


T FREIRE, Cristina. *Por uma arqueologia das exposições*. 2006. (4 p.) [artigo internet]


Por uma arqueologia das exposições

Cristina Freire

O desafio hoje é tornar os museus um lugar onde não se reifica um conceito, um estilo ou uma idéia hegemônica de arte


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 para todos os pontos do planeta a fim de comporem 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 pelos ateliês improvisados nos fundos das 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, entre a memória e o esquecimento. Essas imagens, reproduzidas pelos 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 Mona Lisa” ². Isto é, a dissolução da aura pela reprodução infinita que cria demanda por 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 que a função visual é dada pelo museu-edifício, que circula na mídia como imagem.

Afinal, qual 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 só com o avanço da indústria cultural o público se consolida e se faz onipotente, 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 pela 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 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 hoje 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 esse 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 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 aí a sedimentação desse momento de virada do moderno para o contemporâneo.


Por outro lado, a precariedade dos meios fez com 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, de 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 webart? Preservar aqui não significa manter sua materialidade (muitas vezes inexistente), mas principalmente conservar seu 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 possível as obras no museu e nas exposições.


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, a fetichização se revela na dinâmica paralisante das obras-primas. Esse efeito da fetichização é bem claro também nos museus de história. A ilusão que se cria é a de 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 museus de história, arqueologia, antropologia etc., o historiador Ulpiano Bezerra de Menezes 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 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 das estratégias. Isso, 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 arquivo como um dispositivo que opera na organização de um conjunto de idéias 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 um determinado período. O arquivo tratado aqui é um arquivo discursivo que investiga, organiza e revela idéias hegemônicas de arte, museu, estilo, gosto e exposição em suas formulações cambiantes, que, ao se transformarem historicamente, alteram os 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 esse conceito de arquivo 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 idéias. A narrativa histórica para o Foucault não é seqüencial, mas passa por mudanças abruptas e profundas. A questão relevante que se coloca nas análises históricas não é criar continuidades que se estabeleçam como tradição e rastro, mas produzir o recorte, a ruptura e o limite, “as transformações que valem como fundação e renovação dos fundamentos”.

De volta aos museus e às exposições, o que parece desafiador é como tornar esse um lugar onde não se reifica um conceito, um estilo ou uma idéia hegemônica de arte, mas como fazer dali o lugar privilegiado para se pensar criticamente o mundo, em seus processos e mudanças políticas, sociais e históricas. Isso significa partir das obras, do conhecimento sensível aí gerado e verificar de dentro mesmo desse sistema privilegiado de apreciação da arte as lutas que o engendra. Isto é diferente de buscar equivocadamente correlações externas, como tentou uma 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, das paredes brancas com pouco ou nenhum contato com o mundo exterior, que se naturaliza 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 se reafirma no aparato exibicionário que sustenta esse discurso. É fácil observar como, muito freqüentemente, nos grandes museus, todo um dispositivo museográfico que as protege atrai mais a 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 os painéis de vidro e os cordões de isolamento que a destaca das demais pinturas expostas na mesma sala. Essa fetichização do valor, talvez mais econômico do que simbólico, tem sido estratégia recorrente. Não raro, o encontro com a obra torna-se, para o público, uma decepção, frente à expectativa levantada pelo arranjo no espaço expositivo que a destaca do conjunto em exposição. E as expectativas, nesse caso, já são antecipadas pelo Museu Imaginário das reproduções, que ao mesmo tempo em 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 do ensino básico às pesquisas acadêmicas.

Já no início dos anos 1970, o sociólogo Pierre Bourdieu acusava a crítica, sobretudo a crítica universitária, de formalista e sugeria 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 e 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. Por outro lado, a elite ainda mantém uma expectativa de arte mediana da mesma 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 singulares...”.

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 dos museus e das exposições.

(Publicado em 3/12/2006)

.

Cristina Freire

É docente, curadora do Museu de Arte Contemporânea (MAC), da Universidade de São Paulo, e co-curadora da 27ª Bienal de São Paulo, crítica e professora de artes. Escreveu, entre outros, "Poéticas do Processo" (Iluminuras) e "Arte Conceitual" (Jorge Zahar Editor).

NOTAS

- 1 - “As fábricas de monalissas”. “Folha de S. Paulo”, 9 de julho de 2006.
- 2 - Foster, Hal. “Archives of Modern Art”. “October », 2002.
- 3 - Debord, Guy. “La Société du Spectacle”. Paris, Gallimard, 1992.
- 4 - Menezes, Ulpiano Bezerra. “A Problemática da Identidade Cultural nos Museus: De Objetivo (de Ação) a Objeto (de Conhecimento)”. “Anais do Museu Paulista da USP - História e Cultura Material”. Nº 1, 1993.
- 5 - Foucault, M. “A Arqueologia do Saber”. p. 149.
- 6 - Bourdieu, Pierre. “Modos de Produção e Percepção Artísticos”. In: “A Economia das Trocas Simbólicas”. São Paulo, Perspectiva, 1974.

,

Fonte:

Revista Trópico

<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2806,1.shl>