

## O PROBLEMA DOS “NOVOS MUSEUS”, E NOSSO

### *THE “NEW MUSEUM’S” PROBLEM, AND OURS*

Deborah Alice Bruel Gemin<sup>1</sup>

*Unespar Curitiba Campus I (Embap). deborah.bruel@gmail.com*

**RESUMO:** O presente texto apresenta os problemas das exposições de arte contemporânea nos espaços museológicos e suas estratégias para popularizar a arte. Estratégias que podem se tornar artifícios de vulgarização da arte por não respeitar a capacidade perceptiva do observador e por aproximar-se cada vez mais da lógica dos grandes eventos culturais, como bens de consumo rápido e fácil. A partir de um trecho de texto de Otilia Arantes que reclama da “cultura de recolhimento como descartável” este artigo apresenta argumentos teóricos e exemplos práticos de trabalhos de arte que buscam discutir estes problemas.

**Palavras-chave:** museu, espaço, arte contemporânea, instalação, *site specific*.

**ABSTRACT:** *This paper presents the issues of contemporary art exhibitions in the museum spaces and their strategies to popularize art. These strategies can become artifacts of vulgarization of art for not respecting the observer’s perceptive ability and by approaching ever closer to the logic of cultural events and entertainment, such as objects of consumption. From a snippet of text from Otilia Arantes who complains about the "culture of gathering as disposable" this article presents theoretical arguments and practical examples of artworks that seek to discuss these problems.*

**Keywords:** *museum, space, contemporary art, installation, site specific.*

O ensaio a seguir é resultado de reflexões acerca de questões dos espaços de exposição de arte contemporânea, especialmente as que dizem respeito às instalações *in situ*, e mais especificamente constitui-se como comentário sobre o seguinte texto:

No entanto, os próprios museus vão ser reformulados na medida desse novo contingente de visitantes-consumidores, tanto quanto de uma arte que se quer ela própria cada vez mais na escala das massas, na exata medida do consumo de uma sociedade afluyente. Mas aí, a impressão animadora diante de uma pequena multidão de usuários que acorre aos novos museus e parece se divertir com a desenvoltura de futuros especialistas dura pouco – a abolição da distância estética resolve-se num fetiche invertido: a cultura do recolhimento como um descartável. Ou seja, na

---

<sup>1</sup> Currículo: Doutoranda do PPGAV da ECA-USP, professora assistente da UNESPAR/Campus I - EMBAP, e artista visual residente em Curitiba-PR.

outra ponta do processo descrito por Benjamin, assistimos a um resultado inverso ao que ele imaginava: a massificação da experiência de recepção coletiva da obra de arte, onde a relação distraída não é mais do que apreensão superficial e maximamente interessada da obra enquanto bem de consumo. (ARANTES, 1993, p. 240)

A análise de Otília perpassa as questões políticas que definem os espaços urbanos e consequentemente os espaços públicos institucionais. Para a autora a reificação da arte<sup>2</sup> e de seus espaços é consequência do capitalismo tardio no qual nos encontramos. O texto citado acima, é parte de uma comunicação apresentada em 1991, cujo título “Memórias e Identidade – Museus Contemporâneos, Espaços Culturais e Política Cultural” nos dá pistas da importância que a cultura passa a ter na sociedade de consumo e dessa “nova relação entre cultura e economia” que se revela nas atuais configurações *mass*-mediatizadas dos museus e espaços (FABBRINI, 2008, p.246). Cujo objetivo é o aumento da arrecadação para as cidades, onde turismo e cultura se confundem como produtos à venda na mesma prateleira, e o público não é encarado como aquele que contempla, mas como “visitante-consumidor” cuja atitude não mais passiva diante da obra de arte, espera-se seja ativa, no sentido de consumir um modo de vida, uma cidadania aparentemente aculturada. Enfim, uma arte que chega até as massas. Aqueles que estiveram por séculos alijados dos bens culturais agora seriam chamados aos seus templos para conhecer e compartilhar a cultura como um bem comum. No entanto, isto somente chega a acontecer quando a arte e a cultura são objetos dessa reificação, tornando a relação sujeito/obra-de-arte mediada por um museu que não mais se caracteriza com um lugar sacralizado, mas como um parque simulador de experiências.<sup>3</sup> As exposições cada vez mais parecem se caracterizar por grandes cenários fictícios para encarnar experiências perdidas.

As possibilidades apontadas por Otília Arantes ao que denomina ‘os novos museus’, partem da contraposição de Adorno e Benjamin, e especialmente da leitura que faz de Benjamin no que diz respeito à fruição aurática da obra de arte que coloca em questão “nossa relação com a obra de arte, há quase dois séculos filtrada pelo museu” (ARANTES, 1991, p. 161). Tomando-o como o meio através do qual a arte se dá para nós, o museu se transforma na moldura que a distingue – a arte – do resto do mundo. Garantindo à arte segurança em relação ao seu lugar no mundo.

Uma das consequências provocadas pelas transformações ocorridas nas vanguardas artísticas do século XX, foi o desaparecimento da moldura e do pedestal, dispositivos que a separavam do humano e do mundano assegurando sua singularidade, seu sentido de existência. A dissolução desta fronteira simbólica entre arte e vida comum gerou, e talvez ainda provoque, uma situação aporética: cada vez que a arte se torna a vida, a vida se extingue nela para seguir enquanto arte. Vou dar um exemplo simples: um objeto qualquer apropriado por um artista, ao se tornar arte, perde imediatamente seu status mundano e ganha um valor simbólico de arte, por vezes sacralizado. E também, uma performance – que é um acontecimento no tempo do mundo – para seguir existindo como arte precisa aderir a um suporte físico, como um registro fotográfico ou em vídeo e assim se tornar um “objeto” artístico capaz de circular, existir e se rerepresentar a cada exposição.

O museu é o espaço da institucionalização da arte por excelência. E, por enquanto, não há o que possamos fazer a esse respeito. Até porque, sem institucionalização talvez não exista arte por definição. A instituição continua sendo, portanto, o contexto da arte. Para Walter Benjamin, o contexto é o que garante a singularidade daquilo que denominamos arte, o que faz de algo obra de arte é da mesma ordem daquilo que a faz singular no mundo, em suas palavras: “a singularidade da

---

<sup>2</sup> O conceito de reificação da arte utilizado por Otília Arantes tem como referência o texto de Frederic Jameson, *Reificação e Utopia na Cultura de Massa*, bastante discutido no Brasil.

<sup>3</sup> “templo simulador” no sentido de simular a experiência do museu, de não ser a experiência em si, mas um modelo de experiência que se copia, que se imita, partindo do conceito de simulacro apresentado por Baudrillard. in: BRAUDRILLARD, *Simulacros e Simulações*, Ed. Olho d’água, Lisboa, 1991.

obra de arte é idêntica à sua forma de se instalar no contexto da tradição, [...] esta tradição, ela própria é algo de completamente vivo, algo de extraordinariamente mutável” (BENJAMIN, 1994, p. 169). Assim aquilo que faz com que a obra se instale em seu contexto que é igual à sua singularidade, é fluído e mutável, está em constante transformação. O contexto muda, vai se adequando às mudanças sociais, porém o entorno da arte, ressalta Benjamin, resguarda alto teor ritualístico. O valor singular da obra de arte "autêntica" tem o seu fundamento no ritual em que adquiriu o seu valor de uso original e primeiro. Este, independentemente de como seja transmitido, mantém-se reconhecível, mesmo nas formas profanas do culto da beleza, enquanto ritual secularizado. (BENJAMIN, 1994, p. 170). Conseqüentemente, o contexto e o ritual se tornam capazes de assegurar coeficiente artístico ao que quer que esteja sob seu domínio, como já denunciado pelo gesto duchampiano - e incansavelmente teorizado.

Simplificando poderíamos afirmar que o que vai para dentro de um museu é arte, mesmo que não concordemos. A experiência do visitante do museu parte desta afirmação, e o que estaria circundado de um valor ritualístico transforma-se em experiência superficial, como denuncia Otília Arantes, correlata àquelas dos transeuntes dos shoppings centers. O perigo, portanto, parece residir na institucionalização acrítica e na espetacularização da cultura, quando o rito perde espaço para o cenário e para o espetáculo. Como, a partir destas questões, a arte pode continuar habitando este contexto? Já que, os museus seguirão existindo para garantir os limites que mantêm a arte.

Frente ao legítimo desejo de que a arte esteja cada vez mais ao alcance de todos, objetivo das sociedades democráticas e socialmente desenvolvidas, coloca-se a questão de como aproximar a massa do conteúdo subjetivo da arte, por vezes considerado obscuro, sem, no entanto, descambar para sua banalização. Desta forma, o desafio que nos toca “é produzir dispositivos que impeçam a neutralização da cultura” afirma Fabbrini (2008, p. 265), referindo-se à fruição nos novos museus e ao perigo da arte ser convertida em “evento cultural (FAVARETTO, 2007, p.227 apud FABBRINI, 2008, p. 266).

Uma exposição exemplar para os problemas temidos por Otília Arantes apontados no início deste artigo, é a mostra *João Turin: vida, obra, arte*<sup>4</sup> que está no Museu Oscar Niemeyer - de set/14 a fev/15 - abrigada no ‘Olho’.<sup>5</sup> Os dispositivos utilizados para a exposição das esculturas em bronze do artista, funcionam como o que Otília chama de *mise-en-scène*, que busca “repor a obra no seu lugar de origem” (1991, p.162), ao referir-se à tentativa de resgate da aura perdida da obra autêntica pontuada por Benjamin. Fachadas de casa da época, uma espécie de bulevar, o interior de uma casa paranista,<sup>6</sup> que recria o que seria um lar genuinamente paranista e o atelier do escultor, onde o fogão a lenha divide espaço com uma cópia em gesso de um felino de 2 metros de comprimento da obra *Luar do sertão*. Do outro lado do salão – ocupado menos pelos robustos bronzes e mais por displays com adesivos que reproduzem desenhos do artista e armários de época com objetos de época usados ou não por João Turin –, está uma pequena sala, igual ao interior de uma capela, feita para abrigar um baixo-relevo do artista cujo tema é religioso, *Pietà*.<sup>7</sup> Durante os poucos minutos em

---

<sup>4</sup> Exposição com curadoria de Teixeira Leite em cartaz no Museu Oscar Niemeyer. João Turin (1878-1949), filho de imigrantes italianos, foi considerado o precursor da escultura no Paraná. Deixou um considerável acervo que inclui pequenas esculturas e baixos-relevos, pinturas, monumentos históricos e outras obras em locais públicos da capital e municípios paranaenses. João Turin destacou-se e é reconhecido como escultor animalista sendo premiado no Salão Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro em 1944 e 1947. (fonte: sites da Secretaria de Cultura do Estado do Paraná e do Museu Oscar Niemeyer).

<sup>5</sup> Salão nobre do museu, chamado assim por sua forma arquitetônica.

<sup>6</sup> Refere-se ao movimento paranista que buscou implantar uma estética paranaense através de imagens símbolo do Paraná como o pinhão, a araucária e a gralha azul. João Turin foi um dos artistas que fundou esta estética identitária.

<sup>7</sup> Obras deste artista podem ser vistas no <http://joaoturin.com.br/obras/>.

que permaneci nesta sala, todos os visitantes fizeram o sinal da cruz ao entrar, confundiram-na com uma capela de verdade. Um sintoma claro do ritual de culto da obra e do templo, resquício aurático para voltarmos a Benjamin, e de uma arquitetura de interiores feita para cooptar os distraídos visitantes. Não no sentido que almejava Benjamin – fruição distraída, porém crítica –, mas uma distração embotada e passiva, que repete “um ritual secularizado”(BENJAMIN, 1994, p.169) sem entender o valor simbólico que esse gesto carrega.

Surge uma ambiguidade. Se por um lado a obra requer uma contemplação concentrada, e isso caracteriza um ritual de culto, por outro, a fruição acrítica, o simples passeio dentro do museu, pouco agrega ao visitante. Recorramos novamente à Otilia Arantes que ao enfrentar essa questão acredita que o dilema segue persistindo, e concorda com Adorno para quem “não faz sentido ser contra ou a favor do museu” (1991, p.162). A ambiguidade do museu em relação à forma de expor uma obra de arte – de um lado a neutraliza ao afasta-la de seu ritual de origem, pasteurizando seu valor, igualando potências díspares,<sup>8</sup> e de outro a recoloca ao seu lugar de origem através do simulacro, recorrendo à *mise-en-scène* –, é uma questão circular, aparentemente sem solução. Mas, “nem tudo nos museus é prejudicial”, já que o museu é apenas o sintoma das contradições da nossa relação com as definições da arte. O contraponto central do texto de Otilia é a experiência contraditória do museu moderno, tendo Adorno – que repassa as opiniões de Valéry e Proust sobre suas experiências nos museus –, e Walter Benjamin, que argumenta acerca do novo conceito de arte e sua fruição. Assunto atualizado por Fabbrini no texto *A fruição nos novos museus* (2007), no qual para além de Valéry, Proust, Adorno e Otilia, recorre a Huyssen e Lebrun, numa útil tentativa de reajustar o conceito de fruição na arte contemporânea.

O parágrafo de texto, de autoria de Otilia Arantes, que abre este ensaio é a resposta da autora à associação que faz entre a recepção coletiva proposta por Benjamin - da nova arte reproduzível e, portanto, distante da sua antecessora ‘arte única, original e aurática’,- e a defesa que Adorno faz de uma recepção mais concentrada e especializada desta ‘arte única, original e aurática’, ainda encontrada nos museus mas sublimada pela “força restauradora da forma-museu” (ARANTES, 1991, p.164). Otilia ressalta a chave política em Adorno “para o qual a experiência solitária da obra encerra um impulso emancipatório de evidente consequência social” e no discurso de Benjamin, onde vislumbra “configurar um embrião materialista de um novo iluminismo, que finalmente desaguaria na conformação de uma ordem social superior” (ARANTES, 1991, p.163). Para Otilia esta configuração dos ‘novos museus’ os torna um “dos mais eloquentes sintomas” do gênero pós-moderno, para usar um termo da autora, e não os culpados por essa consequência neutralizadora de um lado, e populista de outro. “As ambiguidades do museu” são as mesmas ambiguidades da arte moderna no que diz respeito à “relação que ela mantém com seu público” (ARANTES, 1991, p.162).

No entanto, essa reformulação dos museus vai fazer surgir outras formas de ambiguidades, que são apontadas por Fabbrini ao confrontar as novas modalidades de fruição em Baudrillard e Lebrun, consumo e manipulação, respectivamente (FABBRINI, 2008, p.265). As práticas artísticas modernas e pós-modernas trazem a cidade para dentro do espaço institucional da arte, propiciam a estetização do cotidiano ao aproximar arte e vida, ou, ainda mais, em transformar vida em arte. O museu funciona, assim, como o laboratório desta alquimia. E o visitante, ou fruidor, precisa ser mais do que um consumidor ou um decodificador de discursos, ele precisaria estar aberto, ou melhor ainda, ser sensível para que através destes dispositivos inebriantes e neutralizantes perceber

---

<sup>8</sup> Como reclama Valéry citado por Adorno em seu ensaio *Museu Valéry-Proust* (1953) cujo mote é a razão de ser do museu moderno e confronto entre vida e morte da arte dentro do espaço desse museu. ADORNO, T.W. *Museu Valéry Proust* in: **Prismas: crítica cultural e sociedade**. São Paulo: Ática, 1998. p.173-185

o pulsar da poética. Embora no seu texto Fabbrini conclua que ao fruidor resta ser mais seletivo, frente aos abusos estéticos dos novos museus, conforme proposto por Adorno, enfatiza que aos museus ou suas administrações cabe proposições críticas que “facilitem essa fruição seletiva” (FABBRINI, 2008, p. 265), paralisando assim os dispositivos de neutralização da cultura.

Portanto, não ignorar a tendência pasteurizadora que caracteriza essas novas instituições, é um primeiro passo que todos os envolvidos com a arte e seu *métier* precisam dar. De que maneira os trabalhos de arte tem dialogado com essa carga neutralizadora dos grandes espaços? Fazendo eco à conclusão de Fabbrini não se pode adiar o momento “de privilegiar a análise da economia política e da política cultural” que tem sido as grandes responsáveis por este quadro. A maneira de mostrar a arte, de fazê-la circular, de fazê-la ocupar os espaços é prática econômica e política cultural. No entanto, não deixemos que “a análise da forma artística ou arquitetônica” (FABBRINI, 2008, p.266), seja alijada desta discussão. Ambas carregam em si os meios e recursos nos quais foram forjadas suas manifestações expressivas, ou seja, é na forma e na estrutura tanto da obra quanto do lugar que ela habita que se encontram estes sintomas, suas intenções e consequências socioculturais. Para Otília a estetização visivelmente exacerbada dos museus é uma “arquitetura que cada vez mais se apresenta como um valor em si mesmo, como uma obra de arte, como algo a ser apreciado como tal e não apenas como uma construção destinada a abrigar obras de arte.”

Como o artista de hoje se relaciona com isto? Olafur Eliasson em entrevista fala sobre os níveis de representação das instituições e também das paisagens urbanas, e quanto nos orientamos e estamos conscientes disso; “por exemplo quando usamos um walkman usamos uma trilha sonora para o caminho que percorremos na cidade isso é uma representação, devemos ter isso claro.” Então olhar através da janela de um museu para fora, para um trabalho, é , olhar através de um “enquadramento para ver o quadro do quadro do quadro...” sem ser moralista sobre isso, afirma que não é como se fosse uma espécie de perda da experiência total, não, é que precisamos estar conscientes dos níveis de mediação e o museu é um potente nível de mediação. “Por isso é importante ver a si mesmo sentindo, ou sentir a si mesmo vendo, para observarmos nossas experiências a partir de um certo ‘terceiro ponto de vista’ - uma perspectiva dupla – para auxiliar a sensação de presença até mesmo em extremos níveis representacionais” (ELIASSON, 2011, p.55).

Em outra passagem do texto Arantes faz referência a um depoimento do diretor do Museu de Mönchengladbach, na Alemanha, projetado pelo arquiteto austríaco Hans Hollein entre 1972-1982, citado por Christa Burger, segundo o qual:

Um dos abrigos a que se chega do hall de entrada incrustado na cidade é a lanchonete do museu. Por outro lado, este lugar profano abre para uma parede com uma grande janela quadrada, que fornece a vista de uma paisagem arquitetônica e natural verdadeiramente magnífica: uma igreja gótica numa colina, cercada de velhas árvores. A forma da janela enquadra esta vista, como se fora na realidade uma grande moldura pictórica. O modo de percepção que domina neste lugar é sem dúvida fundamental para o museu e é cuidadosamente elaborado. Isso transforma o mundo exterior num mundo estético, recuperado na perspectiva do museu. (apud ARANTES, 1991, p.168)

A experiência estética do museu seria portanto totalizadora, a ponto de transformar algo em estético a partir do ponto de vista do museu. Sendo assim, não é apenas a obra de arte que o museu “neutraliza”, como quis Adorno – ao declarar que os museus “são sepulcros de obras de arte, pois testemunham a neutralização da cultura. Neles o valor de mercado não deixa lugar para a felicidade da contemplação” (ADORNO, 1998, p.173) – mas a própria “multiplicidade da vida urbana aí sintetizada” (ARANTES, 1991, p 168). Ou seja o museu funciona como uma moldura de dará um brilho ou verniz diferente tanto para os trabalhos que sob seu teto estiverem, quanto para o contexto urbano no qual se encontra. E, é esta consciência que Olafur Eliasson evoca, e de forma bastante incisiva provoca com a instalação *The Weather Project*, que discutiremos à frente.

O Instituto Inhotim na cidade de Brumadinho em Minas Gerais é um bom exemplo de arquitetura estetizada. Projetado para abrigar arte contemporânea, seus paisagismo e arquitetura têm sido construídos de maneira bastante específica; a maioria de seus edifícios foram construídos para abrigar trabalhos de arte específicos e o paisagismo parte de um jardim central de Burle Marx, e espalha-se por toda a área do parque de

Forma articulada com a curadoria de arte, arquitetos e área técnica, a curadoria botânica participa ativamente dos projetos de instalação de novas obras a céu aberto, galerias e pavilhões, definindo o projeto botânico e paisagístico do entorno do acervo artístico. A integração dessas áreas garante uma relação absolutamente harmônica entre a natureza e a arte contemporânea.<sup>9</sup>

Inhotim, sem dúvida serve de indício que a comparação dos museus com parques temáticos, faz sentido. Construir um lugar específico para a arte é incrível do ponto de vista do artista, e também da arte, já que é a possibilidade de se criar o contexto da obra. Mas, neste ponto é que reside uma contradição, a de que este contexto é idealizado e em quase nada se difere do “cubo branco” da arte moderna. Para Arantes os arquitetos destes novos museus procuram criar “uma obra de arte total” num sentido simbólico ao análogo da arte moderna que idealizava a cidade como palco (ARANTES, 1991, p 168). Portanto, estes lugares, aos moldes dos grandes centros comerciais das cidades, são micro espaços pseudo-públicos, que simulam uma organização social democrática e acessível; enfim, a utopia da arte para todos dentro de uma realidade utópica.

Todavia vejamos dois trabalhos de arte e sua relação com a arquitetura da instituição, e ao espaço do museu como lugar da experiência, como exemplos da fricção que uma proposta poética possa causar num determinado espaço físico e institucional. Instalado atualmente em Inhotim, *Tetéia* da Lígia Pape [imagem 3] e *Cruzeiro do Sul* 1969, de Cildo Meireles [imagem 1], que já foi apresentado em mais de um lugar. O trabalho de Cildo Meireles consiste numa instalação: um pequeno cubo de madeira colocado no chão de uma sala ampla quase sem iluminação. Somente este pequeno objeto recebe uma iluminação dirigida [imagem 2], e aí a mágica se dá; automaticamente toda a sala se torna o espaço que envolve e abriga a pequena estrela, um cenário de espaço sideral! Para além dos significados simbólicos que o cubo de madeira e o nome do trabalho agregam a ele<sup>10</sup> – e que não serão tratados aqui –, o espaço expositivo é todo ele requerido pela obra, tornando-o um legítimo “espaço em obra” (TASSINARI, 2001).

---

<sup>9</sup> Texto citado do próprio site do Instituto Inhotim in: <http://www.inhotim.org.br/inhotim/jardim-botanico/paisagismo/>

<sup>3</sup> O cubo de madeira é composto de pinho e carvalho, que são duas madeiras que juntas possuíam para algumas culturas a capacidade de evocar divindades, e também a fricção entre as duas permite a combustão e portanto gera o fogo, tão essencial para o desenvolvimento da humanidade. (vídeo Cildo Meireles)

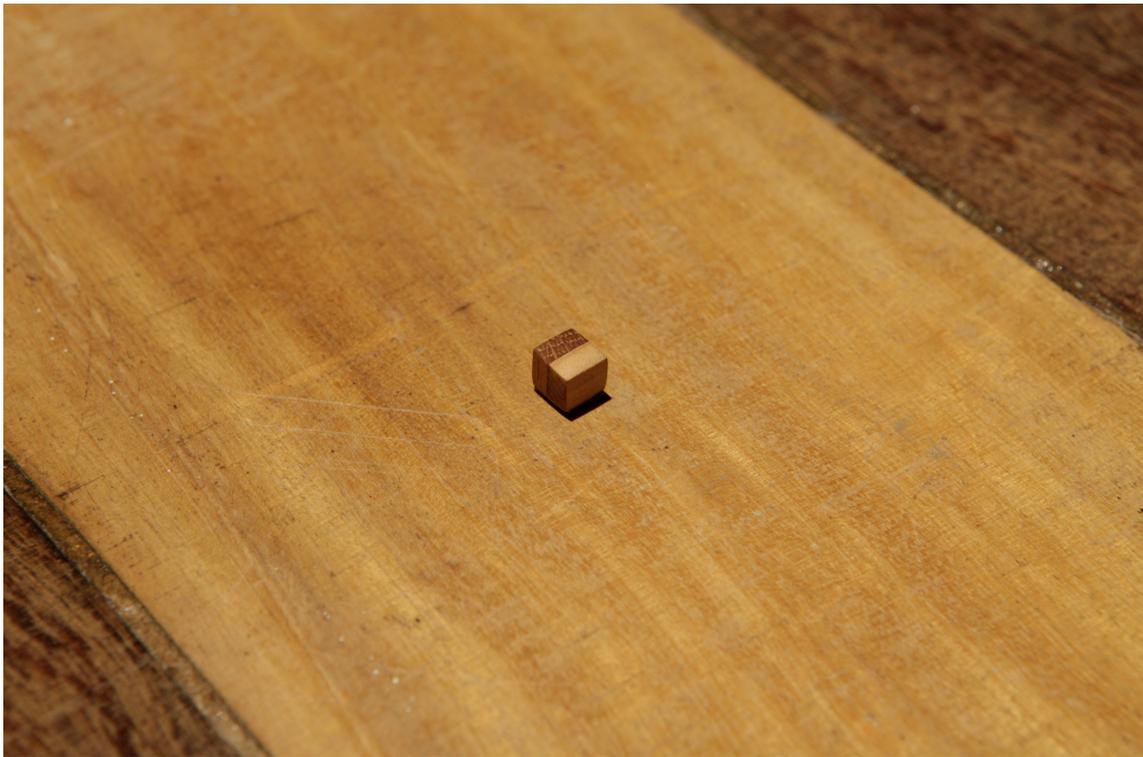


Imagem 1 – Cildo Meireles, *Cruzeiro do Sul*, 1969 (detalhe).

Em que medida esta instalação poderia ser percebida como uma obra de arte, senão dentro dos limites de um museu ou espaço de arte? Não que isso diminua seu valor poético, e minimize sua potência, mas esta obra somente ocorre *in situ*, se localizada dentro do espaço institucionalizado da arte. Este pequeno cubo de madeira não poderia reverberar se estivesse esquecido numa prateleira qualquer, correndo o risco de assim ser confundido com uma coisa qualquer a ser descartada por inutilidade. Retomemos aqui a afirmação de Benjamin, relativa ao contexto e ao ritual, pois são estes que possibilitam a fala eloquente do *Cruzeiro do Sul*, seu ecoar. Sem os quais, a obra seguiria muda. Neste sentido, o museu não emoldura o trabalho, é mais que isso, ele é também obra, é ao mesmo tempo continente e conteúdo. Isto posto, a questão se adensa, porque neste caso o trabalho ocupa o espaço, que é também o trabalho, numa relação que chamaria de interdependente na falta de um adjetivo descritivo melhor. Tudo se torna parte do mesmo corpo - um corpo de arte - feito da mesma matéria, uma alquimia simbólica intensa. Esta capacidade de amalgamar-se ao entorno é mais do que um gesto de apropriação, como rapidamente poderíamos pensar, é uma sutileza potente da obra em trazer pra si o espaço que ocupa, sua capacidade singular em não se separar do mundo, mas de resgatar sua existência atrelada à um lugar, que se quer específico.

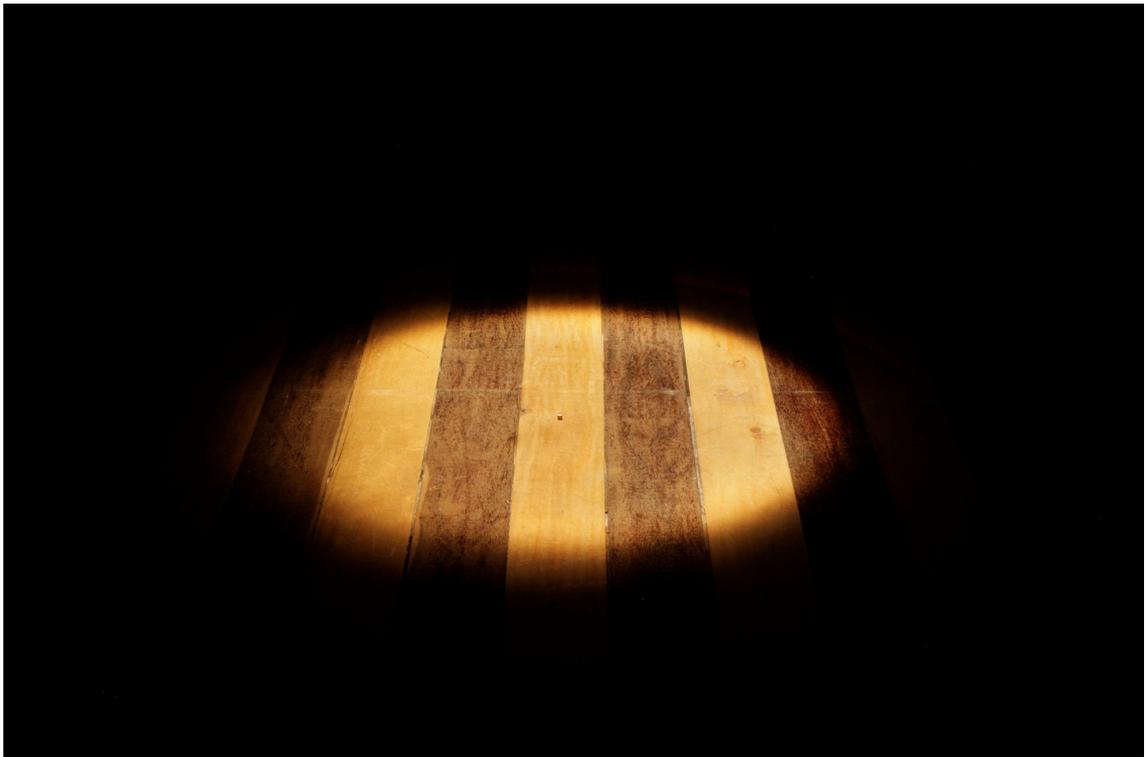


Imagem 2 - Cildo Meireles, *Cruzeiro do Sul*, 1969 (detalhe).<sup>11</sup>

Uma maneira de reconhecer seu contexto e de atuar com ele, e não independentemente dele. Ele consegue com simplicidade requisitar o espaço da instituição para si. O espaço físico da sala desaparece na penumbra e por momentos a obra nos carrega para dentro dela, sem que ela seja uma imensa instalação. Uma ação poética, que reverbera em ato político<sup>12</sup>. Sim, inegável força política frente a instituição pelo agenciamento do espaço que faz Cildo Meireles. Político porque requer um grande espaço institucional para si, o mobiliza com um minúsculo objeto de madeira, deixa evidente a força simbólica daquilo que denominamos arte, sem dispende energia e movimentar muito material para isso. O pequeno cubo de madeira é uma tecla que dispara o dispositivo artístico, que agencia os seus elementos constituintes.

Diferente do que ocorre com o trabalho *Tetéia* [imagem 3] de Ligia Pape, instalado no Instituto Inhotim, em uma arquitetura construída especialmente para abrigá-lo. *Tetéia* ocupa toda a sala, enche-a com seu tamanho, e define seu espaço entorno. O negro que a circunda não é trabalho, é sua moldura, a contém. Formalmente os trabalhos, de Cildo acima citado e de Ligia se parecem, pois são instalações cuja penumbra do ambiente entorno é fundamental, criando um espaço infinito e imersivo, com iluminação pontual e regulada, criando ambiência espacial. O trabalho de Ligia possui autonomia em relação ao seu continente. Sua própria estrutura o diferencia, define seus limites, o objetifica. No trabalho de Cildo isto não acontece, a moldura é o museu ou instituição, porque a penumbra é o trabalho também, e este limite de onde começa o trabalho e onde termina a fisicalidade do espaço expositivo é difusa, é ambígua.

---

<sup>11</sup> Fotos de Everton Ballardín (fonte das imagens 1 e 2 : <http://www.revistacarbono.com/wp-content/uploads/2013/09/CildoMeireles©PatKilgore2011>)

<sup>12</sup> A Arte não é política pelas mensagens e pelos sentimentos que transmite sobre a ordem do mundo. Nem é política pela maneira como representa as estruturas da sociedade, os conflitos ou as identidades dos grupos sociais. É política pela divergência que ela toma em relação a essas funções e pelo modo como recorta e povoa este espaço. (Gianotti apud Rancière. *Malaise dans Esthétique*)



Imagem 3 – Lígia Pape, *Tétia I-C*, 2002.<sup>13</sup>

No *Cruzeiro do Sul*, a estrutura se estende para um espaço indefinido, irresoluto, vago, ao mesmo tempo em que não está separada da fisicalidade que o circunda. Aqui perscrutamos dois exemplos uma análise formal que revelam ações de consequências políticas: Inhotim congela *Tetéia*, constrói um templo para ela, e a reverberação poética da obra se acabrunha frente a essa neutralização. Já o *Cruzeiro do Sul* é móvel, se espalha, se faz e se refaz a cada exposição, alarga seus limites, e não há como não encará-lo de maneira subversiva por colocar à sua disposição centenas de metros quadrados para abrigar milímetros quadrados de matéria.

No entanto, não tomemos isso como um panorama desolador, que toma como certo que qualquer ação ou objeto resultante de produção artística está fadado a ser estandardizado pela força neutralizadora destas arquiteturas institucionalizadas. Isso deve ser encarado como uma característica da arte que se institucionaliza, é um sistema de representação, apenas como quer Eliasson devemos estar atentos à estes dispositivos.

Outro trabalho de arte instalado em Inhotim relaciona-se com o entorno de maneira diferente. Refiro-me ao projeto de Doug Aitken, *Sonic Pavilion*, 2009 [imagens 4 e 5]. Que consiste um pavilhão de vidro e aço, revestido de película plástica, um poço tubular de 202 m de profundidade, microfones e equipamento de amplificação. Neste caso a arquitetura é o trabalho, ela é a caixa acústica e ao mesmo tempo visual que nos aproxima, nos leva para a profundidade da terra, mas não nos alija do mundo, ao contrário nos dá uma experiência de imensa consciência do estar, do ser um corpo pertencente a um organismo vivo, a terra. Reconheço que talvez esta comparação possa parecer desleal já que tratam-se de propostas muito distintas do ponto de vista da experiência perceptiva, mas a análise é coerente na medida em que estamos tratando aqui da

---

<sup>13</sup> foto de Eduardo Eckenfels fonte: [www.eduardoeckenfels.com](http://www.eduardoeckenfels.com)

arquitetura que abriga estes trabalhos. E portanto a diferença reside mais no trabalho de arte em si, já que *Tetéia* é uma instalação que se propõem independente do seu continente, e no *Sonic Pavilion*, aquele pedaço do mundo é seu continente e conteúdo. Porém, assim como *Cruzeiro do Sul*, *Tetéia* também requisita o espaço institucional do entorno, a diferença reside na autonomia desta enquanto imagem total, o que não acontece com *Cruzeiro do Sul* que é frágil neste sentido.



Imagem 4 - Doug Aitken, *Sonic Pavilion*, 2009.



Imagem 5 - Doug Aitken, *Sonic Pavilion*, 2009.

Há ainda espaço para transformações? Posto que não se trata mais de provocar rupturas ou revoluções, a questão que se coloca é: na medida em que preciso escapar à neutralização do museu (Adorno), na medida em que nenhum modelo expositivo até hoje conseguiu respeitar completamente a autonomia da obra de arte, ou seja, não há maneiras de se preservar a autonomia (tanto no sentido moderno auto-referencial, quanto no sentido conceitual daquilo que definimos como obra artística), como operar enquanto artista propositor de trabalhos *in situ*, sem que já de antemão a institucionalização minimize sua potência de fala? Tornando rarefeita a experiência poética.



Imagem 6 – Olafur Eliasson, *The Weather Project*, 2003.

Para tentar responder a estas questões vou recorrer a mais um exemplo: *The Weather Project* de Olafur Eliasson na Turbine Hall da Tate Modern, 2003 [imagem 6]. *The Weather Project* está usando o recurso de estetizar o mundo ou está problematizando a experiência – a virtualidade da experiência? Que espécie de fruição é esta? O trabalho consiste na simulação de um ambiente ensolarado, um sol potente que inunda todo o hall com seus raios de luz amarela. Eliasson, dá sentido a um espaço ‘público’ e não há nada para ser visto, o trabalho propicia o relaxamento, cria uma situação hedonista via experiência fenomenológica com o uso da luz e da cor. Um falso sol pela metade, que se completa na superfície espelhada do teto, e que emana luz amarela potente porém sem emissão de calor. O artista transforma o salão, da Turbine Hall, num grande gramado de parque, oferecendo ao visitante da Tate Gallery um lugar para o descanso, para o silêncio ou para uma roda de conversas, para a contemplação, enfim um lugar para se estar. Em *The Weather Project*, é a própria cenografia, que é a obra de arte, ou seja é o dispositivo simulador e provocador da experiência. O espaço se torna de fato público, cenário de experiências sinestésicas e sociais. Embora lá fora a temperatura estivesse abaixo ou próxima do zero, típico de um inverno londrino, o falso sol de Eliasson criou uma possibilidade de encontro com um verão fictício e artificial. Uma simulação de bem estar naturalizado. Para o crítico Guilherme Wisnik, o artista procura gerar “pequenos diálogos friccionais” com os lugares, oferecendo “uma sutil resistência às nossas tão pragmáticas e automatizadas relações com o entorno” (in: ELIASSON, 2011, p.257). Wisnik completa que este trabalho cria um curto circuito entre as esferas públicas e privadas,

Art&Sensorium – Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais da Unespar/Embap - Vol.01 - N°02

Transgressão que não se dá através de uma prática vivencial [como o fazia Oiticia na mostra Information] mas pela criação de ambiências enevoadas e jogos óticos de espelhamento, por meio dos quais os visitantes dos museus ou galerias se percebem simultaneamente dentro e fora desses ambientes, que se transformam em espaços complexos do ponto de vista da percepção (WISNIK in: ELIASSON, 2011, p.255).

Perguntando-me se a fruição destas propostas teria potência crítica, concluo que talvez a possibilidade da experiência, de fato experimentada, seja transformadora e possa “constituir cenário privilegiado para a alteração do corpo sensorio motor do público” (FABBRINI, 2008, p.253). E essa capacidade da arte de provocar sensações, sentimentos e pensamentos é seu poder de resistência e de mudança. No momento minha investigação aponta para isso, e ainda que pareça simplório, e até mesmo óbvio, ao artista resta operar com conteúdo e forma, no sentido de gerar práticas experimentais que possam suscitar diferentes formas de fruição, que escapem à atual fruição distraída. Através de poéticas resistentes à estes lugares estruturados pela instituição social/financeira.

A reclamação pela pouca arte que consegue escapar à massificação, que não se permite relativizar, pode ser o sintoma mais evidente de que o que se poderia chamar de poético, é raro. No sentido mesmo do acontecimento. Raro, ou invisível diria Huyssen, referindo-se à dimensão do sublime. Raro, posto que são poucas as delícias, reclamaria Valéry, num tom mais hedonista. A meu ver, seja por deleite fenomenológico, seja por deleite espiritual reclamamos do caráter rarefeito da poesia na arte, daquilo que transforma a experiência do viver.

O museu pode ser palco de encontros ao sabor de quem o ocupa, não há um código de boas maneiras em relação à fruição das obras, não se prevê contemplação. Enquanto Inhotim usa todos os dispositivos disponíveis para através da arquitetura e do urbanismo criar um espaço ideal para culto da arte, assumindo-a como um evento cultural distinto, confinando os trabalhos, diminuindo em alguns casos seu poder de reverberação ao manter um viés aurático na experiência com a arte. Trabalhos como o *Sonic Pavilion*, *Cruzeiro do Sul* e *The Weather Project* acenam para uma brecha que pode ser ativada pela arte no sentido de resistência à massificação acrítica e neutralização ideológica, por aproveitar esse alcance massivo e explorar a capacidade crítica mesmo daquele que entrar distraído pelas suas portas.

## BIBLIOGRAFIA

ADORNO, T. Museu Valéry Proust. In: \_\_\_\_\_. **Prismas: crítica cultural e sociedade**. Trd Augustín Wernet e Jorge de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.

ARANTES, O.B.F. Os Novos Museus. **Novos Estudos**, nr 31, out 1991, Cebrap. p.161-169 cf. Otilia Arantes, *Os novos museus*. In “O lugar da arquitetura depois dos modernos. São Paulo, Edusp, 1993, p. 240

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: \_\_\_\_\_. **Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política**. Trad. Paulo Sergio Rouanet. São Paulo : Ed Brasiliense, 1994, p165-196.

ELIASSON, Olafur. **Seu corpo da obra**. Jochen Volz (org.). Edições SESC e Associação Cultural Videobrasil. São Paulo, 2011.

FABBRINI, R.N. A fruição dos novos museus. **Especiaria-Cadernos de Ciências Humanas**. vol 11, n.19, jan/jun2008, p.245-268.

TASSINARI, A. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac Naif, 2001.

VALÉRY, P. O problema dos museus. Trad. V. Novis. **Revista MAC**, São Paulo, n2, p.53-55, nov. 1993.