discussão sobre arte digital. E isso muito antes que o maior museu seja atualizado a esse respeito. Claro que nenhum desses avanços pode substituir a visibilidade no mundo da arte que é possibilitada pelo *Imprimatur*¹ de um grande museu.

Nas últimas décadas novas práticas têm aprofundado as responsabilidades sociais dos museus. Dessa forma tem sido muito valorizado o papel educativo da instituição no seu potencial científico, documental e cultural.

Com o advento da arte moderna, os museus dos Estados Unidos assumiram a vanguarda do ensino de arte. Empreenderam um trabalho inovador com respeito às atividades de escolas tradicionais e universidades. O Museu de Arte Moderna de Nova York (*MoMA*), foi fundado em 1929 com o objetivo explícito de promover a compreensão da arte moderna. Ainda que o seu público se constituísse na elite cultural da cidade, uma de suas preocupações constantes foi permitir que outras camadas sociais chegassem a compreender a produção artística.

A contemporaneidade apresenta aos museus de arte uma série de questionamentos que são o resultado da trama dinâmica das relações sociais no mundo de hoje. Um dos desafios é ultrapassar o abismo existente entre a estética exposta nos museus de arte e a estética do entorno cotidiano.

É fundamental que o público perceba que a arte contemporânea é um diálogo visual onde conteúdos culturais, sociais e estéticos são expressos e debatidos. Os programas educativos complementam o atendimento dos visitantes, auxiliam na apreciação da arte contemporânea procurando levantar suas relações com a vida cotidiana. Podem ser

elaborados simpósios, oficinas de arte e visitas guiadas de escolas que estimulem a troca de idéias e opiniões das crianças e adolescentes. Encontros dos estudantes com os artistas podem ser muito interessantes para a discussão de aspectos do fazer artístico através dos trabalhos expostos. As *performances* são muito apreciadas, sobretudo quando incorporam a participação da audiência. A programação de estratégias interativas que possam promover o aprofundamento de questões artísticas e mesmo ligadas a temas da contemporaneidade, como violência, globalização, estrutura familiar, direitos humanos, ativismo cultural etc, são fundamentais ao bom andamento dos serviços do museu. E, nesse sentido, o prioritário é que esses programas atendam também as populações de zonas com pior infra-estrutura econômico-cultural das grandes cidades, porque é fundamental o papel educativo dos museus de arte para o estabelecimento de uma cultura visual referenciada e atualizada.

Notas

¹ Imprimatur – palavra latina que significa imprima-se e com o qual os censores régios ou eclesiásticos exprimiam a autorização para qualquer obra poder ser impressa.

Bibliografia

ARGAN, Giulio Carlo. *Projeto e destino*. São Paulo : Atica. 2000.

_____. *História da arte como a história da cidade*; tradução de Píer Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 280p.

BROWN, Milton W. (et al). *American art painting, sculpture, architecture, decorative arts, photography*. New York : Harry N. Abrams Inc. 1986

BURKE, Peter. *A museificação dos museus – a forma clássica de exibição da arte pode estar com seus dias contados*. Folha de São Paulo, 02 de junho de 1996 – caderno *MAIS* pg. 12.

CRIMP, Douglas. *On the museum's ruins*. In *The anti-aesthetic essays on pos modern culture*. Edited and with an intrduction by Hal Foster. New York : The New Press – 1990.

LEÃO, Lúcia. *A estética do virtual*. Folha de São Paulo, 14 de janeiro de 2001 – caderno *MAIS* pg. 11.

HEARTNEY, Eleanor. *Boomtowns of the avant-garde*. *Art in America*, setembro de 2001 – pg.65.

LÉVY, Pierre. *O digital e a inteligência coletiva – aquilo que se denomina “novas tecnologias” encobre a ação multiforme de grupos humanos*. Folha de São Paulo, 06 de julho de 1997 – caderno *MAIS* pg. 03.

LUCIE-SMITH, Edward. *American art now*. New York : William Morow and Company Inc. 1985.

PLLACK, Barbara. *Back to the future*. *Art in America*, setembro de 2001 – pg. 61.

ROSLER, Martha. *Lookers, buyers, dealers, and makers: thoughts on audience*. In ACKER, Fathy (et al). *Art after modernism – rethinking representation*. Edited and with an introduction by Brian Walter – New York : The Museum of Contemporary Art. 1984.

SANTIAGO, Salviano. *A pedagogia do novo museu – O edifício institucional da arte está perdendo a coloração ideológica imputada pelas vanguardas*. Folha de São, 30 de julho de 1995 – caderno *MAIS* pg. 03

VELHO, Gilberto e KUSCHNIR, Karine (orgs). *Mediação Cultura e Política*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001. 343 p.

ZANINI, Walter. *História geral da arte no Brasil*. São Paulo : Instituto Moreira Sales. 1983.