

O QUE É A OBRA DE ARTE E O QUE É O MUSEU?

WHAT IS ARTWORK AND WHAT IS THE MUSEUM?

*Mariana Estellita Lins Silva*¹

RESUMO: A mudança de paradigma trazida pela arte moderna deflagra um processo de transformação material e filosófica do que possa ser considerado uma obra de arte. No âmbito da arte contemporânea, surgem obras efêmeras, perecíveis, relacionais ou que, de diversas maneiras, problematizam o suporte físico. A instituição museológica, tradicionalmente dedicada ao tratamento técnico de objetos materiais, precisa reavaliar sua prática para corresponder às demandas das linguagens que surgem. Nesse sentido, três mecanismos são utilizados: o registro, para obras que se desenvolvem e acabam em um determinado intervalo de tempo; o projeto, para aquelas que podem ou precisam ser remontadas por terceiros; e as réplicas, para as obras que precisam ser entregues à manipulação do público ou que demandem substituição de elementos.

PALAVRAS-CHAVE: arte contemporânea; obra de arte; objeto artístico; museu; museologia.

ABSTRACT: *The paradigm shift brought by modern art triggers a material and philosophical process of transformation of what can be considered a work of art. In the context of contemporary art, there arise ephemeral, perishable and relational works which, in many ways, problematize their physical support. The museum, traditionally dedicated to the technical processing of material objects, needs to reconsider its practice in order to answer to the demands of those artistic languages that arise. In this sense, three mechanisms are used: the recording of works that develop and end up at a certain time; the project for those that can or must be reassembled by other people; and replicas, for works that need to be manipulated by the public or ones which require elements replacement.*

KEYWORDS: *contemporary art; artwork; artistic object; museum; museology.*

Até a Arte Moderna, as obras de arte eram concebidas como objetos únicos, produtos da expressão do artista, como a concretização de um momento singular de criação. A materialidade da obra é o elemento que une o ato criativo do artista ao momento de contemplação do espectador. Essa relação é trabalhada por Walter Benjamin a partir do conceito de aura, em que a obra é um signo que remete ao tempo histórico no qual foi concebida, como testemunho de uma tradição. Em seu suporte acumulam-se vestígios da passagem do tempo, que, agregados a elementos simbólicos, lhe conferem valor de culto (BENJAMIN, 1986, p. 165-196).

Nesse contexto, os museus são compreendidos como espaços sagrados de contemplação. Ao longo dos corredores, os visitantes se posicionam enquanto

1 Doutoranda em História e Crítica de Arte pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. estellitamariana@gmail.com

observadores de um conjunto de objetos dispostos no espaço, onde o silêncio e a distância das obras devem ser mantidos, garantindo o conforto contemplativo do público e a segurança do acervo.

A partir do século XX, e mais intensamente nos anos 1960, paralelamente às categorias de obras tradicionalmente existentes (pintura, escultura, gravura, etc.), surgem, no âmbito da arte contemporânea, instalações, performances, objetos relacionais, obras perecíveis, cinéticas, sonoras, efêmeras, entre outras tipologias que problematizam a função do objeto no processo artístico. A arte passa a ser vista como um dispositivo de interatividade entre o artista, o espaço social e o espectador, e não mais como um suporte físico a ser contemplado.

Sobre esta questão, o filósofo Arthur Danto postula que a obra de arte deixa de ser reconhecida pelas características materiais de seu suporte e passa a ser determinada pelo ato filosófico de sua concepção. A partir do exemplo da “*Brillo Box*” do Andy Warhol, Danto coloca que, mesmo diante de dois objetos materialmente idênticos, é possível que um seja uma obra de arte e o outro seja um objeto cotidiano. Segundo ele:

[...] não havia uma forma especial para a aparência das obras de arte em contraste com o que eu havia designado “coisas meramente reais”. Para usar o meu exemplo favorito, nada parecia marcar externamente a diferença entre a *Brillo Box* de Andy Warhol e as caixas de *Brillo* do supermercado. E a arte conceitual demonstrou que não era preciso nem mesmo ser um objeto visual palpável para que algo fosse uma obra de arte visual. [...] Significava que, no que se refere às aparências, tudo poderia ser uma obra de arte, e também significava que, se fosse o caso de descobrir o que era a arte, seria preciso voltar-se da experiência do sentido para o pensamento. (DANTO, 2006, p. 16)

Em 1984, mesma época em que Danto construía sua reflexão, o teórico Hans Belting desenvolve argumentos muito parecidos sobre as transformações que a arte vinha sofrendo e o quanto ela se distanciava do perfil tradicional de obra de arte. O entendimento da arte como algo que oscila entre ideia e objeto é um ponto fundamental da análise de Belting. Segundo ele, a morte da forma clássica da arte se dá quando a obra se transforma em teoria e se distancia do suporte material, que a apartava do mundo. Se antes era reconhecida por suas características físicas (uma pintura a óleo sobre tela, por exemplo), agora, o que diferencia um objeto de arte dos outros objetos cotidianos é um investimento simbólico, ou seja, se foi concebido como obra de arte e se é percebido como tal, independente dos materiais e técnicas empregados.

Segundo o autor, houve não apenas uma mudança no discurso, na lógica de produção e legitimação da arte, mas também uma mudança do que pode ser considerado arte. Os antigos critérios, fundamentados em análises da imagem, da

técnica e da temática, não se aplicam às novas linguagens que estão sendo produzidas. É o que Belting exemplifica através da metáfora da peça de teatro:

[...] os intérpretes de arte pararam de escrever a história da arte no velho sentido, e os artistas desistiram de fazer uma história da arte semelhante. Soa assim o sinal de pausa para a velha peça, quando não há muito tempo está sendo executada uma nova peça, que é acompanhada pelo público segundo o velho programa e conseqüentemente é mal compreendida. (BELTING, 2006, p. 24)

Há, portanto, grande semelhança discursiva entre Danto e Belting. O primeiro defende que, por sua aproximação com a dimensão filosófica e pelo conseqüente afastamento dos elementos materiais e estéticos, a arte chega ao fim. Segundo ele, “Na medida em que se tornou algo diferente, isto é filosofia, a arte chegou ao fim” (DANTO, 2006, p. 31). E, se a obra de arte se define, não mais por suas propriedades materiais, mas pelo ato filosófico de sua concepção, há uma questão em comum que possibilita a aproximação das teorias de Danto e Belting dos *incorporais* de Anne Cauquelin.

Cauquelin elabora o conceito de *obras incorporais*, para qualificar as linguagens artísticas que priorizam a dimensão simbólica da obra de arte em detrimento de seu aspecto material. Citando Lucy Lippard, a autora se posiciona em relação ao conceito de *desmaterialização*, remetendo à proposta dos movimentos artísticos dos anos 1960 que buscam a negação do objeto, muitas vezes partindo de uma questão política, de uma crítica ao objeto de valor, ao mercado de arte etc.

Lippard foi uma crítica de arte atuante nos Estados Unidos principalmente neste período entre as décadas de 1960 e 1970. Debruçou-se sobre a discussão trazida pela arte conceitual e pelas vanguardas americanas que se desenvolvem na relação com a música, teatro e poesia, por exemplo. As obras apresentam características efêmeras e perecíveis, que enfatizam o processo conceitual em detrimento do suporte físico do objeto artístico. Naquele momento, novas categorias foram inventadas: instalações, performances, *happenings*, *site specific*, entre outras. A autora arregimenta esses processos sob o conceito de *desmaterialização*, que ao caracterizar a obra de arte como um processo e não mais como um objeto material acabado, se posicionava criticamente frente ao mercado de arte, ávido por objetos estéticos de valor comercial.

Embora o conceito de *desmaterialização* remeta, portanto, diretamente às vanguardas americanas da década de 1960, é possível estabelecer uma relação com as formas incorporais analisadas por Cauquelin, que desenvolve, no entanto, reflexões sobre as poéticas artísticas do início do século XXI.

Para Cauquelin, O elemento *tempo* é central no desenvolvimento dessas linguagens. Nas obras “corporais” (ou tradicionais), é o espaço e não o tempo que determina sua duração. Uma pintura tem seu espaço claramente determinado e

é ele que a distingue dos outros elementos e da realidade. Essa relação pode ser simbolizada pela moldura, que é a delimitação do espaço da pintura, destacando-a dos outros objetos no mundo. Pois nas poéticas contemporâneas, será atribuída ao tempo essa capacidade determinadora da obra de arte:

O tempo se torna um ator essencial para o processo. Poder-se-ia objetar que toda obra plástica exige tempo para que o olhar varra sua superfície e tome consciência daquilo que é mostrado; para que a legenda geralmente posta em seu canto inferior desempenhe o papel de notícia e também exija tempo de ser lida. Mas no caso da obra invisível não se trata mais de um complemento facultativo para saciar uma curiosidade sadia, mas de um instrumento indispensável para quem queira apreender algo que não está lá. (CAUQUELIN, 2008, p. 91)

A desmaterialização, ou os incorporais, estabelecem um tipo específico de relação artista/obra/espectador, a questão passa a ser a possibilidade de significados que podemos extrair de algo (objeto ou não). Os artistas passam a trabalhar a partir dos incorporais, exatamente porque já consolidaram a lógica de ter o suporte material apenas como um veículo para proposições filosóficas. Em outras palavras: é por partir do princípio que a obra de arte é um ato filosófico que os artistas têm possibilidade de lançar mão de incontáveis materiais, técnicas e linguagens que acabam por problematizar a fisicalidade na obra de arte. Portanto, é o desapareço pela técnica e pelo suporte material que desencadeia um processo de imaterialidade das obras, da pluralidade de linguagens e materiais.

Assim, com a desvinculação da contemplação visual, as obras podem se desenvolver por intermédio de quaisquer dos cinco sentidos, não sendo, muitas vezes, passíveis de geração de significado tão somente por meio da contemplação. Ao se afirmar como processo, a obra de arte contemporânea precisa não apenas ser contemplada, mas vivenciada, para que haja produção de sentido.

Outro conceito que contribui para essa discussão é o de *estética relacional*, cunhado por Nicolas Bourriaud para caracterizar a poética de artistas do final do século XX e da primeira década do século XXI. A estética relacional é marcada por um enfrentamento à sociedade do espetáculo, à padronização de comportamentos e sua relação com o consumo. Constitui-se ainda como crítica ao sistema de divisão do trabalho que gera sociedades de classe e aos mecanismos de atribuição de valores através do capital, entre diversos outros aspectos da pós-modernidade. Nesse contexto, há uma consequente padronização das relações entre os indivíduos, e é exatamente no campo simbólico dessas relações que pretende atuar a arte relacional. Bourriaud defende que: “Hoje, a prática artística aparece como um campo fértil de experimentações sociais, como um espaço parcialmente poupado à uniformização dos comportamentos” (BOURRIAUD, 2009, p. 13).

Em um mundo repleto de objetos, aos quais são atribuídos valores monetários e simbólicos, já há algumas décadas a arte busca sua subsistência fora desse sistema de representações, seja através da realização de objetos artísticos que não são passíveis de inclusão em nenhuma categoria de obras tradicionalmente existentes, seja pela utilização de materiais não nobres, perecíveis ou oriundos do próprio sistema de produção em série e da cultura de massa.

No caso específico da estética relacional, a obra de arte se desenvolve independente da materialidade, tendo as relações humanas como ponto de partida e como objetivo. Segundo Bourriaud:

A questão não é mais ampliar os limites da arte, e sim testar sua capacidade de resistência dentro do campo social global. Assim, a partir de um mesmo conjunto de práticas vemos surgir duas problemáticas totalmente diversas: ontem, a insistência sobre as relações internas do mundo artístico, numa cultura modernista que privilegiava o novo e convidava à subversão pela linguagem; hoje a ênfase sobre as relações externas numa cultura eclética, na qual a obra de arte resiste ao rolo compressor da “sociedade do espetáculo”. (BOURRIAUD, 2009, p. 43)

Há uma inversão do que poderíamos chamar obra de arte. Tradicionalmente ela estava relacionada ao espaço e à materialidade; a delimitação física de um objeto fazia a separação da arte e da realidade. Para a *estética relacional* essa relação é substituída, a delimitação da obra de arte passa a ser uma duração momentânea. O que se considera obra não é mais o espaço físico a ser percorrido (mesmo que em alguns casos apenas com os olhos), mas se torna um tempo a ser vivenciado. Para Bourriaud: “[...] já não se pode considerar a obra contemporânea como um espaço a ser percorrido [...]. Agora ela se apresenta como uma duração a ser experimentada, como uma abertura para a discussão ilimitada” (BOURRIAUD, 2009, p. 20-21).

Esse postulado inverte os preceitos da arte moderna. A sacralização do objeto artístico, tão discutido na Era da Reprodutibilidade Técnica (BENJAMIN, 1986), na estética relacional é transformada. Aqui já não há mais objeto a ser sacralizado, mas há, em contraposição, a sacralização de um momento, de um tempo ocorrido da obra de arte.

A estética relacional é qualificada por Bourriaud como interstício social, o que significa dizer que a proposta de envolvimento do indivíduo com a obra não se caracteriza apenas como artifício da criatividade do artista. A obra relacional tem como princípio e como finalidade uma determinada reestruturação (ou desestruturação) das relações humanas. A esfera das relações é, portanto fundamental para a existência dessas obras: “No quadro de uma teoria “relacionista” da arte, a intersubjetividade não representa apenas o quadro social da recepção da arte, que constitui seu “meio”, seu “campo”, (Bourdieu), mas se torna a própria essência da prática artística” (BOURRIAUD, 2009, p. 31).

Em um determinado momento, o autor pondera que toda obra de arte tem uma dimensão relacional. Na medida em que existe um processo de comunicação entre o observador e uma pintura, por exemplo, há de algum modo um processo relacional entre obra e espectador. Existem, entretanto, características na *estética relacional* que a diferencia das outras linguagens artísticas: especificamente, a criação de um espaço-tempo simbólico onde a obra se desenvolve através da relação entre as pessoas.

Nesse contexto, a exposição é fundamental para a constituição da obra de arte: é o local onde a interação acontece. A instituição museológica se caracteriza como um local de produção, como uma instância fundamental de viabilização do processo artístico. No entanto, nem sempre as transformações técnicas e conceituais da arte são acompanhadas pelo museu.

Cristina Freire, pesquisadora e curadora do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), defende a ideia de que a alteração do conceito de obra de arte é uma transformação epistemológica. Nesse cenário, o contraste com o modelo moderno da instituição museológica é maior, sendo necessário não só uma reavaliação técnica, mas uma mudança de mentalidade. Segundo Freire:

[...] o paradigma moderno dos museus já não se adequa às políticas artísticas há algumas décadas. Uma alteração do que chamamos “obra de arte” vem ocorrendo desde, pelo menos, a segunda metade do século XX. Não se trata aqui de uma simples alteração semântica, mas sim epistemológica; ou seja, não apenas o objeto de arte, mas, sobretudo o objeto da arte deve ser reconsiderado. O que implica, necessariamente, uma crítica às instituições que pavimentam o caminho à legitimação das narrativas. E a tarefa que se nos apresenta é bastante complexa e exige ainda uma mudança de mentalidades. (FREIRE, 1999, p. 169-170)

Freire descreve situações práticas de instituições onde há um descompasso em relação à proposta do artista, causando perda de sentido à obra de arte, evidenciando a necessidade de discussão e reformulação do sistema museológico. Neste sentido, Freire nos traz um exemplo ocorrido no MoMA-Nova York:

Joseph Kosuth (EUA, 1945), um dos mais importantes artistas conceituais norte-americanos, apresentou no MoMA de Nova York o trabalho *One and Three Chairs* (1965) onde justapôs a cadeira real às suas representações (definição de cadeira do dicionário e fotografia de cadeira). Apesar de ter sido adquirido pelo MoMA, essa obra foi destruída ao ser incorporada à coleção do museu, uma vez que a cadeira foi encaminhada ao Departamento de Design, a foto ao Departamento de Fotografia e a fotocópia da definição de cadeira à biblioteca. (FREIRE, 1999, p. 45-46)

Diversas obras que os artistas produzem atualmente demandam das instituições museológicas uma reavaliação de seu método de trabalho. A conservação

exercida pelos museus – eficiente até a arte moderna – não se mostra adequada aos acervos de arte contemporânea, limitando as possibilidades de interação propostas pelos artistas.

Não há ainda, no campo da arte e da museologia, soluções metodológicas para a salvaguarda desses acervos em constante expansão. Talvez não seja possível realizar um projeto funcional, devido à grande variedade de recursos utilizados e de propostas conceituais. Na prática, pela ausência de uma normatização, a maneira com que a obra será exposta fica a critério de cada instituição e dos profissionais envolvidos. Isso pode levar a uma fragilização do potencial comunicacional do acervo, e compromete a compreensão que o público tem das obras.

Embora esta sistemática não esteja consolidada, é possível perceber que existem estratégias utilizadas pelas instituições ou mesmo pelos próprios artistas para viabilizar a exposição (e a re-exposição) de obras relacionais, efêmeras, perecíveis ou de suporte complexo: a utilização de registros, projetos e réplicas. Esses mecanismos, aplicados em diversas situações, a partir de propostas conceituais e estéticas distintas, adquirem caráter variado, no entanto, é possível agrupar as soluções encontradas nessas três grandes categorias.

O registro – em fotografias, vídeos, áudio ou até mesmo depoimentos – se aplica às obras efêmeras, perecíveis ou que de alguma maneira se desenvolvem no tempo. Alguns artistas realizam registros como desdobramentos da ação principal. Neste caso, investidos de acabamento estético e conceitual, muitas vezes essas fotografias e vídeos se constituem também como outras obras de arte. Há outras situações, no entanto, em que o registro é encarado apenas como documentação de uma obra, e, sendo somente o produto oriundo de sua realização, não adquire *status* de obra de arte.

Os projetos de montagem são muito utilizados em instalações e objetos que requerem mão de obra específica (marceneiros, pedreiros, eletricitas, são apenas alguns exemplos de profissionais demandados pelos artistas durante o processo de preparação dos trabalhos). As obras elaboradas através de projetos, com frequência problematizam a questão da originalidade da obra de arte. Primeiro porque, diferentemente das obras tradicionais, elas não são feitas pelas mãos do artista, não agregam elementos de seu gestual nem de seu momento subjetivo de criação. Em segundo lugar, porque não são objetos únicos, são passíveis de realização de séries e de réplicas. E nesse sentido, o projeto se articula com o terceiro artifício utilizado: a réplica, que pode ser empregada enquanto reconstrução de uma obra inteira ou em substituição de algumas partes, tanto em obras que serão entregues à manipulação do público, por exemplo, quanto em objetos tecnológicos, cinéticos, produzidos pela indústria, etc.

Esses três mecanismos – registros, projetos e réplicas – podem ser utilizados com o objetivo de ampliar o contato com obras de arte contemporâneas. É importante destacar, contudo, que em muitos casos, a obra não permite sua manutenção ao longo do tempo, e este aspecto pode fazer parte da proposta conceitual do artista. No caso da utilização do registro de uma performance, por exemplo, o objetivo é fazer com que a informação sobre a obra seja transmitida, mesmo que não seja possível vivenciá-la em tempo presente. Há outras situações como esta, em que esses mecanismos não substituem integralmente a obra e se prestam apenas a recontar uma narrativa que aconteceu e acabou no passado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Obras escolhidas*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, vol. 1, 1986, p. 165-196.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Trad. de Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CAUQUELIN, Anne. *Frequentar os incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea*. Tradução: Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins, 2008.
- DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: A arte contemporânea e os limites da história*. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus/EDUSP, 2006.
- FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- LIPPARD, Lucy R. & CHANDLER, John. A desmaterialização da arte. Trad. Fernanda Pequeno e Marina P. Menezes de Andrade. Revisão técnica Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ, *Arte & Ensaios*, n. 25, p. 180-193, 2013.

INTERNET

Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM: <www.museus.gov.br>.

Recebido em 13.10.2015

Aceito em 30.11.2015