



A história da arte no museu ou da história da arte ao museu?

Profa. Dra. Mônica Zielinsky

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Fundação Iberê Camargo
Comitê Brasileiro de História da Arte

Jochen Sander¹, curador do Instituto de Arte de Frankfurt-im-Main, abre um debate essencial que induz a pensar aspectos importantes sobre o desempenho dos museus de arte na atualidade. O curador interroga se estes ainda podem ser considerados um lugar de pesquisa. Esse estudo focalizará mais precisamente a função da pesquisa nessas instituições, mais especificamente a de história da arte, uma reflexão que está se fazendo necessária em função da articulação dessa disciplina com dois tipos de instituições que lhe dizem respeito, mesmo que não as únicas, a academia e os museus de arte. Serão mencionados alguns aspectos da experiência desenvolvida na Fundação Iberê Camargo em Porto Alegre.

Conhecem-se as discussões sobre uma crise da história da arte, especialmente desde os anos de 1980, mencionada em diversos estudos, como os de Hans Belting, Henri Zerner, e Donald Preziosi. Muitas dessas posições clamam pela necessidade de revisionismos; fazem crítica aos modelos cronológicos e geográficos, evocam a conhecida crise dos paradigmas das ciências humanas, lembram a expansão sem limites das manifestações da arte hoje e as dificuldades de abordá-la ou refutam a perpetuação do sistema de valores humanísticos e mercantis, entre outros aspectos. No entanto, a maior necessidade de revisão diz respeito, em nosso entender, às crescentes relações da história da arte com o ágil mercado de arte e com a ampliação dos mecanismos de legitimação museológica. Essa questão merece exame, pois não há uma demarcação nítida entre a história da arte universitária e sua aplicação às práticas museológicas². É essencial rever o lugar dessa disciplina, lugar, quem sabe não mais meramente disciplinar mas teórico, diante do vácuo social e epistemológico do contexto da arte na cultura dos nossos tempos.

Essas relações não são recentes, pois o trabalho universitário (e teórico) e a prática museológica já foram discutidas na Escola de Viena por Rudolf von Eitelberger (1853) e por Moritz Thausing (1873), um modelo que será, segundo Germain Bazin³, sempre fecundo. Salientaram a sólida base técnica que deve constituir a história da arte e sua extensão permanente aos fatos artísticos e à realidade pragmática. Além disso, o primeiro museu, o Ashmole (1683), foi fundado no lugar de uma das mais antigas universidades, contendo nele as coleções de arte e antiguidades da Universidade de Oxford⁴.

¹ SANDER, Jochen. Le musée est-il encore un lieu de recherche?. In: Jean Galard (Dir.). *L'avenir des musées. Actes du colloque*, organisé au Musée du Louvre. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2001.

² PREZIOSI, Donald. Cf. *Rethinking Art History. Meditations on a coy science*. New Haven & London: Yale University Press, 1989.

³ BAZIN, Germain. *Histoire de l'histoire de l'art. De Vasari à nos jours*. Paris: Albin Michel, 1986, p. 155.

⁴ Essa referência encontra-se descrita por Christine Bernier em sua reflexão sobre o assunto. In: BERNIER, Christine. *L'art au musée. De l'oeuvre à l'institution*. Paris: L'Harmattan, 2002.

Desde o pós-guerra as transformações do campo artístico, em especial no que se refere à sua forma de difusão, têm sido evidentes: os museus de arte, através das exposições temporárias, tornaram-se a mais vultosa forma de entretenimento e de educação em artes visuais, o principal meio de distribuição e recepção da arte. Esta transita em um contexto de acentuado consumo cultural, através de um mercado de bens simbólicos que manifesta interesses extra-artísticos inseridos no processo de circulação da arte. Preziosi, um estudioso que se dedica a refletir sobre a crise da história da arte atual, salienta que a identidade do historiador da arte, do crítico, assim como a da própria disciplina entram inevitavelmente nesse fluxo mercadológico, não havendo, em seu ponto de vista, como opor-se às poderosas conexões com os interesses do mercado e dos mecanismos de legitimação museológica⁵, dado que será discutido no seguimento dessa reflexão. Mas ainda assim, Preziosi reforça a crucial importância da orientação política das pesquisas, sendo este tipo de orientação determinante em suas formas de funcionamento no contexto social. Elas exigem interrogações constantes e aprofundadas sobre a natureza do conhecimento que produzem; requerem novos recursos teóricos e metodológicos, estes em especial articulação com a forma de circulação da arte hoje, em particular com a museologia. Lembra a este respeito Peter Burke que o conhecimento tornou-se uma questão política importante, por sua natureza mercantil ou social⁶.

A história da arte, sendo um discurso institucional, (universitário ou museológico) funciona também como um discurso social, auxilia a formar percepções da realidade. Há neste último um essencial caráter formador, muito especialmente se essas pesquisas ocorrerem dentro de museus, questão aberta nessa reflexão. Por outro lado, o historiador da arte defronta-se com outro forte desafio: o que diz respeito à opacidade do discurso institucional. Este mostra-se quase imperceptivelmente no discurso social, por meio dos "discretos momentos de pressão institucional".⁷ Esse aspecto é fundamental para se pensar a pesquisa em história da arte nas instituições da atualidade: se por um lado ela apresenta um trabalho formador e de contribuição à comunidade, por outro, o historiador conhece que transita em um discurso institucional constituído por dissimulações através do discurso artístico e calcado em interesses não artísticos, que participam ativamente na recepção da arte, na manipulação do público e em sua alastrada disseminação⁸.

Louis Althusser pode ser lembrado⁹, por ter desenvolvido uma análise das questões ideológicas entremeadas ao discurso institucional, estabelecendo valiosas conexões entre cultura e política. E nesse sentido, a história da arte hoje e suas pesquisas são produções que não podem mais ser consideradas distanciadas de sua inserção institucional e, como tal, articuladoras dos campos da política e da cultura nos quais se constituem. Por essa razão, não cabem, em nosso ponto de vista, verem-se afastadas de um trabalho de pesquisa interdisciplinar e com aprofundamento teórico, que contemple a arte em relação à crítica social, à filosofia e sociologia, à própria história e antropologia, à comunicação, aos estudos políticos e institucionais, apoiado em um forte auto-questionamento sobre suas próprias práticas discursivas, sensíveis ao caráter ideológico que nelas se engendra.

Através dessas reflexões, trago minha experiência vivida no interior de uma instituição museológica ora em construção, mas já estabelecida como instituição ativa no meio cultural brasileiro há quase dez anos. Trata-se do Museu Iberê Camargo, com um extenso projeto, no qual me coube a tarefa de elaborar o *catalogue raisonné* da obra do artista. Ao mesmo tempo, faço parte do seu Conselho Curatorial. E é precisamente por estar atuando simultaneamente na área museológica, na área técnica (da elaboração do *catalogue*) e com história da arte (pois trabalho com essa disciplina na Fundação e

⁵ Cf. PREZIOSI, Donald, *Op. cit.*

⁶ BURKE, Peter. *Uma história social do conhecimento*. De Gutenberg à Diderot. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003, p. 11.

⁷ MANSFIELD, Elizabeth. Art history and modernism. In: Elizabeth Mansfield (ed.). *Art history and its institutions*. Foundations of a discipline. London and New York: Routledge, 2002, p. 12.

⁸ Sobre essas observações remete-se ao pensamento de Bruce W. Ferguson, em seu texto "Exhibition rhetorics: material speech and utter sense" (1996), no qual ele alude à forma ideológica das formas discursivas institucionais nas exposições de arte da atualidade.

⁹ Cf. MANSFIELD, Elizabeth, *Op. cit.*

também na universidade) que as principais questões desse estudo se impõem: discussões sobre o sentido político da produção do *catalogue raisonné* e de sua pesquisa em história da arte, ambas elaboradas no interior de uma instituição privada que dissemina sua ação em um contexto de consumo cultural. Ainda, como decorrência, reflete sobre o modo como esses dois trabalhos podem gerar ações museológicas.

Desde o início da organização do *catalogue* interroguei-me se essa visão de conjunto sobre a obra do artista que a atividade propicia, em análises sobre sua constituição histórica no mundo da arte brasileira, poderia proporcionar caminhos para pensar as diretrizes museológicas dessa instituição, esta em processo de consolidação no meio cultural do país. A idéia seria partir do estudo das obras de Iberê Camargo (de sua coleção) e das questões que elas apontam, para estruturar as ações institucionais; não o contrário, partir de eventos institucionais independentes da coleção, esta que é, na verdade, o ponto de partida para a existência da própria instituição¹⁰.

Sob essa ótica, concebi o trabalho técnico composto de duas realidades opostas: uma feita de esquemas de ação, de hábitos, de gestos aprendidos como meios; mas também por uma realidade de fundo, na qual as qualidades, as dimensões e os poderes do mundo aos quais se aplica o gesto técnico pode possibilitar que este último se mostre eficaz.¹¹ Nessa perspectiva, Georges Simondon sublinha a importância de uma reflexão filosófica que acompanhe essas ações, tentando apreender sua intenção e direção. Assim, ao se identificarem as obras de Iberê Camargo para sua inserção no *catalogue*, pode-se evidenciar uma tarefa auto-reflexiva, isto é, uma atividade técnica que se pensa a si mesma, precisamente no contexto histórico de sua inserção artística, obtendo com isso clareza sobre seu significado e estatuto no conjunto do trabalho. Deste modo, o registro preciso e completo das obras pode levar, pela auto-reflexividade, à consciência sobre a natureza desse conhecimento e sobre sua extensão social no meio comunitário: assegura a autenticidade da coleção de Iberê Camargo, interesse voltado ao mercado de arte brasileiro e internacional; apresenta dados relevantes sobre o processo produtivo do artista, sua proposta artística e técnica – interesse em aprofundar aspectos da arte – fornece dados, a partir dessa atividade, para idealizar mostras, programas de formação de público sobre a produção desse artista, entre diversas outras ações culturais decorrentes. E vem a ser precisamente nesse aspecto que a história da arte, por sua natureza teórica, entra em questão.

O trabalho em história da arte dentro de uma instituição museológica não foge à questão levantada por Preziosi e também por Peter Burke: sua orientação política é determinante em sua forma de funcionamento social. “As obras de arte freqüentemente vêm-se separadas da esfera social, como corpos singulares inseridos no contexto cronológico do artista”,¹² afirma Bruce Ferguson em sua lúcida análise das exposições atuais. Deste modo, a obra de Iberê Camargo segue uma pesquisa histórica que contempla, a partir do acervo de obras e documentos, em um método anacrônico, as articulações de sua arte com as complexas redes institucionais no campo artístico e cultural em sua época de produção, no passado mais remoto da arte do país e na atualidade. Para tal, os diversos discursos políticos que cercam a obra do artista, a história dos textos, o background cultural engendrado na modernidade artística brasileira que o precedeu em relação às suas respostas profissionais mais atuais, a política das representações artísticas do pintor, comparadas a outras do mundo artístico brasileiro e internacional, assim como a linguagem das exposições e salões que acolheram sua produção contribuem para um trabalho interdisciplinar; este rejeita a história da arte descritiva e acumulativa dos fatos artísticos, e lança-se a um trabalho que exige comparações e articulações entre os conhecimentos oriundos de outras áreas de reflexão, tendo sempre como foco a obra do artista. Este tipo de pesquisa é amalgamado

¹⁰ Raras são as instituições museológicas de arte brasileira constituídas através de um projeto cultural, da organização de um corpo técnico e por seus acervos. Pelas dificuldades econômicas da história artística e cultural do país, essas instituições afirmam-se por gestões culturais freqüentemente voltadas à criação de eventos, sem apresentarem vínculos com seus acervos, quando estes existem. No caso de apresentarem sua coleção, muitas vezes esta é estruturada através de uma carência de critérios que possam nortear essas aquisições, freqüentemente incorporadas à instituição por meio de doações, depósitos e comodatos.

¹¹ Cf. SIMONDON, Georges. *Du mode d'existence des objets techniques*. Paris: Aubier, 1989.

¹² FERGUSON, Bruce, *Op. cit.*, p. 177.

na crítica social contundente, e é, como também referimos à atividade técnica, uma conduta auto-reflexiva. Uma pesquisa que se pensa a si mesma, que busca uma nova identidade e outras condições históricas de análise da obra do artista dentro do contexto institucional.

Os resultados dessa pesquisa não estariam apenas gerando temas para atividades curatoriais da instituição. A forma de abordá-los e de projetá-los, a visão conflituosa das convenções museológicas são dados que revelam um atento respeito à voz do artista a quem esse museu deve sua existência, de alguém que sempre soube que a arte nunca poderia sucumbir a outros interesses e saberes que não os referentes a ela mesma.

Os distintos conhecimentos que participam da estruturação das atividades de inventariamento da produção de Iberê Camargo, podem gerar um arcabouço valioso para as diretrizes curatoriais da fundação. Estas necessitam, porém, ser concebidas de seu interior para a comunidade e interface pública, em ações externas e expandidas, vigorosamente críticas sobre suas próprias ações. Nesse sentido retoma-se mais uma vez aqui a índole formadora da pesquisa, a que marca uma política de pesquisa dentro dos museus.

Peter Bürger, ao referir-se às vanguardas como autocrítica da arte na sociedade burguesa refere-se a uma crítica imanente ao sistema, reforçando que “sua particularidade consiste que ela funciona ao seio de uma instituição social”¹³. Essa mesma idéia também é trazida pela brasileira Sônia Salzstein em um ensaio sobre a crítica, ao salientar que a condição primeira de possibilidade para que o exercício crítico demonstre eficácia é “estar dentro”¹⁴, referindo-se ao aspecto institucional.

Esse estudo destaca este ponto de vista primordial, pois não se vislumbra qualquer possibilidade de fazê-lo, estando-se fora das instituições. Em lugar de estruturar a “história da arte nos museus”, como um serviço de fornecimento de informações aos curadores, para a elaboração de catálogos luxuosos, os que atraem milhares de consumidores ao museu, como também no suporte de dados para auxiliar a curadoria das exposições temporárias, chamamos a atenção à sua constituição política. A atuação da pesquisa nesse sentido engendra a espinha dorsal pensante da instituição, ora contribuindo à formação da comunidade ou desvendando, por meio de ações curatoriais, as obscuras passagens do discurso institucional.

Para isso, das atividades técnicas e teóricas mencionadas, fundamentadas na mencionada política da pesquisa, projetam-se em programações educativas, seminários de discussão sobre a arte na atualidade, no nível nacional e internacional, o incremento de publicações em várias propostas editoriais e voltadas a diferentes públicos que exponham o vigor da formação universitária na vida dos museus da atualidade. Todo o percurso dessas ações acompanha o cotidiano dessas instituições a insubstituível experiência do embate diário da comunidade com as obras.

Para finalizar, tomamos emprestadas as palavras de Glenn Lowry, diretor do Museu de Arte Moderna de Nova York, ao declarar que “os museus têm a ver com educação e experiência e sua sobrevivência dependerá precisamente de sua capacidade de se diferenciar do espetáculo”¹⁵. Tal como se a história da arte souber também migrar com inteligência para os museus.

¹³ BÜRGER, Peter. *Teoria de la vanguardia*. Barcelona: Península / Biblos, 1997, p. 61.

¹⁴ SALZSTEIN, Sônia. Transformações na esfera da crítica. *Ars*. Revista do Departamento de Artes Plásticas. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, ano 1, n. 1, 2003.

¹⁵ Glenn Lowry, em entrevista à *Folha de São Paulo*, Caderno *Mais*, em 22 de fevereiro de 2004, p. 15.