

A contribuição do Museu Vale à historiografia da arte contemporânea

Almerinda da Silva Lopes

UFES/CBHA

Resumo

O Museu Vale vem contribuindo para a construção da historiografia da arte contemporânea, editando expressivos catálogos e livros que registram e refletem sobre os objetos artísticos produzidos para as exposições “site specific” e seminários internacionais que promove. Elaboradas no momento da concepção criativa dos projetos, essas publicações difundem os primeiros ensaios sobre as poéticas de alguns dos expositores, mesmo tratando-se de artistas reconhecidos e trajetórias consolidadas.

Palavras-chave

site specific, curadoria, historiografia.

Résumé

Le Musée Vale contribue à l'élaboration de l'historiographie de l'art contemporain, en éditant catalogues et livres qui enregistrent et réfléchissent sur les objets “site specific”, produits à l'occasion des expositions et séminaires internationaux qu'il organise. Edités au moment même de la conception créative des œuvres, ces publications sont les premiers essais théoriques sur la poétique de quelques artistes, bien qu'ils soient déjà reconnus et détenteurs de remarquables carrières.

Mots-clés

site specific, commissariat d'exposition, historiographie.

Ao afirmar que “o poder estratificante pertence, hoje, não tanto às criações artísticas, quanto ao local em que são contempladas ou compradas”, o sociólogo polonês Zygmunt Bauman¹, ajuda a entender tanto a adoção de projetos expositivos *Site specific*, pelo Museu Vale, como as estratégias adotadas pelas instituições culturais, para divulgarem, através da mídia e de publicações de livros e catálogos, as atividades que promovem. Se o primeiro fator visa auto-afirmar, diferenciar e notabilizar a atuação da instituição, a tentativa de atrair um público sempre crescente para as mostras, é uma alternativa que justifica e legitima a existência dos museus. Por essa razão, o número de visitantes a cada exposição é criteriosamente contabilizado, pois na sociedade do espetáculo “o palco artístico precisa estar notoriamente lotado”, completa Bauman². As publicações, embora tenham o principal objetivo de divulgar esses eventos e as obras expostas, o texto reflexivo e a documentação fotográfica constante das mesmas visa tornar aquela produção reconhecida e compreendida, evitando, ainda, que seja esquecida. Esses livros e catálogos acabam contribuindo, significativamente, para a ampliação da historiografia da arte brasileira, suprimindo, de alguma maneira, a carência de publicações sobre a produção mais recente.

Ainda segundo Bauman, esses investimentos são fatores que diferenciam a vanguarda da arte de nosso tempo. Citando Peter Bürger, o sociólogo observa que a preocupação maior da vanguarda foi controversamente chocar e separar-se do público, mas seu estrondoso “sucesso comercial desferiu o golpe mortal na arte de vanguarda”, fazendo com que fosse “incorporada pelo mercado artístico”. E o mercado encarregou-se de “estratificar”, fazendo a distinção social se manifestar, pois, ironicamente, “a arte de vanguarda foi absorvida e assimilada não pelos que se voltaram para o credo que ela ensinava, mas por aqueles que desejavam aquecer-se na glória refletida do rêverie, exclusivo e elitista”³.

Inaugurado há dez anos, no município de Vila Velha (ES), o Museu Vale, ao longo desse período realizou inúmeras exposições individuais e coletivas, de expressivos artistas contemporâneos brasileiros. Embora por essa atividade, ocupe hoje posição destacada no cenário artístico nacional, a ação da instituição não se restringe

1 BAUMAN, Zygmunt *O Mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p. 128

2 Id. Ib., p. 127.

3 Id., p. 126.

às mostras. Desenvolve projetos de grande abrangência social, com destaque para a arte-educação e Seminários Internacionais, voltados para a reflexão do panorama artístico mundial, convidando palestrantes experimentados, entre artistas e teóricos, brasileiros e estrangeiros, que atraem verdadeiras multidões de participantes⁴.

Para Bauman: “As artes de nossos dias, não se mostram inclinadas a nada que se refira à forma da realidade social (...), pois a Arte agora é uma entre as muitas realidades alternativas”⁵. Nesse sentido, a atuação do Museu seria, então, uma alternativa para fazer a arte se defrontar com a realidade? Ou ainda: a tentativa de aproximação público/arte não visaria de alguma maneira restabelecer a função social da arte?

O próprio sociólogo parece responder às indagações quando observa que, a partir do momento em que as artes alcançaram um grau de autonomia e de independência em relação à realidade, cada instituição artística passou a criar e a adotar seus próprios “procedimentos e mecanismos abertamente proclamados para sua autoafirmação e autenticação”⁶. Tal reflexão ajuda a entender a natureza das práticas artísticas e projetos adotados tanto pela instituição capixaba, como por outras congêneres, brasileiras e estrangeiras.

O Museu Vale (1998) vinha suprir a carência de instituições artísticas, no Estado do Espírito Santo, tornando-se um reduto cultural estimulador da produção e da reflexão sobre a arte contemporânea, mas também contribui para a formação do ser crítico e a ampliação do olhar estético.

Inicialmente, a instituição realizou exposições convencionais, no sentido de que agregavam um conjunto de obras produzidas antecipadamente pelos artistas convidados. Optou depois, por formular a nomes já consagrados e a promissores talentos locais a proposta de desenvolverem projetos artísticos específicos para seu espaço físico. A partir daí iniciava-se a criação de instalações, com uma escala monumental e que dialogam, muitas vezes, com o panorama ambiental do

4 O trabalho de arte educação do Museu Vale envolve professores e alunos da rede pública e privada do Estado, que além de visitas guiadas às exposições participam de Workshops e seminários ministrados pelos próprios artistas expositores ou mediante propostas pedagógicas elaboradas por especialistas na área. Outro programa, denominado “jovens aprendizes”, envolve moradores de comunidades carentes circunvizinhas ao Museu, que recebem informação sobre arte, acompanham e participam do trabalho de montagem das exposições, pelos respectivos profissionais (montadores, iluminadores, curadores, museólogos, equipe técnica de embalagem e transporte de obras), visando a qualificação profissional desses jovens.

5 BAUMAN, Z., op. cit., p. 129

6 Id.

entorno ou mesmo com a história que envolve a construção daquele espaço. Essa experiência acaba sendo desafiadora e instigante não apenas para os artistas, mas também para os curadores, instituição acolhedora e público receptor.

A criação de obras para sítio específico tomou impulso na segunda metade do século passado, quando jovens artistas se propõem redefinir o papel e a função da arte, através de ações realizadas fora do âmbito institucional (performances, happenings, land art). As ações e intervenções ambientais realizadas nos anos de 1960/70, não se adequavam aos espaços das instituições culturais, além de subverterem as tradicionais categorias artísticas, especificidade das obras e materiais, bem como a natureza e dimensão dos suportes. A intenção dos artistas era refutar as instituições culturais, o respaldo do crítico de arte, valores instituídos e o estatuto da obra de arte, inserindo suas ações num espaço outro, com destaque para o ambiental ou o natural. Eram ações de protesto, de natureza crítica ou político-ideológica, que não podiam ser vendidas nem compradas, absorvidas ou manipuladas pelo mercado de arte. A atuação fora das instituições culturais assumia uma atitude desafiadora e irreverente, mas por outro lado, não deixava de revelar, igualmente, a preocupação e o desejo de seus autores, de que os trabalhos por eles elaborados fossem entendidos e reconhecidos como de natureza artística.

Para tanto, muitos deles iriam escrever textos refletindo sobre suas próprias idéias e diretrizes criativas. Esses artistas admitiam subjacentemente, que seus trabalhos somente romperiam a barreira da opacidade, seriam compreendidos e não esquecidos ou ignorados, se “introduzidos por um discurso, um texto, um catálogo, uma monografia, a crítica de arte, a história da arte, a teoria estética, a imprensa (...)”, observa Cauquelin⁷.

Os adeptos da Land Art e de outras formulações de natureza conceitual reconheciam que sem uma formulação reflexiva, historiográfica e documental as diferentes práticas artísticas tendem a não se fixar na memória, nem a se perpetuar no tempo. Tais artistas acabariam reconhecendo que a obra de arte não perderá sua dimensão ficcional nem conquistará visibilidade, reconhecimento, acessibilidade e perenidade a não ser pelo viés da historiografia.

Analogamente, efetuaram o registro documental dessas proposições e ações criativas, por meio de filmes, maquetes, fotografias

7 CAUQUELIN, Anne. *Petit traité d'art contemporain*. Paris: Éditions du Seuil, 1996, p. 36.

e desenhos. E ao postularem a comercialização desses documentos em galerias e museus – de maneira semelhante a qualquer objeto artístico – os seus respectivos autores sustentavam o desejo de que por meio deles a memória da obra ambiental permanecesse ou se perpetuasse. Assim, refutar e desdenhar das instituições, não deixava de ser em muitos casos uma atitude rebelde, pois na verdade os artistas perceberam ser difícil libertar-se do poder da instituição, no sentido de que “não somente continuaram a recorrer aos ingredientes habituais, como confirmavam sua dependência das mediações culturais”⁸.

Propugnaram novos paradigmas artísticos, ao romper com as tradicionais categorias estéticas e o estatuto da obra de arte e ao tornar tênue ou imprecisa a demarcação entre arte e não arte. Embora se reconheça, hoje, o significado, a originalidade e a ousadia das proposições congêneres realizadas por brasileiros, num momento em que a censura e a repressão eram implacáveis, inexplicavelmente, a bibliografia artística sobre os eventos e produções do período é ainda escasso ou incipiente. Até mesmo eventos emblemáticos e de grande significado histórico, a exemplo de *Do Corpo à Terra*, realizado no Parque Municipal de Belo Horizonte, em 1970, apenas recentemente seria objeto de investigação e reflexão teórica por parte de historiadores locais, com destaque para o trabalho pioneiro de Marília Andrés Ribeiro.

Necessidades ou aspirações financeiras, morte das ideologias, mudanças de pensamento e dos paradigmas artísticos levaram alguns remanescentes daquela geração de artistas a se reconciliar com as instituições, a partir da década de 1980, voltando a produzir obras específicas para galerias e museus. A instalação *Babel* que Cildo Meireles apresentou no Museu Vale, em 2006, e que iria transitar, depois, por instituições culturais de outros estados brasileiros, é apenas um exemplo dessa reconciliação.

Na mesma época surgia uma nova geração de jovens artistas que revitalizou a pintura, seguida da prática das instalações, que passaram a ser apresentadas em museus e comercializadas por galerias de arte. Isso significa que essa geração que Lyotard e Bauman preferem denominar *pós-moderna* ou de *vanguarda pós-moderna* – mas que outros teóricos chamam de *supermoderna* (Balandier) ou *moderna tardia* (Giddens) –, ao invés de zombar das instituições culturais, iria reconhecê-las como instâncias de difusão, legitimação

⁸ CAUQUELIN, A. *Frequenter les incorporels*. Paris: PUF, 2006, p. 46.

e comercialização da produção artística contemporânea.

Como bem observou Douglas Crimp, na reconciliação dos artistas com o espaço dos museus e galerias está implícita a “tentativa de recuperar nostalgicamente a aura” da obra de arte, com “o ressurgimento da pintura (...) e o triunfo da fotografia”⁹. As instituições voltavam a ser, conseqüentemente, espaços fomentadores e enunciadores da produção recente.

O início da atividade do Museu Vale coincidia com esse contexto, passando a difundir e a estimular uma produção arrojada, num momento em que a arte local dava sinais de atualização, ansioso por romper as limites territoriais. A pintura entrava novamente em refluxo e a produção de objetos, fotografias, instalações, novas tecnologias, incluindo-se aí uma vasta produção híbrida mesclando diferentes processos, suportes, ferramentas e materiais ampliava seu espaço. A rápida projeção das instalações motivou o Museu a reformular sua proposta de ação, solicitando aos artistas convidados a criação de trabalhos para a especificidade e as dimensões de seu espaço.

O curador tornava-se, igualmente, figura exponencial, ocupando a função que antes cabia ao crítico. Acompanha, estimula e interroga o artista durante a execução do projeto, desafiando-o a arriscar, trilhar novos caminhos, buscar diferentes soluções criativas, o que amplia o sentido poético dos objetos artísticos. Ao incentivar a produção de obras inéditas em *site specific*, o Museu fornece ao artista elementos para repensar sua praxe, reformular conceitos, metas e paradigmas. Essa proposição não deixa de ter um sentido revelador, pois preconiza a criação de “mapas para um território de existência ainda não comprovada”, confiando exclusivamente na experiência, competência e no “poder da própria visão” dos seus autores¹⁰. Artista, curador e instituição assumem com “coragem e determinação” correr riscos, apostando em uma ação experimental que “não podem previamente testar e comprovar”¹¹.

Confiando no talento e na experiência dos artistas, a instituição instiga-os a desenvolver projetos que levem em consideração a escala monumental de seu espaço físico, disponibilizando-lhes as condições necessárias à consolidação das respectivas propostas cria-

9 CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do Museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 105.

10 BAUMAN, Z, op. cit., p. 138.

11 Id. IB.

tivas. Assume igualmente a função de publicar um livro/catálogo bilíngüe, contendo farta documentação fotográfica das obras e da montagem das exposições, e um texto reflexivo de autoria do curador da mostra sobre essa produção inédita, distribuído ao público e instituições culturais. Tais publicações, registram, analisam e asseguram a permanência das obras na memória, além de contribuírem para a ampliação da historiografia da arte brasileira contemporânea.

Essa contribuição ganha novos contornos se atentarmos para o fato de que, por sua especificidade e grandiosidade, após o término das exposições os trabalhos produzidos para o espaço físico do Museu tendem a ser descartados e a se perder, não permanecendo nada sobre eles a não ser esses registros fotográficos, vídeos e os livros/catálogos. Mesmo tratando-se de trabalhos de produção complexa, acabam tendo, na maioria dos casos, duração efêmera, restrita ao tempo expositivo. Nos casos em que as mostras puderam transitar por outros espaços, ao serem adaptados para esse local, perdem muito de seu sentido poético, unidade, impacto visual e simbólico. Foi o que ocorreu, por exemplo, com a instalação *Seu Sami*, de autoria do artista capixaba Hilal Sami Hilal, ao ser exposta no SESC Pompéia, em São Paulo.

Se isso confirma a problemática apontada, também reforça a importância das publicações para a compreensão das obras site specific, e que em muitos casos acabam tendo um importante significado na trajetória do artista. Além do ineditismo e singularidade das instalações, as publicações em questão, tornam-se documentos únicos sobre essa produção artística. A reflexão do curador é criada em efetivo diálogo com o processo de construção da obra, mesclando-se com o frenesi ou o *élan* da criação. Redigidos em paralelo à elaboração das propostas, os ensaios contidos nesses livros/catálogos deixam-se contaminar pela vivência, percepção e inteligência, de seus respectivos autores, mas neles desvela-se a sensibilidade dos artistas, por meio de depoimentos prestados por eles. Essas reflexões serão sempre inconclusas ou parciais, no sentido de que as obras atravessam e escamoteiam os discursos articulados a seu respeito. Concordando com os autores que consideram criação e recepção como “processos de descoberta permanente”¹², será possível desvelar nesses textos e imagens aspectos significativos da concepção de cada projeto poético e para a construção da historiografia da arte do nosso tempo.

Para Lyotard, a elaboração dos textos críticos é uma construção análoga à do objeto de arte, pois ambas são isentas de regras fixas ou

¹² BAUMAN, Z. op. cit., p. 133.



Hilal Sami Hilal

Biblioteca, 2004

cobre, alumínio e papel feito

à mão de fibras de algodão

dimensões variadas

Catálogo Seu Sami

Museu Vale, Vitória (2008)



Regina Silveira

Entrecéu, 2007
instalação (vinil adesivo)
900m² aprox.
Catálogo Ficções
Museu Vale, Vitória (2007)

determinadas, mas se estabelecem e ganham sentido no ato mesmo de sua formulação. Essa premissa levou o teórico a caracterizar o texto como um evento, e a observar que o escritor pós-moderno está na posição do filósofo, no sentido de que põe em interação o conhecido e o que ainda não é, ou o vir a ser.

Para o filósofo, o texto que escreve e a obra que apresenta não estão, em princípio, norteados por regras estabelecidas, e eles não podem sujeitar-se a um determinado julgamento pela aplicação de categorias conhecidas. São essas regras e essas categorias que o texto ou a obra procura. O artista e o escritor, portanto, trabalham sem regras, com o fim de estabelecer as regras do que terá sido feito. Por isso, a obra e o texto têm a característica de um evento (...), que precisa ser compreendido através do paradoxo do tempo futuro anterior.¹³

Nessa mesma acepção se pode entender o significado que assumem as edições bibliográficas produzidas pelo Museu Vale. Sem elas tornar-se-ia praticamente impossível num futuro próximo, aos historiadores e pesquisadores investigarem, com a devida veracidade e aprofundamento o que motivou, por exemplo, Mariannita Luzzati a embarcar num trem da Estrada de Ferro Vitória a Minas, depois de conhecer o Museu e a história do local. Durante o trajeto entrevistou e gravou depoimentos dos viajantes, fotografou e registrou graficamente paisagens capixabas e mineiras. Ao término da viagem tinha acumulado vasto material, que utilizaria na produção de pinturas, gravuras e um vídeo que integraram a mostra *Ocupações* (2006).

A instalação *Ficções*, de autoria de Regina Silveira começou a ser gerada após a visita realizada ao Museu. Artista experiente com obras expostas e produzidas para instituições brasileiras e estrangeiras ficou impressionada com a intensidade da luz e do azul do céu da baía de Vitória e com o contraste que ele estabelecia com a penumbra do interior do galpão expositivo. Surgia assim sua proposta de trabalho, pautada no deslocamento ficcional do céu. Recorrendo ao meio fotográfico e ao computador, a artista projetou no teto, paredes laterais e no piso um simulacro visual do intenso azul do céu capixaba, coalhado de nuvens brancas e fluidas. Transformava, assim, o Museu num território fronteiro interior/exterior, cheio/vazio, simulação/ilusão, alertando que a arte é sempre um processo ficcional ou uma construção poética, em que verdade e invenção, realidade e imaginação não se colocam como antinomias.

13 LYOTARD, François. *Le Postmoderne expliqué aux enfants: correspondance 1982-85*. Paris: Galilée, 1988, p. 30-31.

Ao visitar a instituição, Nelson Leirner observou a acorrida frequente de casais de noivos à área externa do Museu Vale, onde se deixam fotografar com os trajes do casamento, transformando essa visão no tema paródico da instalação *Vestidas de Branco* (2008).

A mostra tinha início com os noivos macacos (manequins de lojas paramentados a caráter), posicionados à frente do cortejo de convidados: bichos, figuras folclóricas e entidades religiosas, de dimensões e cores variadas, em plástico ou gesso. O restante do espaço do galpão ironizava a recepção aos convivas, a partida dos noivos num protótipo de automóvel preto (que remetia a um carro fúnebre), tendo amarradas na traseira as típicas painéis de barro do artesanato capixaba e à lua de mel no Caribe. A mostra se completava com referências irônicas à vida futura do casal, por meio de camas e berços de maternidade, um dos quais parodiava *Apolinère esmaltado* (1916-17), de Duchamp.

O significado dos livros e catálogos referentes às instalações, para a historiografia da arte contemporânea se potencializa, ao se constatar ser essa a publicação seminal da produção de alguns dos artistas. Em contrapartida, outros nomes que elaboraram trabalhos específicos para a instituição já foram contemplados com a edição de livros e catálogos sobre sua produção anterior, como é o caso, por exemplo, de Regina Silveira, Cildo Meireles, Nelson Leirner e Nelson Félix. O fato dessas edições não incluírem as instalações site específico, permite considerar que em ambos os casos, o livro/catálogo editado por aquele Museu torna-se um “evento único”, emprestando novamente o termo de Lyotard.

Apesar do aumento expressivo de publicações que refletem sobre a produção artística realizada nos últimos dez anos, estamos ainda longe de preencher as lacunas historiográficas. Os catálogos e livros editados pela instituição capixaba, em decorrência das mostras e dos Seminários Internacionais, tornam-se importantes contributos à construção da historiografia da arte contemporânea, no país.



Nelson Felix

Camiri, 2006

Mármore de Carrara e ferro
dimensões variadas

Catálogo Exposição Camiri
Museu Vale, Vltória (2006)