



Universidade de São Paulo

Biblioteca Digital da Produção Intelectual - BDPI

Museu de Arte Contemporânea - MAC

Livros e Capítulos de Livros - MAC

2017

Por uma arqueologia das exposições

<http://www.producao.usp.br/handle/BDPI/51573>

Downloaded from: Biblioteca Digital da Produção Intelectual - BDPI, Universidade de São Paulo

coleção ensaios
brasileiros
contemporâneos

artes visuais

Organização
Fernando Cocchiareale
André Severo
Marília Panitz

André Leal • André Parente • Brígida Campbell • Bruna Fetter • Cauê Alves •
Clarissa Diniz • Cristiana Tejo • Cristina Freire • Daniela Labra • Divino Sobral
• Edson Luiz André de Sousa • Franz Manata • Hélio Ferverza • Josué Mattos
• Karina Dias • Luis Pérez-Oramas • Marcelo Coutinho • Maria Adélia
Menegazzo • Maria Angélica Melendi • Maria Helena Bernardes • Marisa
Flório Cesar • Marisa Mokarzel • Matias Monteiro Ferreira • Moacir dos
Anjos • Paulo Herkenhoff • Paulo Miyada • Raúl Antelo • Ricardo Basbaum •
Roberto Conduru • Viviane Matesco • Yana Tamayo

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

Coleção Ensaios Brasileiros
Contemporâneos

Direção da Coleção
Francisco Bosco

Pesquisa do Volume Artes Visuais
Fernando Cocchiarale
André Severo
Marília Panitz

Edição
Filomena Chiaradia

Produção Editorial
Jaqueline Lavor Ronca

Produção Gráfica
Julio Fado

Produção Executiva
Gilmar Cardoso Mirandola
Carlos Eduardo Drummond

Capa e Projeto Gráfico
BR75 Produções | Luiza Aché

Diagramação
Tikinet | Carlos Eduardo Chiba

Preparação de Originais
Tikinet | Laís Otero

Revisão
Tikinet | Pedro Barros
Tikinet | Caique Zen

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Artes visuais / Fernando Cocchiarale, André Severo, Marília Panitz

(Org.) — Rio de Janeiro : FUNARTE, 2017

576 p.; 23cm. — (Ensaios brasileiros contemporâneos)

ISBN 978-85-7507-194-6

1. Artes — Discursos, ensaios e conferências.

I. Leal, André. II. Cocchiarale, Fernando. III. Severo, André.

IV. Panitz, Marília. V. Série.

CDD 700

Copyright © Funarte

Todos os direitos reservados.

Fundação Nacional de Artes — Funarte. Av. Presidente Vargas, 3131 — Cidade Nova

Cep: 20210-911 — Rio de Janeiro — RJ — Tel. (21) 2279-8071

livraria@funarte.com.br — funarte.gov.br

Apresentação

Chego à Funarte e encontro no Centro de Programas Integrados (Cepin), na sua Gerência de Edições, em fase bem adiantada, a edição da *Coleção Ensaios Brasileiros Contemporâneos*. Esta coleção, concebida por Francisco Bosco, reúne boa parte da produção ensaística numa antologia com um elenco exemplar de autores, mostrando que no Brasil o pensamento ensaístico não só abrange diversos temas como revela sua maturidade enquanto gênero.

Os nove volumes da coleção reforçam o papel da Funarte de fomento e disseminação do conhecimento sobre as artes e cultura brasileiras, em projeto editorial audacioso que, conforme se vê, exigiu deste setor da instituição e dos que dele participaram uma dedicação exaustiva durante vários meses. Coube-me, apenas, conhecer e manter a finalização do trabalho. Os méritos ficam todos por conta dos que constam na ficha técnica e dos que assinam os textos selecionados.

Humberto Braga
Ex-Presidente da Funarte

- PUGLIESE, Vera. A história da arte como montagem de tempos anacrônicos. In: OLIVEIRA, Camila Aparecida Braga; MOLLO, Helena Miranda; BUARQUE, Virgínia Albuquerque de Castro (Org.). *Caderno de resumos & Anais do 5º Seminário Nacional de História da Historiografia: biografia e história intelectual*. Ouro Preto: EdUFOP, 2011.
- RICOEUR, Paul. *De l'interprétation: essais sur Freud*. Paris: Seuil, 1965.
- RIVERA, Tania. *Arte e psicanálise*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- _____. *Cinema, imagem e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- ROSSINI, Elcio. Cenografia no teatro e nos espaços expositivos: uma abordagem além da representação. *TransInformação*, Campinas, v. 24, n. 3, p. 157-164, set./dez. 2012.
- SALZANI, Carlo. Experience and play: Walter Benjamin and the prelapsarian child. In: BENJAMIN, Andrew; RICE, Charles (Org.). *Walter Benjamin and the architecture of modernity*. Melbourne: RE.press, 2009.
- SAMAIN, Etienne. As "Mnemosyne(s)" de Aby Warburg: entre antropologia, imagens e arte. *Revista Poiésis*, Niterói, n. 17, p. 29-51, jul. 2011.
- SILVEIRA, Marília Panitz. *As escritas da imagem em arte: da obra ao olhar, do olhar à obra*. Brasília: Instituto de Artes; Universidade de Brasília, 2001.
- SIMMONS, Laurence. *Freud's Italian journey*. Amsterdã: Rodopi, 2006.
- SMITHSON, Robert. Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey (1967). *Espaço & Debates*, São Paulo, v. 23, p. 121-129, 2003.
- STANISZEWSKI, Mary Anne. *The power of display: a history of exhibition installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge: MIT Press, 1998.
- VALÉRY, Paul. O problema dos museus. *ARS*, São Paulo, v. 6, n. 12, p. 31-34, jul./dez. 2008.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. São Paulo: Edusp, 2001.

Por uma arqueologia das exposições*

Cristina Freire

Uma cidade do sul da China desponta no mapa do comércio virtual por um mercado crescente de obras de arte.¹ Isto porque as pinturas de obras-primas copiadas artesanalmente em Dafen são despachadas dessa pequena cidade chinesa para todos os pontos do planeta para compor a decoração de residências, condomínios de luxo duvidoso, aeroportos e antessalas de profissionais liberais, entre outros tantos espaços públicos ou privados. Como um museu ao alcance de todos, as obras espalham-se por ateliês improvisados nos fundos de casas onde os artesãos chineses agregam hoje à reprodução da obra de arte uma aura diferente, notadamente falsa.

Nessa dinâmica, a dialética da obra-prima vai além do *kitsch* cultuado pela burguesia global, ao oscilar entre o verdadeiro e o falso, a contemplação e a distração, a memória e o esquecimento. Essas imagens, reproduzidas por

* Publicado originalmente em *Trópico*, São Paulo, 2006. Disponível em: <http://bit.ly/2viAMPq>. Acesso em: 5 set. 2017.

¹ RAMPINI, Federico. As fábricas de Monalissas. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 9 jul. 2006.

artesãos chineses e vendidas pela internet, pertencem a um arquivo universal da história da arte ocidental.

Na virada do culto do objeto à busca desenfreada pela informação, a obra de arte, mesmo que reproduzida artesanalmente, é prova concreta da naturalização de uma história da arte ocidental que modula o imaginário. Nesse imaginário global, as obras-primas da pintura ocidental fazem parte de uma rígida estrutura mnemônica que apara os gostos e regula as expectativas. Os ícones congelados vão dos girassóis de Van Gogh aos anjos de Rubens, incluindo, claro, Monalisas de Leonardo, entre tantos outros que provocam uma busca ainda mais frenética pelos originais, no que Hal Foster diagnosticou como a “síndrome da Monalisa”² — isto é, a dissolução da aura pela reprodução infinita que cria demanda para mais aura, num movimento compensatório.

Aliás, esse mesmo crítico norte-americano, ao comentar os novos museus na cultura contemporânea, observa que o museu na era da informação eletrônica tende a separar a experiência mnemônica da visual. Cada vez mais a função de memória do museu é transferida para os arquivos eletrônicos, que podem ser acessados de qualquer lugar, enquanto a função visual é dada pelo museu-edifício, que circula na mídia como imagem.

Afinal, qual é o papel social do museu nesse contexto? Para muitos, o museu se mantém como um bastião de distinção de classes, onde quem detém o poder político e econômico agarra-se ao poder simbólico e ao fator de distinção que eles representam. Não por acaso, a elite econômica enamora-se do museu, em especial das grandes exposições, para agregar valor simbólico aos seus intentos. Mas, se hoje as políticas culturais afirmam-se na estatística para comemorar o sucesso dos eventos e o financiamento dos projetos passa pelo crivo dos números, nem sempre foi assim. A abertura dos museus ao público só muito lentamente foi acontecendo ao longo dos últimos três séculos, e apenas com o avanço da indústria cultural o público se consolida e se faz onipotente e onipresente. O museu aparelha-se para competir com os demais atrativos da sociedade do espetáculo. As obras de arte, devidamente fetichizadas como obras-primas, tornam-se o sustentáculo desse sistema que se pauta na distração.

Nesse cenário, o museu torna-se mais uma grife a circular sem fronteiras, e a arquitetura ocupa mais uma vez a dianteira, tornando emblemáticos certos

² FOSTER, Hal. Archives of modern art. In: _____. *Design and crime: and other diatribes*. Londres/Nova York: Verso, 2002.

espaços de exposição. Essa marcação de espaço físico, pela ostentação de projetos de arquitetos notáveis, guarda um reverso latente. Numa paisagem de projetos faraônicos e empreendimentos espetaculares, o grande desafio é como fazer o caminho oposto: escovar a história a contrapelo, na expressão de Walter Benjamin. Ou seja, como seria possível, ainda, reativar, dentro do museu, a percepção crítica, agenciando dali uma oportunidade para que se torne um lugar privilegiado de reflexão sobre o mundo contemporâneo e de educação da sensibilidade. Nesse cenário ganha mais relevância a advertência de Guy Debord: “A crítica que vai além do espetáculo deve saber esperar”.³

É bastante interessante observar hoje como, na medida em que a arquitetura é tema recorrente quando se trata de museus, a produção artística contemporânea torna-se cada vez mais desmaterializada e transitória. No entanto, vimos surgir na última década, do ponto de vista institucional da memória da arte contemporânea, uma espécie de retorno do reprimido. Muito se tem falado da produção artística dos anos 1960 e 1970, por se localizar ali a sedimentação desse momento de virada do moderno para o contemporâneo.

Por outro lado, a precariedade dos meios fez que muito do realizado naquele período fosse perdido para sempre. Mas, no tempo/espaço em que vivemos hoje, as redes de trocas são reconfiguradas pela tecnologia digital. As cópias e a distribuição de muitos trabalhos nesse novo meio, ao contrário do xerox, mimeógrafos ou mesmo dos pesados e caríssimos equipamentos de vídeo Portapak surgidos há três décadas, têm custo zero. Isso sugere outras questões referentes não apenas à distribuição, mas também à autoria, aos direitos de autor, bem como afeitos à história e à crítica de arte.

O que significa, por exemplo, preservar quando tratamos de obras transitórias, perecíveis, de autoria coletiva, *site specific*, além de performances, instalações e *web art*? Preservar não significa manter a materialidade (muitas vezes inexistente), mas principalmente conservar o sentido, reconstruir um contexto histórico e social próprio.

Ao tomarmos as obras como enunciados, vê-se que é necessário apreender também os discursos que as enunciam, sua trajetória de significados até ali.

Isso significa, em outras palavras, tornar possível ou mesmo propor, insistentemente, o trabalho da reflexão ao público, para reconstruir assim esses enunciados, isto é, os valores e as representações que tornaram possíveis as obras no museu e nas exposições.

³ DEBORD, Guy. *La société du spectacle*. Paris: Gallimard, 1992.

A alienação no museu tem como um de seus instrumentos privilegiados a fetichização das coisas que apresenta ao público. No caso dos museus de arte, isso se revela na dinâmica paralisante das obras-primas. O efeito é bem claro também nos museus de história. A ilusão que se cria é que são os objetos que se relacionam “naturalmente” uns com os outros nas exposições. Por meio dessa percepção ingênua estimula-se a obliteração da dinâmica dos valores e representações que uma perspectiva crítica poderia estimular. Numa visada mais abrangente sobre os museus, não apenas de arte, mas também de história, arqueologia, antropologia etc., o historiador Ulpiano Bezerra de Meneses observa:

Seria obrigação primordial do museu não fornecer o típico para o consumo, mas condições para que se possa entender como, numa sociedade, se constrói a tipicidade, como se formulam nos diversos lugares sociais e se articulam entre si (inclusive hierarquicamente) os inúmeros vetores materiais emblemáticos de objetos, práticas e valores e como esses conteúdos típicos e seus suportes são utilizados, funcionam e mudam.⁴

Nessa medida, o museu de arte, por exemplo, não deveria reforçar as obras-primas como princípio de certeza universal e incontestável, mas entendê-las como premissas para uma reflexão sobre essas próprias certezas em suas oscilações e mudanças. Indagar, por exemplo, os sistemas de legitimação e circulação da arte, os mecanismos de valorização e esquecimentos dos artistas e obras ao longo da história, os problemas ligados à representação de grupos ou identidades, a relação da arte com os circuitos de privilégio e distinção social e, ainda, a relação entre capital econômico e capital cultural seriam algumas estratégias. Isto simplesmente porque, sem o acento na função crítica do museu, compromete-se sua responsabilidade social.

Assim, ganha interesse o conceito de arquivo. Não o conceito tradicional de um lugar físico para um conjunto de documentos, mas como um dispositivo que opera na organização de um conjunto de ideias e proposições e na maneira como se enunciam ao longo da história. As proposições, nesse arquivo imaterial, articulam-se a outras que conformam os valores e representações de determinado período. O arquivo tratado aqui é discursivo: ele investiga, organiza e revela ideias hegemônicas de arte, museu, estilo, gosto

⁴ MENESES, Ulpiano Bezerra de. A problemática da identidade cultural nos museus: de objetivo (de ação) a objeto (de conhecimento). *Anais do Museu Paulista da USP*, n. 1, 1993.

e exposição em suas formulações cambiantes, que, ao se transformarem historicamente, alteram paradigmas, sentidos e práticas da arte.

O extenso projeto intelectual do filósofo Michel Foucault pode ser entendido como uma forma de arqueologia de onde parte uma busca dos sentidos e articulações das práticas discursivas. Advém daí o conceito de arquivo a que nos referimos, obviamente diferente do sentido comum de um espaço físico para armazenagem de documentos e obras. O arquivo é, para o filósofo, um dispositivo que não conserva coisas, mas, antes, revela, mesmo que por fragmentos, um sistema de funcionamento e arranjo de ideias. A narrativa histórica para Foucault não é sequencial, mas passa por mudanças abruptas e profundas. A questão relevante que se coloca nas análises históricas não são continuidades a se estabelecer como tradição e rastro, mas o recorte, a ruptura e o limite — “as transformações que valem como fundação e renovação dos fundamentos”.⁵

De volta a museus e exposições, o que parece desafiador é não tornar esse lugar um espaço onde se reifica um conceito, estilo ou ideia hegemônica de arte, mas permitir que seja um local privilegiado para pensar criticamente o mundo, em seus processos e mudanças políticas, sociais e históricas. Isso significa partir das obras, do conhecimento sensível ali gerado, e verificar, de dentro mesmo desse sistema privilegiado de apreciação da arte, as lutas que o engendram. Isso é diferente de buscar equivocadamente correlações externas — como tentou certa história social da arte —, como se a arte e os processos sociais fossem esferas separadas.

Em outras palavras, é necessário aprofundar — e a pesquisa é fundamental aqui — o entendimento da arte como um território complexo e dinâmico, e nesse campo o próprio espaço de exposição, em seus arranjos historicamente mutantes, é mais um claro sintoma dessas mudanças. É exemplar a hegemonia do modelo do cubo branco, isto é, paredes brancas com pouco ou nenhum contato com o mundo exterior, que se naturalizou na história da arte moderna, sobretudo a partir da liderança ideológica do MoMA de Nova York, desde sua criação em 1929. E o cultivo da obra-prima reafirma-se no aparato exibicionário que sustenta esse discurso. É fácil observar que, muito frequentemente, nos grandes museus, todo um dispositivo museográfico que as protege atrai mais atenção do que as próprias obras de arte.

A paradigmática *Monalisa* parece impressionar mais os visitantes do Museu do Louvre pelo aparato de segurança montado à sua volta. Esse sistema inclui

⁵ FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997, p. 149.

painéis de vidro e cordões de isolamento que a destacam das demais pinturas expostas na mesma sala. Essa fetichização do valor, talvez mais econômica do que simbólica, tem sido estratégia recorrente. Não raro, o encontro com a obra torna-se, para o público, uma decepção, diante da expectativa levantada pelo arranjo no espaço que a destaca do conjunto em exposição. E as expectativas, nesse caso, já são antecipadas pelo Museu Imaginário das reproduções, que ao mesmo tempo que aproxima também banaliza o visível, tornando inautêntico o real.

As implicações decorrentes daí não se manifestam apenas no campo especializado dos museus. Essa narrativa naturalizada que se apresenta nas exposições consolida-se nas publicações e estende-se pelas ações educativas. Por conseguinte, essa "mitologia" de uma história da arte que se pretende universal reaparece em todos os locais, do ensino básico às pesquisas acadêmicas.

Já no início dos anos 1970 o sociólogo Pierre Bourdieu acusa a crítica, sobretudo a universitária, de formalista, e sugere que essa seria uma forma de reprodução da lógica dos sistemas institucionalizados de ensino. Assim, o ensino da arte na universidade separa os "fatores puramente artísticos" dos "fatores não artísticos", sem que se coloque em pauta de modo expresso as relações sociais implícitas na produção, na circulação e no consumo da obra de arte. Essa crítica, escreve Bourdieu,

[...] formula-se e mantém-se como se a história perfeitamente autônoma de estilos tivesse lugar numa espécie de vazio social. A crítica formalista (que hoje pode assumir ares de anticonformismo, opondo-se às fórmulas mais fossilizadas de comentário universitário) acaba por subordinar-se totalmente, na escolha dos seus objetos e dos seus métodos, às convenções e às conveniências sociais do bom tom e do bom gosto [...] Ademais, tal crítica suspeita, com arrogância, de qualquer pesquisa que ponha em risco de algum modo o ideal da contemplação desinteressada.⁶

Talvez o panorama tenha mudado por aqui nas últimas décadas, mas não muito, nem radicalmente. A crítica da cultura, lentamente, faz-se presente nos diferentes departamentos das universidades brasileiras, e os estudos interdisciplinares vão surgindo gradativamente com mais consistência, mas, por outro lado, a elite mantém uma expectativa de arte mediana da mesma

⁶ BOURDIEU, Pierre. Modos de produção e percepção artísticos. In: _____. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

cepa daquela capaz de alimentar o mercado das obras-primas reproduzidas sem trégua, aqui ou na China.

Na agenda das propostas curatoriais, o discurso pós-colonial e os correlatos revisionismos da história e da crítica da arte sugerem a inclusão de outras partes do mundo, antes periféricas, aos eixos hegemônicos. Afinal, o arquivo é, como ensina Foucault, "a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos regulares..."⁷

Os discursos e os esquemas de funcionamento, seja dos museus ou das grandes exposições, têm mudado na mesma medida em que outros pensamentos e valores são incorporados às práticas e representações nesse campo. O que hoje é valorizado no cenário global, até há pouco tempo, representava uma lacuna no arquivo imaterial de museus e exposições.

⁷ FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997, p. 148.