



ARTE E SUAS INSTITUIÇÕES

XXXIII COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

Organização

Ana Cavalcanti

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Setembro 2013





Sobre a imagem da capa: Trabalho de CARLOS ZÍLIO - "Rubens on the beach II, 2007, óleo e bastão de óleo sobre tela, 140x180cm".

O público como instituição: interdependência e criação na arte contemporânea

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira - UnB

Resumo: Nossa proposta visa compreender como artistas e críticos conduziram e avaliaram a relação entre obra e público neste período voltado à formulação de experiências artísticas dependentes de uma relação ativa dos espectadores-participadores. Assim, entendido como um protagonista, o público passa a ser mobilizado como agente ativador, num processo que remonta às ambições das vanguardas históricas europeias, num explícito desejo de emancipação do espectador diante (e dentro) da obra, em conformidade com o desejo de uma arte apta a estabelecer um elo entre a criação e uma comunidade de participadores.

Palavras-chave: arte contemporânea, participação, espaços museais.

Abstract: Our proposal aims to understand how artists and critics conducted and evaluated the relationship between work and the public during this period aimed at formulating experiential artistic dependent on an active relationship of spectators and activators. Thus, understood as a protagonist, the public becomes mobilized as activating agent, a process that dates back to the ambitions of the historical avant-garde European

express a desire for emancipation of the spectator on (and inside) of the work in accordance with the desire of a art able to establish a link between the creation and community of spectators.

Key-words: contemporary art, participation, museological spaces.

Nos anos de 1980 a artista mineira Stella Maris inicia uma série de intervenções urbanas por meio de suas xilopipas, num projeto denominado “A Xilo nos Ares”. Tratava-se de xilogravuras em papel manteiga transformadas em “pipas” e que em eventos pontuais eram soltas. Segundo a artista as intervenções buscavam “o contato direto do espectador” a obra de arte original.

Nos anos posteriores, geralmente com participação dos alunos da Universidade de Brasília, o projeto “A Xilo nos Ares” ganhou diferentes versões. Em 1988, com recursos do governo federal, o projeto chegou ao Canadá, onde venceu o concurso de um dos mais tradicionais festivais de pipas “Touch the Sky”. Prêmio que gerou o convite da Secretária de Cultura do Governo do Distrito Federal, no mesmo ano, para organizar um festival com as “xilopipas” na Esplanada dos Ministérios em comemoração ao aniversário da cidade (Figura 1). Segundo a própria artista, mais de duas mil pipas foram confeccionadas naquele dia. Em 1989, o Itamaraty a convidou para levar o projeto às Guianas em uma visita presidencial oficial. As xilo-pipas

também ganharam versões para espaços expositivos convencionais e alternativos, evocando sua dimensão objectual e independente das ações em espaços urbanos.



Figura 1 - Stela Maris, *A Xilo nos Ares* – Brasília, intervenção urbana, 1988. Foto: Arquivo CAL./UnB

Parte do que restou das intervenções *A Xilo nos Ares* foi assimilado pelo acervo da Casa da Cultura da América Latina, instituição sob gestão da Universidade de Brasília. Um conjunto de três dezenas de *xilo-pipas*, registros fotográficos de exposições, oficinas e performances com as obras. Índices de um projeto de mais de uma década, desenvolvido dentro de propostas coletivas onde a experiência múltipla buscava afastar o público da mera contemplação e envolvê-lo na própria construção da materialidade da obra. Como as propostas de inúmeros projetos das décadas anteriores, organizados por nomes

cruciais das artes visuais brasileiras, os *participadores* eram levados à posição de atuadores, de vivenciadores, como definiu Andrea Paiva Nunes (2004: 74) dentro de uma perspectiva ampliada de pesquisa poética e uma identidade pedagógica (QUEIROZ, 2000).

O trabalho de Maris é apenas um exemplo da extensão e do impacto que projetos artísticos criados para construir uma relação corporal direta entre as obras e o “espectador” podem alcançar. As duas décadas anteriores já haviam celebrado uma série de obras destinadas à constituição de uma relação direta com espectador, cuja participação, interação e reação buscavam a afirmação de sujeitos conscientes de sua relação com arte, seja em movimentos interpretados como estritamente sócio-políticos, ou em acepções mais lúdicas e de leituras predominantemente intimistas.

As questões suscitadas pela musealização do trabalho de Maris, como de outros artistas vinculados às poéticas da relação - a imaterialidade, a efemeridade, o estatuto do registro e do arquivamento, a crítica à autenticidade e à dissolução da autoria centralizada, os protocolos de reapresentação etc – encontram uma literatura própria e articulada nas fronteiras da história da arte, nas ações e discursos artísticos, quanto nas formulações das práticas museológicas.

A arte derivada ou especialmente voltada à efemeridade ganhou seus estudiosos e seus adeptos dentro das instituições museológicas, ávidas por propor, elas mesmas, obras de difícil manutenção, todavia, um

ponto tem chamado atenção de alguns pesquisadores da arte: a manutenção por essas mesmas instituições de uma ideia genérica de *público*, geralmente atemporal, pouco articulada com as demandas distintas das obras de arte e, não raramente, exteriores à estética dos próprios trabalhos artísticos, que só se efetivam pela *poética da relação*.

Enfim, uma noção do que venha ser o “público” que possui sua historicidade vinculada aos questionamentos das Ciências Sociais, das Teorias da Informação e da Comunicação e dos Estudos de Público da Museologia convencional que não necessariamente atendem a uma História da Arte dedicada às “artes contemporâneas” e sua miríade de suportes, técnicas e tecnologias.

É evidente que só temos um problema se imaginarmos que as xilo-pipas de Maris, a *Rede elástica* de Lygia Clark (1974), os *Ovos* de Lygia Pape (1968), *Os Ambientes* de Jesus Soto; as *Catalysis* de Adrian Piper (1970-1971); *As aulas* de Philippe Parreno (1994) ou a Mesa de ping-pong de Gabriel Orozco (1998) se realizam quando colocadas em movimento pela relação direta com o sujeito-ativador. Portanto, um ativador que precisa ser considerado como componente poético da obra e não exterior e estrangeiro a ela. Um ativador que em toda sua indeterminação possui historicidade, geografia, demandas identitárias e expectativas poéticas. Do mesmo modo, parece-nos evidente, que este é um problema para obras sob o regime do acervamento, expostas e ativadas por este sujeito. Portanto, um problema gerado pela mediação ofertada pelas instituições expositoras da arte. De qualquer modo, a

presente comunicação, fruto de um problema de pesquisa incipiente, busca apresentar uma breve perspectiva da questão por meio do manejo próprio das narrativas da história da arte e sua relação com a Museologia.

Um modo de compreender a distância e semelhanças entre o “público” enquanto conceito das instituições museológicas e o público enquanto elemento poético ativador das obras é verificar a tradição classificatória dessas instituições.

O público exterior à obra

Para Crespo (2006), a tradição museológica ocidental ancorou suas expectativas de compreensão do público atendido pelas instituições de arte numa perspectiva sociológica que envolveu três orientações: uma está voltada para os estudos de mercado, onde as análises tem origem nas pesquisas do mercado turístico, adequados às estratégias de fidelização do público, onde as obras de arte ganham destaque por sua relevância de distinção e lastro identitário dentro de uma ética própria do consumo cultural: aquela que controla exposições, discursos curatoriais e serviços pedagógicos na manutenção e na projeção da instituição. Nesta corrente, frequentemente denominada como “pesquisa de audiência”, destacam-se pesquisadores como Kevin Moore, Michael Warner, Carol Scott, Neil e Philip Kolter. Outra orientação buscou conhecer o público de cada exposição, individualizando cada evento e construindo um mapa de “públicos” distintos

para tipologias distintas, num arranjo museológico para aquilo que Leo Steinberg definiu como “adaptação do gosto”; são estudos, por vezes, obsecados pelo “perfil do visitante” e nela destacam-se as pesquisas Fermín Fevre, Regina Gibaja, John Falk, Duncan Cameron, André Desvallées e Lena Vânia Pinheiro. Uma terceira corrente preocupou-se em conhecer o visitante por meio de sua formação e seu enquadramento sócio-histórico. Essa corrente privilegia a relação do visitante em relação às obras; são estudos dirigidos prioritariamente às coleções permanentes das instituições e encontram dificuldades na avaliação do visitante frente a exposições de curta duração, enquadram-se nessa orientação pesquisadores distintos como Richard Sandell, Pierre Bourdieu, Barbara Butler, Emmanuel Pedler e Luciana Köptcke, além de trabalhos de pesquisadores brasileiros tais como Denise Grispum, Juliana Silva, Adriana Vaz e Amanda Tojal.

Podemos optar por uma classificação distinta, mas que ajuda no processo de compreensão da institucionalização do conceito de público e as dificuldades que a História da Arte pode enfrentar ao utilizá-lo para compreensão das obras. O primeiro tipo de investigação surge da museologia formalista, tipificada por Stephen Weil (1995) e que observa seu visitante como sujeito passivo, pronto a reagir às obras de arte e ao desenho da exposição dentro das regras e dos procedimentos apresentados pela instituição, geralmente um sujeito dependente de sistemas de mediação, seja programas educativos ou discursos curatoriais. Um sujeito ativado e controlado pelo comentário sobre a obra.

Já os Estudos de Públicos vinculados à Nova Museologia (*idem*), o visitante é interpretado como um sujeito passivo e ativo que reage às obras ou não conforme sua vontade. Nesse caso, caberá a relação tríade entre obra, instituição e espectador estabelecer a fronteira entre o visitante participante e o visitante receptor. Uma terceira vertente, aliada à Museologia Crítica, qualifica o visitante como criador autônomo. Nesse caso a relação entre obra e o sujeito é catalisada pela instituição, sem as pretensões da neutralidade da pedagogia museal. Esta visão mais contemporânea parece mais próxima do espectador como *fato poético*, componente essencial da obra em processo. Mas mesmo dentro dessa perspectiva, o “público” ainda funciona como elemento da cultura institucional, ele está pré-indicado e, portanto, sua relação com obra está, de alguma forma, previamente negociada.

Tais orientações cortejam com pesos diferentes as questões clássicas: “quem você é?”, “de onde veio?” “quais as motivações da visita?” “quais as expectativas do visitante”?, enfim modelos de interpretação que oscilam entre o sujeito como consumidor cultural e o sujeito como formador cultural; que oscilam entre instituir uma identidade para instituição e garantir e preservar a “eficácia” dos processos curatoriais e educativos. Desta forma, como aliar os “Estudos de Público” museológicos com a produção de arte contemporânea que busca uma relação direta com um ativador desconhecido e interno à obra? Como reativar as obras diante públicos diferentes em temporalidades distintas?

Sem dúvida estamos diante de conceitos distintos de público. Por mais engajado que possa ser um pesquisador do peso de George Hein, que frequentemente questiona-se “como ensinar quando os visitantes apenas querem apreender” (2009:63), como podemos aliar suas preocupações em conhecer o público adolescente que frequenta museus estadunidenses com as provocações dos *Ninhos* de Hélio Oiticica, células para serem habitadas pelo “participador” de 1969? (Braga, 2012). Por mais amplos que os estudos museológicos possam ser, instituindo uma ideia de que o visitante já é por consequência uma parte da obra, seu protagonismo ainda ocupa o lugar do receptor.

Uma questão de participação

Evidentemente os artistas estiveram atentos a dissociação entre a ideia de um público investigado e difundido pelas instituições e aquele ativado pelas obras – seja quaisquer que sejam elas como bem nos lembra a série “Museu do Prado” de Thomas Struth de 2005 ou quando no início dos anos de 1970, Hans Haacke realiza uma série de instalações cujo objetivo era aferir sobre o perfil do público e sua opinião sobre assuntos sobre política e economia. No caso Haacke, ao utilizar formulários com uma gramática estatística e vocabulário sociológico (BEKER; WALTON: 2010), sua inquietação era menos determinar quem frequentava os museus nova-iorquinos ou a Documenta de Kassel de 1972, demonstrando a contradição entre o elitismo da arte e as preferências por

políticas de esquerda de seus frequentadores. Num debate com Bordieu nos anos de 1990, Haacke assertivamente indicava: “Acho que poucas vezes o público que chamamos ‘a arte’ é homogêneo. Há sempre uma tensão entre aqueles que se interessam antes de mais nada ‘pelo que se conta’ e ‘aqueles que privilegiam a maneira como se conta” (*apud* CANCLINI, 2013: 42).

O questionamento direto do público expõe as principais questões deste trabalho pois dobra o problema sobre si mesmo: que público responde sobre si mesmo dentro da obra de Haacke? Na renomada mostra coletiva *Information* no MoMA de Nova York (Figura 2), aberta em junho de 1970, Haacke pedia aos visitantes que respondessem: “O fato do governador Rockefeller não denunciar a política do presidente Nixon para Indochina justificaria que você não votasse nele em novembro?”, a provocação era evidente, pois David Rockefeller era, então, presidente do conselho de administração do museu. Diante dessas obras que se realizaram por meio dos espectadores que simplesmente opinaram ou em formulários dirigidos ou em respostas espontâneas como reapresentar os trabalhos de Haacke? Como repor as condições que fizeram daquele público um elemento específico, historicamente inscrito? Críticos, artistas, museólogos e historiadores debatem a questão da reapresentação há algumas décadas dentro do sistema expositivo. Mas um problema da obra de Haacke é crucial: o espectador que frequentou *Information* ou a Documenta de 1972 não está mais disponível. Isso talvez explique o porque historiadores e curadores se inquietem com a

reação comedida do público diante da reapresentação de muitas obras participativas.

Claire Bishop que o público só se instaura como participante quando está presente desde o início do



Figura 2 - Hans Haacke, *Informação*, Museu de Arte Moderna de NY, 1970.

processo e constrói a “obra” com e a despeito do artista. Numa perspectiva histórica, o conceito de participação em Bishop está intrinsecamente delineado pelo lugar político ocupado pela produção artística. Para ela o discurso sobre uma arte cuja autonomia é capaz de questionar as contradições sociais teve seus momentos cruciais em períodos de maior instabilidade política e social, em especial nos anos posteriores à Revolução Russa e ao surgimento do Facismo e, posteriormente, no final dos anos de 1960 e no pós 11 de setembro de 2001. Nesse deslocamento, a história da identidade do participante é remanejada de acordo com as mudanças sociais: a multidão e as massas nas duas primeiras décadas; o povo após a II Guerra Mundial, os excluídos nos anos de 1980, a comunidade na década seguinte, e aquilo que Bishop chama de “voluntários” na atualidade (2012:277).

Em artigo para *October* em 2004, Bishop já nos adverte que o público já internalizou boa parte da pedagogia da arte. Este público, para ela um conceito mais instável, sabe quando e como se comportar diante das instalações, das charadas e das ironias interativas. Evidentemente não se trata aqui de um público amplo e genérico a qual a crítica estadunidense se refere, mas a um grupo de espectadores habituados com a produção experimental. No mesmo artigo ela pergunta: “Quem é o público, qual sua cultura e como ela opera?” (2004: 65). Como resposta a isso o sujeito agente da “Arte Participante” aparece redimensionado com novas propostas que tendem a fugir das fronteiras institucionais da arte (2006), a experiência é

tornada obra, ora enquanto evento, ora enquanto memória deste, o público não é pressuposto e sim consequência. Ele vem depois de se constituir a relação poética.

A arte participativa é um território extremamente complexo porque explicita, de modo mais veemente, com as possibilidades interpretativas do espectador. Nessa mesma perspectiva, talvez a instabilidade conceitual do que venha ser o “público” na constituição da relação poética na arte contemporânea seja inerente e necessária à arte que se tipifica como a qualidade do *fazer* e daquilo que é feito. Nesta visão instável, a obra faz-se como investigação criativa não repetível seja qual for o programa, ela se torna um espaço de especulação cujo sentido se tece no processo e onde há uma continuidade e contiguidade com a teoria que a analisa.

Nessa perspectiva alguns trabalhos manejam o conceito de público institucionalizado de modo a problematizá-lo, incluindo-o num jogo de espelhos, onde a própria instituição é exposta. É o caso da performance “O artista está presente” de Marina Abramovic, realizada durante uma grande retrospectiva no MoMA de Nova York em 2010. Por 716 horas, a artista sentou-se em silêncio diante um visitante por vez. Ao lado toda uma coreografia da instituição, sua forma de codificar o público, de instruí-lo e programá-lo por meio de educadores e seguranças estava a operação de Abramovic em conferir a cada visitante uma conexão, num tempo particular. Mas a questão que me moveu permanece: como rerepresentar a obra de Abramovic. Uma questão que impacta os modelos

narrativos da história da arte, amplamente amparados na reapresentação das obras selecionadas e estudadas.

Referencias Bibliográficas:

BEKER, H.S.; WALTON, J.. *L'Imagination sociologique de Hans Haacke*. Paris : Lettre Volee, 2010.

BISHOP, C. "Antagonism and Relational Aesthetics", p.51-79, October 110, "outono de 2004

_____. *Artificial Hells: Participatory Art and Politics of Spectatorship*. London; New York: Verso Books, 2012.

CRESPO, Maria del Mar Flórez. La Museologia crítica y los estudios de público en los museos de arte contemporáneo. *De Arte*, n.5, 2006; disponível em: https://buleria.unileon.es/bitstream/handle/10612/1209/DeArte5_15.pdf?sequence=1; acesso em junho de 2012.

GARCIA CANCLINI, N.. *A Sociedade sem relato: Antropologia e Estética da imanência*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

HEIN, George E. O dilema da Educação Científica: como ensinar quando os visitantes apenas querem aprender. In: MARANDINO, M; ALMEIDA, A.M.; VALENTE, M.E.A.. *Museu: lugar do público*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2009.

NUNES, Andrea Paiva. *Todo lugar é possível: a rede de arte postal anos 70 e 80*. 207f. Dissertação - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/7037/000494374.pdf?sequence=1> . Acesso em: maio de 2013.

QUEIROZ, Valda. Discreto Intimismo. *UnBnoticias*, Brasília. Pág.17, out./nov. 2000.

WEIL, Stephen. *Cabinet of Curiosities*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1995.