



ANAIS DO XXXII COLÓQUIO CBHA 2012

DIREÇÕES E SENTIDOS DA HISTÓRIA DA ARTE

Organização

Ana Maria Tavares Cavalcanti

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

Universidade de Brasília

Outubro 2012



Táticas institucionais e a arte contemporânea: o museu como artista?

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira
Universidade de Brasília

Resumo: O presente trabalho busca investigar como instituições museais têm construído suas narrativas “poéticas” por meio de estratégias emprestadas da crítica especializada e do discurso da história da arte. Para tanto, escolhemos como mote a exposição *In the future no one will be famous*, de 2006, realizada pela Schirn Kunsthalle de Frankfurt. A mostra alemã, além de seguir uma certa tendência curatorial de ler a arte a partir de vetores temáticos que atravessam transversalmente as questões históricas caras ao mercado de arte contemporânea e de evidenciar a importância dada ao campo da circulação, também destaca uma característica problematizada pela história e crítica da arte: a autoria. A exposição ataca frontalmente a ideia de que os significados de uma obra podem ser reduzidos à biografia do artista ou a outro determinante qualquer; ao mesmo tempo investe na instituição como criadora, ao negar a autoria das obras e do processo curatorial.

Palavras-chave: Museus. Arte contemporânea. Exposição. Autoria. Práticas Curatoriais.

Abstract: This work sought to understand how museological institutions have built their narratives “poetic” through strategies borrowed from critics and the discourse of Art History. For this purpose, we opted to investigate the exhibition entitled *In the future no one will be famous*, 2006, Frankfurt Schirn Kunsthalle. The German exhibition in addition to follow a certain trend curatorial reading through art vector themes that permeate across the historical issues necessary the contemporary art market and highlight the importance given to the field of disclosure also highlights an issues discussed by history and art criticism: authorship. The exhibition frontally attacks the idea that the meaning of a work can be reduced to the artist’s biography or any other determinative; meanwhile the show invests in the institution as a creator, when they deny the authorship of the works the curatorial process.

Keywords: Museums. Contemporary Art. Exhibitions. Authorship. Curatorial Practice.

Anônimo: no futuro ninguém será famoso. Exposição realizada pela Schirn Kunsthalle de Frankfurt reuniu, até janeiro de 2007, onze artistas e um curador. Todos anônimos. A proposição curatorial colocava em alinhamento a irônica frase de Andy Warhol, proferida em 1968, sobre os 15 minutos de fama de que todos teriam no futuro e a melancólica citação do escritor Richard Price, em 1989,

subtítulo da mostra, dando-nos a entender que, se todos são famosos, ninguém o será. (Hollein, 2006: 15)

Trata-se de uma declaração; quase um manifesto, ao gosto modernista, contra o mercado de arte voltado à celebração e ao culto da personalidade dos artistas em detrimento das obras de arte:

O movimento Anônimo inaugura um momento de não conhecimento, de reestruturação de nossa perspectiva. Exposições com artistas anônimos podem ocorrer em qualquer lugar, desde que nem o nome do artista ou do curador sejam revelados. Ninguém pode reivindicar a autoria; portanto, ninguém pode reivindicar a autoridade.¹

Uma pequena quantidade de fotografias, instalações e esculturas foram mostradas (Fig.1 e 2). Com exceção dos elementos verbais contidos em algumas das obras, os trabalhos foram apresentados sem nenhuma informação adicional: nome do autor, título, ano. Os organizadores declaram abertamente que o movimento dos artistas anônimos desejava combater o *status quo* por meio de um *incognitus status*. Segundo o curador “anônimo”: “Para mim, a exposição não é sobre a ausência do nome dos artistas, mas sim sobre a ausência dos preconceitos que o espectador traz para a experiência da visualização.”²

A exposição explicita-se, segundo texto do anônimo curador, *pela poética da ausência*: contra a condição

¹ Tradução livre de: “The Anonymous movement ushers in a situational moment of non-knowledge, fine-tuning the wavelength of our perspective band. Anonymous Artists exhibitions may take place anywhere in the world so long as neither the artist’s nor the curator’s names are revealed. No one may claim authorship; therefore, no one can claim authority.” (Hollein, 2006: 12).

² Tradução livre de: “For me, it’s not about the removal of the artist’s name but rather the removal of the preconceived prejudices the Spectator brings to a viewing experience.” (idem: 16)



Figura1. Fotografia, anônima, exposta em *Anônimo: no futuro ninguém será famoso*, Schirn Kunsthalle de Frankfurt, outubro de 2006.



Figura 2. Instalação (detalhe), anônima, exposta em *Anônimo: no futuro ninguém será famoso*, Schirn Kunsthalle de Frankfurt, outubro de 2006.

das *obras* enquanto mercadorias de marca e um sistema em que o nome do artista tornou-se o principal meio de distinção, e os curadores, por sua vez, transformaram-se em empresários vestidos de criadores, estabelecendo o prazo e o modo para a recepção dos trabalhos com os seus nomes e os temas a eles associados.

Numa exposição em que os artistas permanecem sem nome e o objetivo é a revitalização do acesso à arte por meio da experiência individual, deixando de fora certos códigos interpretadores, é possível superar a própria instituição arte? Busca-se de fato uma situação lúdica, na qual o trabalho pode ser criticado pelo público, sem que este recorra aos rótulos destinados a interpretar as obras. Isso é possível dentro de um jogo tão marcado como aquele oferecido pela coreografia curatorial dos últimos quarenta anos? A obra depende do reconhecimento social do artista, mesmo quando se presta a atacar o mercado de arte, obstinado tanto pela autenticidade da obra, em relação a seu verdadeiro autor, quanto pela autenticidade da obra enquanto arte (Moulin, 2007: 32). Nesse sentido, a mostra não estaria apenas produzindo *marketing cultural* com feições de arte-manifesto?

Os papéis ocupados por Max Hollein, Hans Obrist e April Elizabeth Lamm podem facilmente ser compreendidos como o de uma equipe curatorial, convidada pela instituição a colocar em questão a biografia como elemento para apreciação da obra de arte. Todavia, as principais “escolhas” a respeito da visibilidade da mostra são atribuídas a Schirn Kunsthalle. Toma-se como dela a ideia de uma cenografia/

expografia que tinha como objetivo confundir “possíveis obras” com os objetos; móveis e sinalizações da própria galeria onde as obras foram alocadas. Um modo de produzir um ruído entre o espaço arquitetônico e as obras, como podemos ver nessa instalação que ocupou um ambiente ao ar livre do edifício da instituição.

A exposição veio seguida de um pequeno catálogo, em que, além de Max Hollein, Hans Obrist e April Elizabeth Lamm, colaboram os nada anônimos Dominic Eichler, Heidenreich Stephan, Eckhart Nickel com textos que visavam expor momentos históricos e poéticos que explicitavam o embate entre a autoridade da autoria e a percepção da obra de arte em diferentes linguagens artísticas.

A instituição

Schirn Kunsthalle é uma instituição relativamente jovem, que, desde sua criação em 1986, tem se dedicado a produzir e a propor mostras em duas vertentes, mais ou menos complementares: uma dedicada a revisitar a arte moderna europeia e outra comprometida com mostras-teses que debatem questões como: o consumismo e o mercado da arte (*Shopping*, 2002);³ a arte na era de Stalin, ainda hoje? (*Fabrica de Sonhos*, 2003); o evolucionismo e seu

³ A exposição "Shopping", apresentada e organizada pela Schirn em colaboração com a Tate Liverpool, estava dedicada ao consumismo. Ir às compras é abordado como um ritual de lazer hedonista tornado público. De caráter histórico, a mostra preocupou-se em apresentar um século de convergência entre a arte e a estética preocupada em seduzir os consumidores. Objetos de luxo, táticas de *marketing*, *design* de vitrines, entre outros procedimentos, são confrontados com obras de Marcel Duchamp, Gerhard Richter, Claes Oldenburg, Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Jeff Koons, Kruger Barbara, Gursky Andrea e Damien Hirst, entre outros. As informações foram retiradas do *site* oficial da instituição. Disponível em <http://www.schirn.de/>. Acesso em: dia ago. 2012.

impacto na arte do século 20 (*Darwin*, 2009); e o problema da autoria e do prestígio biográfico na arte contemporânea (Anônimo, 2006). Atualmente a exposição *Privado* toma a agenda da Schirn. Trata-se, por meio da arte, do debate sobre a privacidade “pública” contemporânea.⁴

Porque a instituição é um elemento crucial em *Anônimo*? Poderíamos contar a história dessa exposição de modo a questionar a autoria e o anonimato, como desejaram os curadores: “By removing names, we remove the nails. It is an uncomfortable procedure”.⁵ Mas prefiro outro caminho: questionar como a instituição museal coloca-se dentro do jogo operador poético transformando, confundindo e ampliando as fronteiras entre artistas, curadores, expógrafos e gestores.

Anônimo ataca frontalmente a ideia de que os significados de uma obra podem ser reduzidos à biografia do artista ou a outro determinante qualquer, (Couto, 2011: 306-319) ao mesmo tempo realoca a instituição dentro do jogo das nomeações, conferindo-lhe papel central na constituição da memória da mostra.

O mote central da exposição não é novo. Muitos artistas já haviam proposto modelos de comunicação

4 “In contemporary art, domestic scenes and personal secrets are mirrored in photographs, Polaroids, cell phone photos, objects, installations, and films. The familiar and intimate are put in the picture. Through a consideration of numerous contemporary approaches the Schirn investigates the dwindling private sphere and the “publicness of the intimate.” Aiming her camera through a rear courtyard window, Merry Alpern captures blurred scenes of hurried sexual encounters; in his romantic video piece Akram Zaatari explores an online chat between two men; and Fiona Tan combines private snapshots from different countries to create large tableaux. The exhibition undertakes memorable excursions to the fragile borders between the self and the other. Curator: Martina Weinhardt”, idem.

⁵ “Ao remover os nomes, nós removemos as unhas. É um procedimento desconfortável.” (Hollein, 2006: 17, tradução, livre)

parecidos, ao apresentarem projetos anônimos que só posteriormente foram identificados como sendo de suas autorias: Christopher D’Arcangelo, Louise Lawler, Piper Adrian, Naomi Spector, Lawrence Weiner e Stephen Antonakos, entre tantos outros que já haviam percebido as armadilhas da biografia enunciada (Fiz, 2008).

O que torna Schirn uma “autora” está menos em sua atitude propositiva de anular - num sentido crítico, pois não podemos esquecer a intenção da mostra - criadores e curadoria, dando ênfase ao nome da instituição como propositora, mas a insistência em enfatizar suas estratégias museológicas (curatoriais numa opção conceitual distinta) como estratégias poéticas.

Anônimo foi precedida por outra mostra de caráter singular: *Nichts* (NADA); uma mostra que permitia ao visitante caminhar sobre salas cobertas com vinil branco, onde havia nas paredes inscrições sobre obras de 41 artistas que exploraram de alguma forma o vazio, o silêncio e a pausa (Lawrence Weiner, Joëlle Tuerlicnckx, Friedman Tom, Martin Creed etc). Nada das obras originais, uma outra peça cenográfica como pistas para obras ausentes (fig.3). A expografia/obra coube à artista Karin Sander, autora do projeto curatorial.

Nichts, *Anônimo* ou *Shopping* de 2002 (fig.4) são particulares exceções. Não podem, por exemplo, ser confundidas com práticas curatoriais corriqueiras como aquelas utilizadas desde 2010 nas mostras *Jogando na cidade*, com curadoria de Matthias Ulrich, nas quais artistas como Ulf Aminde, Friedman Dara, Dora Garcia



Figura 3 - *Nichts*, exposição, julho/outubro de 2006, Schirn Kunsthalle de Frankfurt.



Figura 4 - *Shopping*, exposição, outubro/dezembro de 2002, Schirn Kunsthalle de Frankfurt.

e Tiravanija Rirkrit foram convidados a produzir obras nas ruas aproveitando-se exclusivamente da relação improvisada com o público. Nesta como em tantas outras

propostas curatoriais da instituição, o artista enquanto sujeito criador é preservado; sua obra é estimulada dentro de um projeto que questiona: como o público participa do debate político? O que faz a opinião pública? O que se entende por espaço público? A importância do social desempenha um papel central no discurso da arte? Ou seja, as obras não reterritorializadas pela expografia cenográfica ou solicitadas a dar base a uma exposição que se justifica em si como obra de arte. Do mesmo modo, estamos distantes das provocações artísticas que usam a curadoria como “instrumento” poético e provocador, da forma como Maurizio Cattelan e Jens Hoffmann utilizaram para 5ª Bienal Internacional do Caribe (1999), convidando dez artistas simplesmente para refletir sobre a globalização da arte contemporânea.⁶

O mesmo não pode ser dito de mostras cujo sentido curatorial está atrelado à prática da comunicação museológica, cujas ambições estéticas não são dissimuladas. Nelas a expografia, os projetos de memoriais das mostras (catálogos, *realeses* e dossiês) e as propostas curatoriais *stricto sensu* ultrapassam as obras que querem apresentar, dando ao público uma boa dose das intenções “plásticas” da instituição. Obecem, de algum modo, a um sentido comunicacional, pouco confortável para crítica da arte contemporânea:

⁶ O mesmo curador, Jens Hoffmann, foi o responsável pela mostra-evento *A exposição como trabalho de arte*, no Parque Lage, Rio de Janeiro, em 2003. (Meyric-Hughes, 2008: 32). Ainda sobre tema: FERNÁNDEZ, Isabel García. “La exposición entendida como creación artística en los museos de arte contemporáneo”. In: LORENTE, Jesús; ALMAZAN, David. *Museología crítica y arte contemporáneo*. Zaragoza: Pressas Universitarias de Zaragoza, 2003, 217-227.

De ahí que las actividades que propone el museo estén estructuradas, predeterminadas y guiadas a fin de que sean correctas, comprensibles y educativas, aunque no esta tan claro que se aprende ni con cuánta intensidad se aprende. Y menos en relación con el arte contemporáneo, sobre todo en aquellas de sus expresiones que no necesariamente incorporan elementos de reconocibilidad inmediata (*ready mades*, arte abstracto, arte conceptual, instalaciones) o que alteran técnicas y modos de hacer socialmente aceptados (basados en el concepto de destreza manual y de capacidad de reproducción del mundo real. (Bardeli; Iraola; 2009: 194)

Diante dessa realidade museológica, duas questões se abrem para reflexão imediata: como um museu pode ocupar o papel de crítico do sistema da arte em que ele mesmo está contido? E como as táticas poéticas são apropriadas por uma certa “cenografia” e/ou por um *marketing* “conceitual”?

Estamos habituados com toda uma literatura crítica da história da arte recente sobre o modo como artistas de diferentes quadrantes operam criticamente em relação às instituições da arte; artistas dedicados a ironizar o sistema patrimonial que insiste sobre o colecionamento da arte; decididos a confrontar o que tal sistema compreende como arte; preocupados em questionar o fetichismo que envolve a arte ou mesmo servir-se do colecionismo e de processos expolíticos para introduzir ou reintroduzir críticas aos manejos memórias que organizam nosso acesso ao artístico; ora dedicados a explicitar as representações que encobrem as instituições, dotando-as de uma aparência neutra, ora explicitando o espetáculo que envolve quase toda a cena artística atual (Fraser, 2006). Enfim, artistas que operam com os próprios processos institucionais para contestar seus modelos de operação. Estamos, todavia,

menos dispostos a nos questionar: as táticas apropriadas pelas instituições podem ser consideradas atos poéticos plenos? Suas práticas podem ser confundidas com produção artística? Questões que, se respondidas afirmativamente, por nós ou - o que seria mais justo - pelo público, nos colocariam diante de um forte deslocamento do sentido autoral vigente (Bernas, 2007).

Para a segunda questão, debatida há pelo menos vinte anos no Brasil, é sintomático que Daniela Thomas (2009) tenha chamado atenção para o fato de que a distinção entre cenógrafos e artistas plásticos tornou-se difusa; impressão confirmada em sua visita à 53ª Bienal de Veneza, em 2009, diante da obra do coreógrafo, cenógrafo e dançarino norte-americano William Forsythe, na qual dezenas de argolas pendem do teto, em fitas reforçadas, denominada *O Fato da Matéria* (Fig. 5). Táticas cenográficas/expográficas revestidas por projetos curatoriais podem ser facilmente confundidas com instalações. Talvez a questão seja um falso problema, pois, no fundo, o que temos é um debate sobre o lugar e o poder do autor na arte; um conflito entre curadores, cenógrafos, arquitetos e artistas plásticos sobre quem ocupa o centro de visibilidade. Todos criadores. Ou ainda mais complexo, quando instituições tomam a frente e colocam-se como criadoras, eclipsando os demais artistas e uma rede de parcerias.

Do outro lado, historiadores da arte preocupados com a história da apresentação, circulação e fruição da arte, como instâncias operadoras que determinam mesmo o que venha ser arte - sobretudo no hemisfério da arte



contemporânea -, rememoram o desejo de Frederico Morais, em texto publicado nos anos de 1970, em que clamava:

 Ou o museu de arte leva à rua suas atividades ‘museológicas’, integrando-se ao cotidiano e fazendo da cidade (a rua, o aterro, a praça ou parque, os veículos de comunicação de massa) sua extensão natural, ou ele será um quisto. Mais que acervo, mais que prédio, o Museu de Arte Pós-Moderna é ação criadora - um **propositor de situações artísticas** que se multiplicam no seu espaço-tempo da cidade. Expor unicamente é tarefa estática e acadêmica. (MORAIS, 1975: 60, grifo nosso).

Para o autor, o museu pós-moderno poderia, efetivamente, prescindir de um sistema de exposições, de um acervo, e mesmo da arquitetura, “limitando-se a programar atividades lúdicas no vasto salão da cidade. Para isso bastam umas poucas salas, funcionando como escritório, ou, quem sabe, no futuro, um computador.” (idem: 62). Não estariam os museus levando a cabo sua tarefa proposta por Morais: de ação criadora?

Referencias Bibliográficas:

BARLERDI, I.; IRAOLA, A. "La mirada que construye. Competencias y extravíos". In: LORENTE, Jesús; ALMAZAN, David. *Museología crítica y arte contemporáneo*. Zaragoza: Pressas Universitarias de Zaragoza, 2003, 185-201.

BERNAS, Steven. *L'Impouvoir de l'auteur (e)*. Création et médias. Paris:L'Harmattan, 2007.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. "A biografia, o gênio e a morte do autor". In: CAMPOS, M. *et. all.* (Org.). *História da Arte*. Ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2011, p. 306-319.

FIZ, Simón Marchán. "Desenlaces: la teoría institucional y la extensión del arte". *Estudios Visuales*, n.º 5, janeiro de 2008. Disponível em: <http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num5/marchan.pdf>. Acesso em: dia maio 2011.

FRASER, Andrea. "From the critique of institutions to an institution of critique". [2005]. In: WELCHMAN, John C. (ed.). *Institutional Critique and After*. Zurique: JRP Ringier, 2006, p. 122-135.

HOLLEIN, Max; Anonymous (ed.). *Anonym*. Catálogo de exposição. Schrin Kunsthalle Frankfurt. Colonia : SKF, 2006.

MEYRIC-HUGHES, Henry. "A história e a importância da Bienal como instrumento de globalização". In: BERTOLI, M; STIGGER, V.(Orgs.). *Arte, crítica e mundialização*. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado, 2008.

MORAIS, F. "O Museu: a cidade lúdica". In: _____. *Artes plásticas: a crise da hora atual*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1975.

MOULIN, Raymonde. *O mercado da arte: mundialização e novas tecnologias*. Trad. Daniela Kern. Porto Alegre:Zouk, 2007.

THOMAS, Daniela. "O palco do mundo". *Jornal Folha de São Paulo*, Caderno Mais, 25 de outubro de 2009.