

Actividades Científicas e Culturais: 2006-2007

Secção

RECENSÕES

BARKER, Emma (ed.) *Contemporary Cultures of Display*. New Haven and London: Yale University Press in association with The Open University, 1999. 266p.

Imagine: você está dentro de um museu de arte, onde uma exposição é apresentada. O que vê? O que não vê?

É essencialmente em torno daquilo que não vemos ao percorrermos uma exposição de arte que se estruturam as discussões presentes em *Contemporary Cultures of Display*, ou seja, os valores e objectivos que orientam seu arranjo em um espaço, suas estratégias de informação e comunicação com o espectador/público e tudo aquilo que media nossa experiência com o objecto de arte, que dá ânimo a nossa percepção e instrui a nossa compreensão sobre o mesmo. Tais discussões convidam-nos a tentarmos entender o motivo da configuração de determinadas instituições e exposições e a razão de ser dos seus modos de inserção num determinado contexto social, cultural, económico e político; e levam-nos ao ponto fundamental do livro e ao que Barker define como a natureza problemática das exposições: a constatação de que museus e galerias não são receptáculos neutros e que as exposições evocam significados que ultrapassam a realidade da própria obra de arte exposta. *Cultures of display*, esse é termo proposto por Emma Barker em que devemos considerar uma abordagem contemporânea das instituições responsáveis pelas exposições de arte, ou seja, o porquê e o como da estruturação e do funcionamento das mesmas.

Mas para emprendermos tal abordagem, segundo Barker é necessário considerarmos também as mudanças ocorridas nas últimas décadas em relação às formas /formatos das exposições e às funções a elas atribuídas. Sendo assim, o livro procura construir estruturalmente um sentido /direcção que se inicia com discussões sobre as mudanças ocorridas no espaço tradicional da arte, o museu (a primeira parte do livro composta por estudos de casos realizados por Christoph Grunenberg, Emma Barker e Anabel Thomas), parte em seguida para discussões sobre a importância cada vez maior das exposições temporárias tanto na consolidação de instituições e de artistas quanto no acesso público à obra de arte (a segunda parte do livro é composta por estudos de casos realizados por Sandy Nairne, Emma Barker e Elsbeth Court) e termina com discussões sobre determinados contextos culturais em que a arte é produzida e experienciada hoje, as implicações/influências desse contexto nas práticas artística e institucionais e vice-versa (a terceira e última parte do livro composta por estudos de casos realizados por Emma Barker, Nick Webb e Fionna Barber).

Seguindo a estrutura do livro, os três primeiros estudos de casos (presentes na primeira parte do livro) colaboram para o entendimento das principais mudanças sofridas pelos museus de arte, no último quarto do séc. XX. Esses estudos apresentam como instituições paradigmáticas dessas mudanças: o Museum of Modern Art, em Nova York, por ser o primeiro museu devotado a arte moderna, inaugurado em 1929, e por ser responsável pelo desenvolvimento e disseminação do modelo moderno de exposição, o cubo branco; o Musée d'Orsay, inaugurado em 1986 em Paris, abordado dentro do conceito de museu pós-moderno não por ser devotado à arte pós-moderna, pois caracteriza-se como um museu dedicado à arte do séc. XIX, alojado numa estação de comboio desactivada do mesmo século, mas por partilhar com a cultura pós-moderna, alguns aspectos mais especificamente o interesse e reverência do passado especialmente aplicado à arquitectura e a intenção de dissolução das fronteiras entre a arte e a

vida quotidiana, assim como, entre a alta cultura e a cultura de massa; e finalmente, a National Gallery, em Londres, que diferentemente dos dois exemplos anteriores não foi fundada no séc. XX e sim no início do séc. XIX, em 1824, sendo analisada por meio das estratégias desenvolvidas para o cumprimento de seu compromisso histórico de tornar acessível a todos a arte dos grandes mestres ou, por outras palavras, por meio de suas estratégias de adaptação ao mundo/arte/público de hoje. Como parte dessas estratégias é considerada a construção de um de seus anexos, a Sainsbury Wing, a expansão da sua colecção, as mudanças na forma como a colecção é apresentada ao público e a implementação de acessos electrónicos à colecção através de CD-Rom e do acesso online pela Internet.

A segunda parte do livro é também composta por três estudos de casos que suscitam questões relacionadas às exposições temporárias e suas influências na definição dos museus contemporâneos e na percepção pública da obra de arte. O quarto estudo de caso inicia-se com um breve histórico sobre os espaços destinados a arte contemporânea em Londres e considera como motor das mudanças ocorridas nesse cenário as novas linguagens, valores e propostas artísticas do pós-guerra. Ainda em relação ao cenário londrino, uma importante questão levantada é sobre o papel central das exposições no sistema económico dentro do qual a obra de arte é produzida, discutida e debatida, uma vez que a efervescência e diversidade dos espaços expositivos e das exposições, a *culture of exhibitions* em Londres corresponde ao sucesso comercial e popular dos artistas contemporâneos britânicos. O impacto das exposições tanto no valor da obra de arte quanto na reputação e influência dos diferentes personagens envolvidos, os artistas, coleccionadores, críticos, curadores, é discutida também através de uma reflexão sobre as exposições internacionais como, por exemplo, a Bienal de Veneza e a Documenta de Kassel e através de uma reflexão sobre a função das galerias comerciais.

O quinto estudo de caso propõe uma discussão sobre as exposições *blockbuster*. Mas, o que é exactamente uma exposição *blockbuster*? A discussão inicia-se com essa questão que será respondida através do estudo de algumas exposições de arte realizadas em Inglaterra e nos Estados Unidos. As exposições *blockbuster* são apresentadas como um fenómeno recente porém indispensáveis para a sobrevivência económica de muitas instituições, pois têm como fundamentais características o imenso número de visitantes e a mercantilização da obra de arte através, por exemplo, da venda de *souvenirs* e de catálogos, esses últimos a principal mercadoria associada a tais exposições tanto por ter uma certa respeitabilidade intelectual (dependendo do teor de seus textos) quanto por ser um importante veículo de marketing das empresas patrocinadoras da exposição, visto que outra característica fundamental das exposições *blockbuster* é a sua dependência de patrocínios para se concretizar. Mas se por uma lado essas exposições são vistas a partir de uma perspectiva positiva, como um esforço de educar e entreter o público, trazendo prestígio e lucro para a instituição que as acolhe por outro lado, são vistas a partir de uma perspectiva negativa por apresentarem poucas contribuições para a reflexão sobre a arte e sobre a história da arte e por não proporcionarem ao visitante um ambiente adequado para o contacto com as obras expostas (principalmente pelo número alto de visitantes). No entanto, é inegável que muitas pessoas só têm acesso a determinadas obras de artes ao visitarem essas exposições, ainda mais se pensarmos na realização de tais exposições em países distantes do eixo Inglaterra-Estados Unidos.

Iniciando com uma discussão sobre o trabalho da artista contemporânea Magdalene Odundo, nascida no Quênia, o sexto estudo de caso propõe um reflexo sobre como se estruturam nosso entendimento e visualização da arte africana. O trabalho de Odundo é escolhido por resistir e assim chamar a atenção para duas questões/noções perniciosas e interrelacionadas que “assombram” a grande maioria dos discursos sobre a arte africana: a reivindicação por uma arte “autêntica”, identificada como uma tradição “tribal” atemporal e a dicotomia entre “arte” e “artesanato”, sendo a arte definida em termos dos conteúdos e ideias que ela veicula e o artesanato em termos de processo, de técnicas/competências que o produz. Essas questões não apenas orientam o discurso sobre a arte africana como também se relacionam com a sua forma de exposição definida, durante o séc. XX, por um paradigma dominante que opera através da dialéctica entre o modernismo, abordando a arte africana por meio de uma concepção estética, e a antropologia, oferecendo uma abordagem etnográfica. O que significa que um objecto africano pode ser entendido e visualizado quer como uma obra de arte quer como um artefacto etnográfico? Esse entendimento é determinante para as condições de sua exposição. Como forma de adensar tal discussão, são exploradas algumas exposições de arte africana realizadas fora da África, principalmente na Europa e nos Estados Unidos, sendo a *africa95* analisada mais detalhadamente. *Africa95* foi um evento

iniciado em 1992, coordenado por quarenta diferentes instituições de arte do Reino Unido que incluía no seu programa artes visuais, música, teatro, dança, literatura, etc. Tinha como objectivo promover o intercâmbio entre artistas da África e do Reino Unido. A sua programação de artes visuais consistia tanto na exposição da arte moderna e contemporânea africana quanto na realização de *workshops* ministrados por artistas africanos, do Reino Unido e dos Estados Unidos. Destaca-se dentro desse evento a exposição *Seven Stories about Modern Art in Africa*, composta por sete secções com curadorias de cinco artistas e profissionais africanos que tinham como principal objectivo questionar a forma de entender e visualizar a arte africana e oferecer interpretações fundamentadas nas preocupações dos próprios artistas, como também questionar o que delimita a categoria “arte africana”.

A terceira parte do livro é constituída pelos quatro últimos estudos de casos cuja proposta é uma reflexão sobre a descentralização da arte através da criação de museus e galerias fora dos grandes centros (aqui, Londres). Esses estudos ressaltam ainda a regeneração de espaços urbanos e a valorização do património e da identidade cultural como resultados da criação de novas instituições, o papel desempenhado pelas entidades governamentais na gestão e financiamento dessas instituições e a relação centro-periferia discutida pela prática artística. No sétimo estudo de caso é analisada a descentralização da Tate Gallery através da criação de três novas galerias: a Tate Gallery Liverpool, inaugurada em 1988; a Tate Gallery St Ives, inaugurada em 1993; e a Tate Gallery of Modern Art, inaugurada em 2000. Um dos principais objectivos dessa análise é salientar a necessidade e importância, nas últimas décadas, de museus e galerias justificarem os investimentos governamentais nos seus estabelecimentos demonstrando que os benefícios por eles instaurados são para um número cada vez maior de pessoas, tanto ao tornarem mais acessíveis as suas colecções quanto ao se consolidarem enquanto potenciais geradores de rendimentos para as comunidades em que estão localizados através da criação de emprego, da melhoria da qualidade de vida ou do incremento do turismo. Em relação a Tate Gallery Liverpool, se por um lado surge com o objectivo de promover o acesso à colecção da Tate a pessoas que vivem distantes de Londres por outro, surge como parte de um projecto público de desenvolvimento turístico disposto a investir muito dinheiro numa nova galeria em Liverpool. Situada numa zona portuária revitalizada também pela criação de lojas, restaurantes e escritórios a crítica que se faz é sobre a possibilidade da Tate Gallery Liverpool se tornar apenas mais uma atracção entre tantas outras. Já a Tate Gallery St Ives, está localizada em Porthmeor, uma praia de St Ives, e apresenta como objectivo fundamental expor as obras do St Ives School, um grupo de artistas modernistas que viveram na cidade a partir da década de 20. Com as tradicionais indústrias pesqueiras em declínio, o impulso decisivo para a criação da nova galeria foi a intenção de dinamizar a economia local atraindo novos visitantes e, sobretudo, de alargar a estação turística para além do verão. Foi crucial para que tais objectivos fossem alcançados a construção da galeria, projectada pelos arquitectos Eldred Evans e David Shalev, que pela sua qualidade arquitectónica atrai muitos visitantes. Mas também as parcerias que se estabeleceram entre a Tate Gallery St Ives e outras instituições educacionais e artísticas locais. O que torna o projecto da Tate Gallery of Modern Art um pouco diferente das anteriores é principalmente o facto de ela estar localizada não em uma cidade distante de Londres e sim em um bairro de Londres, mais precisamente em Bankside, uma área na margem sul do rio Tamisa. A Tate Gallery of Modern Art está alojada numa antiga estação de energia eléctrica e suas justificativas giram também em torno do desenvolvimento turístico mas, principalmente, em torno da regeneração urbana de um dos bairros mais antigos de Londres e da promoção de novas oportunidades de emprego decorrentes dessa regeneração.

O oitavo estudo de caso aborda várias questões relacionadas com a preservação e com a conservação das *country houses*, focando a discussão nas propriedades geridas pelo *National Trust*, uma organização não governamental, fundada em 1895, que não recebe qualquer subvenção estatal directa ou subsídio para o trabalho que desenvolve: preservar lugares de interesse históricos ou de beleza natural “para o benefício da nação”. A razão para tal enfoque é principalmente pela dimensão organizacional alcançada. O *National Trust* detém cerca de 250 *country houses* espalhadas ao longo da Inglaterra, País de Gales e Irlanda do Norte e conta com mais de dois milhões de membros que contribuem com as doações necessárias para o seu funcionamento. No entanto, o *National Trust* tem sido persistentemente acusado por duas principais falhas: a identificação com os interesses elitistas dos antigos proprietários das propriedades que gere e de impor um olhar padronizado a todas as casas, indiscriminadamente. Críticas importantes para serem debatidas numa reflexão mais ampla sobre o conceito de património e o seu lugar tanto na Inglaterra quanto noutros países. Para além de fornecer um contexto histórico

crítico que nos auxilia na compreensão e abordagem das *country houses*, o estudo de caso apresenta esses espaços tanto como contexto de exibição de diferentes objectos e obras de arte que o constituem quanto “obras de arte” em si.

Finalmente, o nono e décimo estudos de casos do livro abordam algumas questões relacionadas a arte contemporânea produzida na Irlanda. A principal consideração feita pelo nono estudo de caso ao reflectir sobre a arte contemporânea irlandesa é a divisão política da ilha: enquanto a Irlanda do Norte faz parte do Reino Unido com uma administração semi-autónoma, a Irlanda é uma república independente. Apesar de resultar em uma separada estrutura administrativa das instituições, a divisão política da Irlanda tem pouco impacto sobre a prática artística, ou seja, as actividades artísticas não estão restritas às fronteiras. No entanto, são analisadas nesse estudo a *Orchard Gallery*, em Derry, na Irlanda do Norte e a *Douglas Hyde Gallery*, em Dublin, na Irlanda, ressaltando as semelhanças e diferenças decorrentes de seus contextos políticos e sociais. Uma preocupação comum é o entendimento da arte irlandesa como “periférica” ou “marginal” em relação a arte internacional. Ambas galerias analisadas fazem parte de um esforço conjunto de desafiar esse entendimento por meio do desenvolvimento de uma infra-estrutura exposicional e promocional cada vez mais sofisticada e comparável a outros lugares do mundo, sem que para isso seja negligenciada as particularidades da Irlanda como um todo. Algumas dessas particularidades, ou seja, aspectos culturais e históricos são apontadas no décimo e último estudo de caso por meio da análise dos trabalhos de Alice Maher e Willie Doherty, dois artistas irlandeses que suscitam reflexões sobre a construção de uma identidade cultural permeada por questões sociais e políticas. Essas questões são trabalhadas de forma diferente e com resultados diferentes. Enquanto para Maher a identidade cultural é discutida mais amplamente dentro de uma questão de género, o feminino, e seus trabalhos transitam essencialmente entre a pintura, o desenho e a instalação, os trabalhos de Willie Doherty transitam entre a fotografia e a video-instalação e abordam questões relacionadas com a problemática da identidade cultural da Irlanda do Norte através de um exame dos *clichés* propagados pelos meios de comunicação em massa.

Apesar do livro se restringir a dez estudos de casos que procuram entender os modos de funcionamento de museus, galerias e exposições da Europa Ocidental e dos Estados Unidos da América, os mesmos podem ser tomados como uma importante referência para a realização de novas investigações noutros contextos, principalmente se consideramos a internacionalização de determinadas práticas originárias essencialmente na Europa Ocidental, como por exemplo, a adopção por parte de inúmeras instituições do chamado cubo branco e das exposições *blockbuster* e a adopção por parte de diferentes governos de uma política cultural que considera a construção de museus e galerias públicas como excelente plano de regeneração urbana e social. Podem ser tomados também como referência uma série de questionamentos suscitados pelo livro e que nos auxiliam a construir uma estratégia para futuras abordagens. Qual o limite que separa a democratização da arte e sua *espectacularização*? As tentativas de dessacralizar o museu de arte realmente contribuem para a democratização da arte? Até que ponto e como uma série de facilidades criadas por inúmeras instituições como restaurantes, livrarias e lojas interferem na relação entre espectador/público e a obra de arte? Se pensarmos em instituições públicas que dependam de um determinado número anual de visitantes para se manterem abertas, que soluções podemos oferecer às exposições *blockbuster*? Podemos pensar a arte hoje em dia sem levarmos em conta questões de mercado? Diferentes formas expositivas para diferentes tipos de arte? A arte pode ser vista como um território sem fronteiras? Como seria um *autêntico* museu contemporâneo? Questões que não são respondidas por *Contemporary Cultures of Display*, pois o seu objectivo não é dar respostas prontas e sim aproximar-nos dessas reflexões e mostrar o quanto importante é entender a razão de ser de cada instituição, de cada obra de arte para a construção de nossas críticas.

Elisa de Noronha Nascimento

Aluna de Doutorado do Curso Integrado de Estudos Pós-Graduados em Museologia do DCTP-FLUP, Bolseira da Fundação Calouste Gulbenkian

Annie E. Coombes. *Reinventing Africa: Museums, Material Culture and Popular Imagination in Late Victorian and Edwardian England.* New Haven: Yale University Press, 1995. 280 pp. ISBN 978-0-300-05972-4.

O livro de Annie Coombes é uma obra relevante para várias áreas de estudo como a história, a museologia, a antropologia entre outras. A sua pertinência deve-se à análise de exposições partindo de jornais e notícias da época. Trata-se de uma investigação que tem dois temas principais: o primeiro, a análise do papel das exposições na constituição da diferença sobre a raça; o segundo, a definição e interpretação por parte público, do conhecimento antropológico sobre África entre 1890-1913 (período em que a Grã-Bretanha consolidava de alguma forma os seus interesses e posições em África). Num campo mais específico, na área dos museus, é também um ensaio que verifica as formas de representação utilizadas para viabilizar objectos que estavam descontextualizados e foram transformados em peças com significado. Procura saber um pouco mais sobre esses espaços enquanto depósitos de contradições e identidades (p.3).

Este livro é composto por nove capítulos; o capítulo primeiro identifica e relata qual era o interesse da Grã-Bretanha em África, examinando o papel da imprensa e na opinião que impõe aos seus leitores.

O capítulo segundo explora os pontos de vista dos apoiantes e as críticas dos opositores em relação às políticas coloniais britânicas, enquanto que o terceiro capítulo analisa os bronzes do Benim num contexto museológico do final do séc. XIX e início do séc. XX. O bronze transformar-se-á no centro de um dos debates em relação à raça, nacionalismo e postura imperialista. O capítulo quarto analisa os vários modelos que foram utilizados para criar uma aparente representação objectiva e neutral de África na exposição de 1890, mas de facto, nunca imparcial. O capítulo quinto menciona a representação física dos africanos nesses eventos, estabelecendo uma comparação entre eles e os europeus. O sexto capítulo transfere a discussão sobre as exposições para os museus, locais de construção de identidades. O capítulo sétimo, faculta exemplos que exploram a prática museológica em vários espaços britânicos de referência da época. No capítulo oitavo, a autora olha para as várias exposições realizadas por missionários, enquanto produtores de saber sobre África. Adicionalmente demonstra que também eles participaram no diálogo directo com dirigentes e eruditos. O último capítulo descreve a exposição de 1908 e debate as questões relativas à identidade nacional, em concreto em relação à raça, demonstrando como co-existiram.

De uma forma geral, Coombes explica o poder que tiveram as grandes exposições, demonstrações públicas que exibiam as várias partes do império (em particular as de África, como “troféus”, curiosidades exóticas). As exposições também serviram para justificar a presença militar, meio capaz de trazer o “Outro” de volta à civilização. Essa justificação está patente nas imagens com soldados vitoriosos rodeados por artefactos por eles recolhidos, como é o caso dos africanos que posam em uma atitude submissa ou representam o seu estado “selvagem”. Este tipo de imagens reflecte a construção da África mistificada pelos britânicos e legitima a diferença racial, fundamentando o domínio por uma raça superior (p.85).

Outras abordagens encontram-se aqui enumeradas. Por um lado, Coombes indica como é que objectos e pessoas foram classificados e como as exposições de cultura material africana foram empregues pelas várias instituições. Estas manifestações apresentam um universo simbólico a um público heterogéneo, tendo como centro, o império britânico (p. 214). Por outro lado, a autora identifica os dois principais grupos influenciadores da política colonial: os militares e os missionários, os vencedores e os críticos, respectivamente. Estas duas correntes debateram-se em questões como a raça, evolução, entre outras, mas curiosamente eram unânimes em relação à superioridade dos britânicos face ao “Outro” oriundo de África. Paralelamente Coombes encara os museus como um templo do império (p. 109), onde a ideologia do imperialismo actuava e procurava instruir o público. Desta forma, o museu desempenhou um papel positivo na consolidação da identidade nacional em relação a um “Outro” subalternizado e garantindo apoio no objectivo imperial (p. 112).

Algumas situações que poderiam ter tido outro desenvolvimento são, por exemplo, as 112 ilustrações incluídas nesta obra. Apesar de bem escolhidas para apoiar as suas afirmações, poderiam ter tido um

outro aproveitamento. A obra menciona apenas que as forças na retaguarda da Reinvenção de África são complexas e unidas pelo racismo, mas não se alonga nestes esclarecimentos. Não obstante o estudo reconhecer a falta da visão africana para a história ocidental, a abordagem utilizada apenas incide sobre os estereótipos e diferença racial.

Para finalizar, uma das mais valias da obra é sem qualquer margem de dúvida, a descrição das exposições. A autora confronta-as com as políticas imperiais da época. As fotografias acabam por ter um papel importante para auxiliar na visualização dos seus argumentos. É um testemunho que demonstra o quanto as exposições contribuíram como propaganda, apesar de não haver provas que documentem o seu real impacto.

Fortunato Carvalhido

Aluno de Doutoramento do Curso Integrado em Estudos Pós-Graduados em Museologia do DCTP-FLUP, Bolseiro FCT