

# MUSEUS, ARTISTAS E AFINS

Elisa Noronha Nascimento

Faculdade de Letras da Universidade do Porto  
Fundação para a Ciência e a Tecnologia - Portugal

## Resumo

O artigo a ser apresentado parte do interesse em refletir sobre as implicações do processo de musealização da arte contemporânea tanto para a prática museológica, quanto para a prática artística; práticas essas compreendidas em suas dimensões poéticas (enquanto produtoras de conhecimentos e significados) e políticas (enquanto resultados de escolhas e ações).

Entre os muitos aspectos possíveis de serem analisados, o que se pretende é explorar a já histórica relação de amor e ódio entre o museu e o artista contemporâneo, pontuando as distintas características que essa relação assume durante a existência desses museus. Características essas desenvolvidas a partir de (ou em torno de) discussões sobre:

- a questão existencial/motivadora de todo um investimento e exploração de “procedimentos comunicacionais” que permitam a ambos, museu e artista, intensificarem seus diálogos com seus públicos, ou seja, a *missão* do museu e do artista contemporâneo no contexto político e sócio-cultural em que participam e se inserem;
- o processo de reflexividade pelo qual passa a instituição museológica nas últimas décadas, abrindo-se a ações que tensionam o lugar privilegiado que seu discurso muitas vezes ocupa;
- a própria noção de *comunicação* que pode ser entendida como uma *negociação de significados*, como construtora de valores e subjetividades, como uma ação mais alargada, parte de uma política cultural (Hooper-Greenhill).
- a consciência de que os museus são instituições com poder de construção de histórias, memórias, mas são também potenciais locais de mudança;
- a problematização de todas essas implicações pelos artistas, principalmente, ao assumir como prática artística a apropriação da linguagem museológica e o desvelar das estruturas discursivas museológicas.
- exemplos de proposta desenvolvidas entre museus e artistas consideradas pertinentes para essa reflexão

**Palavras-chave:** Museu de Arte Contemporânea. Artistas vivos. Moderno. Contemporâneo. Contestação. Colaboração.

### Resumen

El presente artículo parte del interés en la reflexión acerca de las implicancias del proceso de musealización del arte contemporáneo, tanto en la práctica museológica como en la práctica artística, ambas comprendidas en sus dimensiones poéticas (en cuanto productoras de conocimientos y significados) y políticas (en cuanto a resultados de escuelas y acciones).

Entre los numerosos aspectos pasibles de ser analizados, lo que se pretende es explorar la ya histórica relación del amor y del odio entre el museo y el artista contemporáneo, poniendo énfasis en las distintas características que dicha relación asume durante la primera mitad del siglo XX.

En un segundo momento, se pretende reflexionar sobre una característica específica de ese encuentro entre el museo y el artista contemporáneo, desarrollada en las últimas décadas y mucho más próxima a la cooperación que a una dinámica contestataria. Se trata de la inversión y la exploración de los *procesos de comunicación* que permiten a ambos -museo y artista- intensificar el diálogo con sus públicos.

Entre las posibles implicancias a ser analizadas se destacan:

- la cuestión existencial, motivadora de toda inversión y exploración de “procedimientos comunicacionales” que permitan a ambos, museo y artista, a intensificar sus diálogos con los diferentes públicos. Vale decir, la *misión* del museo y del artista contemporáneo en el contexto político y socio-cultural en el que participan y están insertos;
- el proceso de reflexión que atraviesa la institución museológica en las últimas décadas y su apertura hacia acciones que tensionan el lugar privilegiado que muchas veces ocupa su discurso;
- la noción misma de *comunicación* que puede ser entendida como una *negociación de significados*, como constructora de valores y subjetividades, como el desarrollo de una acción que forma parte de una política cultural. (Hooper-Greenhill);
- la conciencia de que los museos son instituciones con el poder de construir historias y memorias, pero también potenciales locales de cambio;
- el cuestionamiento de todas esas implicancias por parte de los artistas, sobre todo al asumir como práctica artística la apropiación del lenguaje museológico y develar sus estructuras discursivas;
- ejemplos de propuestas desarrolladas entre los museos y los artistas, se consideran pertinentes para esta reflexión.

**Palabras clave:** Museu de Arte Contemporânea – Artistas Vivos. Moderno – Contemporâneo. Contestação – Colaboração.

## MUSEUM, ARTIST AND RELATED ISSUES

### Abstract

The following article originates from the interest in reflecting upon the implications of the process of musealization of contemporary art, not only in the museological but also in the artistic practice, both of them comprehended in their poetic practices (as producers of knowledge and meanings) and political practices (as regards results, schools and actions).

Among the various aspects deserving to be analysed, firstly is the claim to explore the already historical relationship of love and hate between the museum and the contemporary artist, highlighting the different characteristics that such a relationship assumes during the existence of these museums.

In a second moment, it is attempted to reflect upon the specific characteristic developed during the last decades that this encounter assumes between the museum and the contemporary artist, which is closer to cooperation than to an argumentative process. It is about the inversion and the exploration of the *processes of communication* that let both, the museum and the artist intensify the dialogue with their audiences.

Among the possible implications to be analysed we highlight:

- The existential question that motivates any inversion, that is to say, the *mission* of the museum and the contemporary artist within the political and socio-cultural context in which they participate and are immersed;
- The process of reflection undergone by the museological institution in the last decades and its opening up to actions that tense that privileged space frequently occupied by its discourse.
- The very notion of *communication* which can be understood as a *negotiation of meanings*, as a builder of values and subjectivities, like the development of an action that is part of a cultural policy. (Hooper-Greenhill);
- The awareness that the museums are not only institutions with the power of building stories and memories, but also local potentials of change;
- The questioning of all those implications on the artists side, especially when assuming as an art practice the appropriation of the museological language trying to revealing its discourse structures;
- Examples of proposals developed between the museums and the artists, relevant to this reflection.

**Key words:** Museum of Contemporary Art. Living artists. Modern. Contemporary. Contestation. Colaboration.

## MUSEUS, ARTISTAS E AFINS

**Elisa Noronha Nascimento**

Faculdade de Letras da Universidade do Porto  
Fundação para a Ciência e a Tecnologia – Portugal

Ainda que grandes investimentos na criação e ampliação de museus de arte contemporânea marquem o cenário cultural, político e econômico principalmente dos últimos sessenta anos, a discussão sobre o desenvolvimento e realização da missão social e cultural dessas instituições continua a despertar pouca atenção dos estudos museológicos. E mesmo apresentados como uns dos objetos prediletos da Museologia Crítica (Lorente, 2006), reacendendo assim o debate morno proposto pela Nova Museologia<sup>1</sup> (Bal, 2006), os estudos dedicados aos museus de arte contemporânea ainda estão muito aquém da crescente expectativa que esses museus tem incitado em políticos, imprensa e público.

Talvez por serem considerados demasiado elitistas, o que supostamente frustraria a possibilidade de realização de uma política museal democrática; talvez pelo pouco interesse em sua intricada história (nem tudo começou com o MOMA!), dificultando a contextualização e/ou revisão das questões que os fundamentam; ou talvez por permanecer ainda em nossos dias um espírito próprio do Romantismo, quando se estabelece a distinção entre o objeto histórico – apto para o entendimento e as tarefas do raciocínio – e o objeto artístico – destinado à contemplação estética e à estimulação da sensibilidade – (Balerdi; Iraola, 2003: 194), comprometendo a compreensão do museu de arte contemporânea também como um espaço de representação e construção de conhecimento.

No entanto, se por um lado a constituição da identidade, da natureza do museu de arte contemporânea tem despertado pouca atenção dos *museum studies*, por outro lado seu surgimento e consolidação foi e tem sido acompanhado por uma grande agitação que o converteu em alvo de duras críticas, implacáveis ataques e também de apaixonadas defesas. Agitação própria de uma época que percebeu que muito de suas certezas e garantias estavam construídas sobre solo movediço e que desde então confia a solução para suas incontáveis crises na promoção de novas instituições, novas redes de comunicação e de informação, novos interlocutores, novos públicos.

Pode-se dizer que a agitação que acompanha os quase duzentos anos de existência do museu de arte contemporânea<sup>2</sup> deve-se, em parte, à natureza paradoxal dessa instituição. Como conseqüente à subdivisão do museu de arte e complementar ao museu de arte antiga, o museu de arte contemporânea carrega, ao mesmo tempo, o fardo de sua herança e o

<sup>1</sup> Se o compararmos, por exemplo, com o debate sobre os museus de etnologia. Mieke Bal (1996) chama atenção para o facto de existir apenas um artigo explicitamente dedicado ao museu de arte na coletânea de Peter Vergo (1989), e de o mesmo ser um estudo empírico e não analítico: *The Quality of Visitors' Experiences in Art Museum*, de Philip Wright.

<sup>2</sup> O primeiro museu de arte contemporânea do ocidente, oficialmente chamado de *Musée des Artistes Vivants*, abriu ao público em 24 de Abril de 1818, no Palácio de Luxembourg em Paris. (Lorente, 1998).

comprometimento com a atualidade, com a renovação. E é precisamente o seu modo de manejar o embate principalmente entre esses dois tempos, passado e presente (o futuro, uma consequência!?), que provocará tantas reações desde os primeiros anos de sua história.

Entre as inúmeras reações, destacam-se genericamente as dos artistas vivos, contemporâneos aos museus de arte contemporânea, que apesar de não serem considerados os responsáveis pelo surgimento dessas instituições<sup>3</sup>, podem ser considerados responsáveis por desestabilizar a inércia própria das mesmas (Bolaños, 2002: 19). Tais reações, distinguidas predominantemente como verbais (cartas, entrevistas, manifestos, declarações) e como propostas artísticas, embora assumam características distintas nesses quase duzentos anos, são aqui sistematicamente divididas como reações a dois períodos/fase do museu de arte contemporânea.

A primeira fase, que compreende os primeiros cento e cinquenta anos do museu, está marcada pelo seu processo de institucionalização, ou seja, de incorporação e acumulação de um conjunto de conquistas históricas, normas e valores que tendiam a gerar as condições de sua própria reprodução (Bourdieu, 1989: 100). Impulsionado por ideais nacionalistas e pedagógicos, o museu de arte contemporânea é considerado, inicialmente, o mais prestigioso espaço de exposição para a arte atual. Seus tradicionais objetivos (coleccionar, preservar, expor) não eram questionados, e sim o que era legitimado como a arte do seu tempo. Torna-se, portanto, objeto de disputa entre as duas divergências artísticas da época, melhores definidas como *acadêmicos* e *modernos*.

As primeiras reações são incitadas pela sua predileção pelas obras acadêmicas, dotadas de valor didático, e sua aversão às inovações propostas pelos artistas modernos que apesar de não serem consideradas também reações diretas ao museu, tensionavam o sistema de valores que o mesmo representava. Entretanto, é no momento em que as obras modernas são incorporadas à sua coleção que emerge o que pode ser considerada uma das consequências mais significativas desse encontro: a distinção entre as denominações *moderno(a)* e *contemporâneo(a)*. Se durante o século XIX, as

---

<sup>3</sup> Bazin (1967) apresenta os *Salões de Arte* de Paris como os principais responsáveis pelo nascimento do *Musée des Artistes Vivants* e o surgimento das galerias de arte moderna da Alemanha, como consequência do animado movimento romântico alemão. No entanto, Lorente (1998: 33) refuta essa hipótese ao observar que Roma também foi uma importante capital cultural na época e que a realização de exposições de arte contemporânea era uma tradição anterior a realização do primeiro Salão de Paris. O Romantismo, por sua vez, não foi um movimento artístico exclusivo da Alemanha. A Grã-Bretanha, por exemplo, teve grandes representantes como Turner, Blake e Lawrence. Segundo as explicações da Bazin, a Itália e o Reino Unido deveriam ter sido uns dos primeiros países a construir galerias nacionais de arte moderna, ao passo que, de acordo com Lorente, eles estiveram entre os últimos. Ainda segundo Lorente (1998), o Estado – por meio de seu patrocínio e de suas políticas governamentais e culturais – e a elite social – encorajada a ser benfeitora e consumidora cultural pelas lições recebidas do Iluminismo – foram os principais responsáveis pela criação do *Musée des Artistes Vivants*. Hoje em dia, segundo o autor (Lorente, 2008), museus de arte contemporânea não são criados onde existam necessariamente muitos e bons artistas contemporâneos: são implantados em cidades e bairros decadentes, onde se pretenda desencadear um processo de revitalização urbana que, em torno da nova instituição, geram-se retornos econômicos e uma progressiva reabilitação física.

denominações “museu de artistas vivos”, “museu de arte contemporânea” e “museu de arte moderna” poderiam ser empregadas como sinônimos, e como antônimos de “museu de arte antiga”, a partir do século XX serão muitas vezes utilizados para designarem instituições com tipologias diferentes. Esta distinção se intensificará durante a primeira metade do século XX com o surgimento dos auto-intitulados museus de arte moderna e dos movimentos artísticos modernistas.

Com os movimentos modernistas, onde a arte deveria “refletir as características e as exigências de uma cultura conscientemente preocupada com o próprio progresso, desejosa de afastar-se de todas as tradições, voltada para a superação contínua de suas próprias conquistas” (Argan, 1987: 49), um ódio feroz se propaga por manifestos artísticos:

Museus: cemitérios!... Idênticos, na verdade, pela sinistra promiscuidade de tantos corpos que não se conhecem. Museus: dormitórios públicos em que se descansa para sempre junto a seres odiados ou desconhecidos! Museus: absurdos matadouros de pintores e escultores, que se vão trucidando ferozmente a golpes de cores e linhas, ao longo das paredes disputadas!.. Desviem o curso dos canais, para inundar os museus!... Oh! a alegria de ver boiar à deriva, laceradas e desbotadas sobre aquelas águas, as velhas telas gloriosas!

Marinetti in Harrison; Wood, 1992: 148

Acusado de estar escondido por detrás de uma falsa fachada de modernidade e emaranhado pela tradição, pelo academicismo e por uma nauseante preguiça mental, o museu de arte contemporânea pouco a pouco perde sua suposta neutralidade. A habilidade própria de seus antecessores de controlar e interpretar o passado mostra-se eficaz também no controle do presente. Controle que equivale à autoridade; autoridade que o converte em instrumento de poder para alterar, manipular, incluir, excluir (Balerdi; Iraola, 2003: 189-90). Mas concomitante ao estabelecimento de seu poder, há que se observar a formação do *campo artístico* que embora não possuísse inicialmente meios especializados que sustentassem um alto grau de autonomia, materializava-se por meio de dois princípios: a contestação das normas vigentes e a capacidade de definir e impor seus próprios critérios de avaliação, consagração e exclusão de agentes<sup>4</sup>, instituições, obras e comportamentos; de engendrar, internamente, seus próprios significados e hierarquias (BOURDIEU, 1989). Associações e grupos de artistas, revistas, exposições, galerias proliferam-se como nunca.

No entanto, as reações dos artistas modernos não estavam restritas à contestação. Chama-se atenção às reações colaborativas, como por exemplo, os *Gabinetes Abstratos* do artista construtivista El Lissitzky, instalados no Museu de Hannover, à convite de seu diretor Alexander Dorner, em 1927, para expor as obras de artistas modernos como Mondrian, Malevich, etc. Com o intuito de estimular a atividade do espectador, Lissitzky utilizou diversos recursos dinamizadores. A parede não era considerada neutra, e sim um fundo óptico para as pinturas: cada vez que o espectador se movia pela sala, a cor das paredes mudava, o que era branco se tornava preto e vice-versa.

---

<sup>4</sup> Artistas, críticos, historiadores, marchands, curadores profissionais, etc.

Os quadros eram fixados em expositores verticais e horizontais, sobre os quais deslizava um painel negro manipulado pelo próprio espectador, refazendo em cada movimento seu próprio museu (Bolaños, 2003: 209).

Nessa primeira fase do museu de arte contemporânea, seu comprometimento com a atualidade e renovação surge de uma intensa relação entre o espaço expositivo e a obra de arte (Fernández, 2006: 118). E isso de certa forma explica o porquê das transformações mais perceptíveis serem as formas/formatos expositivos. E embora algumas experiências incluíssem o próprio visitante na concepção desse espaço, o modelo de museu que predomina é o museu conservacionista, que privilegia a conservação dos objetos expostos para sua contemplação. Pode-se dizer um *museu moderno* (Hooper-Greenhill: 2000), onde a exposição era concebida como um produto final, usada para transmitir leis universais a um público indiferenciado.

Consolidada a mística da conservação, que se materializava em recursos e técnicas cada vez mais sofisticados para evitar a degradação dos objetos, o museu começa a questionar-se sobre o destinatário último de todo esse processo: deveria abrir-se ao exterior, atrair o público, seduzi-lo, buscar sua cumplicidade e articular com ele um espaço de participação e protagonismo compartilhado (Balerdi; Iraola, 2003: 187). Concomitantemente, por parte de muitos artistas, intensificam-se os questionamentos sobre a capacidade do museu se fazer compreender, sobre sua finalidade social e sua projeção pública; seu funcionamento interno e sua legitimidade histórica, sua autenticidade até a necessidade mesma de sua existência. Qualquer lugar poderia ser o lugar da arte, qualquer lugar menos o museu (Bolaños, 2003: 211)!

O segundo período, os últimos cinquenta anos do museu de arte contemporânea, tem sido então marcado por uma profunda crise e por um necessário processo de reflexividade, ou seja, de por em causa de modo radical suas próprias práticas e seus próprios instrumentos de consolidação, abrindo-se a ações que tensionam o lugar privilegiado que seu discurso ocupa no contexto político e sócio-cultural em que se insere (Nascimento, 2010: 122). E muitas dessas ações serão propostas pelos próprios artistas, os quais contribuirão para que o museu se torne, para além de contestável, um espaço de contestação.

Há sem dúvida uma linha de continuidade entre os questionamentos empreendidos pelos artistas modernistas do início do Século XX e a *crítica institucional* empreendida pelos artistas a partir dos anos 60 (Putnam, 2001). O que entretanto é percebido como reações distintas, próprias dessa segunda fase do museu de arte contemporânea, são as estratégias que muitos artistas encontraram/encontram de problematizar as estruturas e os discursos museológicos. Sublinham-se aqui duas dessas estratégias: a apropriação da prática museológica (coleccionar, catalogar, inventariar, expor, etc) e o desvelar das estruturas discursivas como poéticas artísticas.

Se o lugar onde o trabalho é mostrado imprime e marca esse trabalho, seja ele qual for, ou se o trabalho em si é diretamente – conscientemente ou não – produzido para o museu, qualquer trabalho apresentado nessa estrutura, se não examinar

explicitamente a influência dessa estrutura sobre si mesmo, cai na ilusão de auto-suficiência – ou idealismo.

Buren apud Kwon, 1997: 88.

Dentre os muitos artistas possíveis de serem citados<sup>5</sup> estão Hans Haacke e suas investigações sobre as conexões entre o mercado, os museus e a política; Fred Wilson, preocupado por revelar relatos ocultos e vozes silenciadas; Mark Dion e sua releitura dos museus de história natural como espaços civilizatórios (Padró, 2003: 63). Duas importantes exposições merecem também destaque: a *5º Documenta de Kassel* (1972), comissariada por Harald Szeeman, onde pela primeira vez Szeeman utilizará o termo *museu de artistas*, referindo-se a relação entre a criação artística e o princípio de administração museística; e a exposição *The Museum as Muse: Artists Reflect*, organizada por Kynaston McShine, no Museu de Arte Moderna de New York, em 1999, onde mais de 200 obras participaram apresentando diferentes graus de envolvimento com a idéia de museu.

Pode-se dizer que nesta segunda fase do museu de arte contemporânea, seu comprometimento com a atualidade e renovação situa-se na realização de um papel político por meio de uma conversação cultural entre muitos participantes e por meio da promoção de um espaço para onde confluem uma série de dilemas, contradições e tensões em relação aos processos de seleção e produção de conhecimento (Padro; 2003: 58). Trata-se de um investimento e exploração de procedimentos comunicacionais, de negociações de significados, que permitem tanto o museu quanto o artista intensificarem os diálogos com seus públicos e contextos.

Reações contestatórias ou colaborativas<sup>6</sup>, toda essa agitação constitui uma dimensão identitária do museu de arte contemporânea e, portanto, um contraponto a ser considerado ao examinarmos os processos pelos quais cada museu à contextualiza. Atualmente, torna-se mais do que nunca necessária para nos lembrarmos que os museus são instituições com poder de construção de histórias, memórias e saberes, mas também são potenciais locais de dúvida, reflexão e transformação.

## REFERÊNCIAS

Argan, G. C. (1987), *As fontes da arte moderna*, Novos estud. – CEBRAP, São Paulo, nº 18, pp. 49-56, set.

Bazin, G. (1967), *Lé temps des musées*, Liège: Desoer Editions.

Balerdi, I. D.; Iraola, A. U. (2003), “La mirada que construye. Competências y extravios”, in Lorente, J. et al. (org.), *Museologia crítica y arte contemporaneo*, Zaragoza: Prensas Universitárias de Zaragoza, pp. 185-201.

<sup>5</sup> Putnam (2001) propõe uma interessante sistematização dessa estratégias artísticas apresentando um grande número de propostas.

<sup>6</sup> Ambas coexistem assim como podem coexistir as distintas fases dos museus de arte contemporânea sistematicamente apresentadas aqui em épocas distintas.



Bolaños, M. (2003), “La exposición como utopía: algunas experiencias ejemplares”, in Lorente, J. et al. (org.), *Museología crítica y arte contemporáneo*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 203-216.

Bolaños, M. (2002), *La memoria del mundo: cien años de museología*, Gijón: Trea.

Bourdieu, P. (1989), *O poder simbólico*, Lisboa: Difel.

Bal, M. (2006), “The discourse of the museum”, in Greenberg, R.; Ferguson, B. W.; Nairne, S., *Thinking about exhibitions*, London and New York: Routledge, pp. 201-218.

Hooper-Greenhill, E. (2000), *Museums and the interpretation of visual culture*, London: Routledge.

Fernández, L. A. (2006), *Museología y museografía*, Barcelona: Ediciones del Serbal.

Kwon, M., (1997) “One Place After Another: Notes on Site Specificity”, in *October*. Número 80. Spring, pp. 85-110.

Lorente, J. (2008), *Los museos de arte contemporáneo. Noción y desarrollo histórico*, Gijón: Trea.

Lorente, J. (2006), “Nuevas tendencias en la teoría museológica: a vueltas con la Museología crítica”, in *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, Nº. 2, pp. 24-33.

Lorente, J. (2003), “La «nueva museología» ha muerto, ¡viva la «museología crítica»!”, in Lorente, J. et al. (org.), *Museología crítica y arte contemporáneo*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, pp.13-25.

Lorente, J. (1998), *Cathedrals of urban modernity. The first museums of contemporary art, 1800-1930*, Londres: Ashgate.

Marinetti, F. T. (1992), “The Foundation and Manifesto of Futurism (1909)”, in Harrison, C.; Wood, P., *Art in theory, 1900-1990 : an anthology of changing ideas*, Oxford: Blackwell Publishers.

Nascimento, E. N., (2010), “Museus de arte contemporânea: uma proposta de abordagem”, in Semedo, A.; Nascimento, E. N., *Actas do I Seminário de Investigação em Museologia dos Países de Língua Portuguesa e Espanhola*, Porto: Universidade do Porto / Faculdade de Letras / Biblioteca Digital, pp.116-125.

Padró, Carla (2003), “La museología crítica como una forma de reflexionar sobre los museos como zonas de conflicto e intercambio”, in *Museología crítica y arte contemporáneo*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, pp.51-70.

Putnam, J. (2001), *Art and artifact : the museum as medium*, London : Thames and Hudson.