

Modernizando a Arte:

Arte, Memória, e outras histórias



Por Vânia Schittenhelm*

No fundo, o fio condutor desta história é o próprio processo de construção de narrativas: memória selecionando e interpretando os fatos, imagens sendo escolhidas para representar as estórias que estão para ser contadas, várias ênfases que sinalizam a relevância de um ou outro detalhe, ou articulam a estrutura desta fábula. E este é um exercício diário em que todos estamos envolvidos, transformando nossas ações impensadas em seqüências ordenadas de eventos, que serão reescritas e reinterpretadas conforme a necessidade do momento. Mais uma ferramenta na longa batalha de procurar algum sentido na sucessão de acasos que forjam existências cotidianas, uma esperança de compreensão ou permanência, apesar de toda evidência em contrário.

Nenhuma surpresa, então, que a inexorável chegada de um novo milênio tenha provocado um impulso de introspecção, uma necessidade de reavaliar posições, analisar o passado, registrar o presente, *contar a nossa história*. Na Inglaterra, este momento acabou sendo marcado coletivamente através de uma série de projetos organizados pela Comissão do Milênio, com datas de conclusão variando de 2000 a 2001 e destinados a refletir a variedade de interesses e realizações desta sociedade. A descrição destes objetivos já aponta para um problema básico da empreitada: como fazer justiça na representação de um grupo tão diverso? O que seria suficientemente significativo para justificar sua inclusão neste seletor conjunto? Quais histórias deveriam ser narradas? O resultado final foi uma mistura mais ou menos previsível de obras relacionadas a arte, ciência, meio-ambiente, arquitetura, lazer e religião (ênfatizando-se, obviamente, o cristianismo, mas procurando também incluir outras convicções sob os termos mais genéricos de 'fé' ou 'crenças'). Novos museus e galerias em Londres, Salford e Gateshead, um sofisticado centro de genética em Newcastle, estufas gigantes com espécimes botânicos de todo o planeta na Cornualha, pontes sobre o Tâmesa e o Tyne, restauração de sinos em igrejas de todo o país, entre muitas outras coisas. E, para completar, decidiu-se por um ponto focal destas comemorações, o *Millennium Dome*, uma estrutura gigantesca projetada por Richard Rogers para uma área desocupada ao lado do Tâmesa, em Greenwich. O *Dome* seria uma vitrine do que há de melhor e mais inovador na produção britânica; cada seção é dedicada a uma área de conhecimento, arte ou entretenimento. Espetáculo em grande escala, diversão, ciência e cultura, capaz de atrair e entreter os visitantes. Ou pelo menos esta era a idéia. No esforço por conseguir a aprovação de seu futuro público, o potencial criativo deste espaço acabou sendo esvaído por fórmulas que, pretensamente, garantiriam sucesso junto à comunidade, além do indispensável retorno financeiro. E, apesar do *Dome*, atualmente, expor um grande número de atrações que são

sucesso de crítica, e estar atraindo um bom número de atendências diárias (muito menor do que as projeções iniciais, é bem verdade), o projeto nunca capturou a imaginação dos ingleses. Na consciência coletiva, o amplo e impressionante espaço arquitetônico virou sinônimo da vacuidade contemporânea, de falta de conteúdo e objetivos, da tendência de se valorizar aparências numa cultura voltada ao culto de celebridades e soluções fáceis, da inexistência de uma visão unificadora ou de coragem para seguir suas convicções. De uma certa forma, as instituições envolvidas na construção do *Dome* conseguiram retratar um aspecto da vida atual, mas não aquele que elas estavam determinadas a representar.

Enquanto isto, rio acima, a história é outra. Depois de mais de seis anos de preparo, inaugura-se a Tate Modern, o mais novo espaço dedicado à arte moderna no Reino Unido. E, a se julgar pelo background de habituais ataques à arte contemporânea expressos pelos tablóides nacionais (da reação negativa ao *Equivalent VIII*, de Carl Andre, no começo dos anos 70, até às críticas inevitáveis aos artistas selecionados anualmente para concorrer ao *Turner Prize*), o empreendimento não parecia destinado a ser nenhum sucesso estrondoso. Afinal, arte, especialmente arte atual e as instituições que a promovem, sempre estiveram associadas a elitismo, ou acusadas de não terem relação com a vida da maioria do público, ou de se concentrar em áridos debates teóricos, ou de desenvolver temas somente compreensíveis a um seleto grupo de iniciados. Obviamente, esta não seria a fórmula para atrair multidões que, certamente, deveriam preferir a tradicional mistura de *panis et circus*. Entretanto, a partir do momento em que a nova Tate abriu suas portas, os visitantes não pararam de chegar, superando as previsões mais otimistas. Nos dias de maior movimento, mais de 40.000 pessoas têm visitado o prédio em Bankside (o recorde de frequência diária de 1999 foi em torno de 8.000 visitantes, durante uma exposição de Claude Monet, o impressionista favorito da maioria, na Royal Academy). A cobertura do evento provocou, na sua imensa maioria, reações positivas de público e crítica. A inauguração da Tate Modern pela rainha e parte da festa de abertura foram transmitidas ao vivo por um dos canais da BBC, a BBC1, associado à programação mais populista da emissora. A BBC2 produziu uma série de quatro programas de arte, discutindo a

construção da galeria e o controverso novo display das obras, além de estudos detalhados de artistas representativos da coleção, de Marcel Duchamp e Mark Rothko a Rebecca Horn. Já o Channel 4 apresentou uma série de documentários, acompanhando o desenvolvimento do projeto e a conversão de Bankside, além de publicar um livro sobre o mesmo tema (toda a filmagem, incluindo partes que não foram incluídas na versão final, sendo doada para os arquivos da Tate). E, enquanto o material que divulgava o *Dome* sempre teve um tom de publicidade no seu mau sentido - aquele de um discurso não muito confiável, tentativa de passar gato por lebre -, todos estes programas pareciam captar, de uma forma honesta, o espírito desta iniciativa. Sério e competente, mas sem ser sisudo ou deslocado da realidade, ele parecia entrar em ressonância com as aspirações coletivas, refletindo muitos dos interesses e indagações deste começo de século. E é este processo que me interessa, a forma como a Tate Modern foi escolhida para simbolizar este momento, contradizendo todas as expectativas.

* * *

Em comum com o *Dome*, a paisagem anteriormente desolada, ocupada agora pelo novo museu, também é resíduo de um passado industrial. Estas duas intevencões na malha urbana fazem parte de um movimento maior, de resgatar partes da cidade que haviam caído em desuso. A antiga central de energia elétrica criada por Sir Giles Gilbert Scott havia tido uma prolongada gestação, desde o plano original da década de 40, até a sua demorada construção e eventual inauguração pela rainha, nos anos 60. Fruto do ímpeto regenerativo do período pós-guerra, a central é um longo e austero prédio retangular, feito com mais de quatro milhões de tijolos e com o Tâmsa a separá-lo da Catedral de St. Paul. Cara a cara, dois templos de épocas distintas postos em confronto, sem deixar dúvidas sobre a sua hierarquia: a altura da chaminé que divide ao meio este prédio industrial foi determinada em relação à cúpula da catedral, sendo necessariamente menor. Bankside Power Station foi finalmente abandonada quando a estação deixou de funcionar em 1981. Antes de irem embora, os operários apenas desconectaram as máquinas, que continuaram habitando o vazio imenso deste já ultrapassado monumento tecnoló-

gico. Mesmo assim, a central não deixou de desempenhar completamente as suas funções. As sub-estações continuavam em operação, distribuindo os 66.000 volts de energia que passavam pelo edifício. Planos para se demolir ou reaproveitar a central nunca chegaram a ser concretizados e este gigante continuou adormecido, até que, em 1994, o diretor da Tate Gallery, Nicholas Serota (posteriormente agraciado com o título de Sir), percebeu o potencial artístico de Bankside.

A crônica falta de espaço do prédio da Tate em Millbank fazia que apenas uma pequena parcela da coleção pudesse ser exibida, consignando 85% das obras aos depósitos. O acervo havia mais do que dobrado de tamanho desde a década de 50, obrigando os curadores a optar por uma série de exposições temporárias, em vez de deixar a totalidade do acervo da galeria permanentemente acessível. Uma extensão anterior, a Clore Gallery (projetada por James Stirling e expondo a volumosa obra de J. M. W Turner em posse da galeria), já havia sido construída para tentar remediar este problema. Entretanto, planos para aumentar ainda mais a galeria em Millbank revelaram-se impraticáveis. A solução seria erigir um novo prédio, idealmente não muito longe da sede original. Alguns cálculos orçamentários depois, e Bankside começou a despontar como uma possibilidade. As dimensões do prédio (200 m de comprimento, área de 34.500 metros quadrados) foram uma das qualidades que mais contaram a seu favor. Construir um novo museu seria infinitamente mais caro do que converter Bankside que, de quebra, ofereceria muito mais espaço para a nova Tate. As facilidades de acesso também eram excelentes, pois a área estava no centro de uma projetada extensão da rede de metrô. O plano seria distribuir o acervo entre as duas galerias, usando o ano de 1900 como data divisora. Em Millbank ficaria a coleção britânica, consistindo de obras desde o século XVI, enquanto Bankside abrigaria o corpo básico da arte internacional do século XX e produções contemporâneas. Tate e National Gallery entraram em contato e estabeleceram um sistema de empréstimo. A National Gallery receberia um grupo de obras do séc. XIX da coleção da Tate e, em troca, cederia trabalhos produzidos no início do séc. XX, como as pinturas de nenúfares de Claude Monet. Entretanto, a separação cronológica entre as duas Tates não seria extremamente

rígida. Millbank manteria a tradição de organizar o *Turner Prize* e artistas contemporâneos, britânicos ou não, continuariam a contribuir para suas exposições.

Com o design geral decidido, a Tate procurou pesquisar a opinião das pessoas que realmente iriam utilizar a galeria, artistas e público. Que tipo de espaço seria necessário para expor arte atual e que tipo de projetos seriam ali desenvolvidos? Quais serviços um museu do séc. XXI deveria prestar de forma a refletir integralmente as expectativas não só dos criadores de arte, mas também daqueles que viessem experimentá-la? Nenhum detalhe era insignificante. Notoriamente, um dos grupos consultados foram os motoristas de táxi londrinos, que até ganharam uma *private view* especial na fase de pré-inauguração, e foram os agentes responsáveis pela mudança do nome da galeria. Ao invés de Tate Millbank e Tate Bankside (ideal para os nativos, confuso para quem desconhecesse a cidade), surgem Tate Britain e Tate Modern. Perdem-se as ressonâncias histórico-geográficas, o ar local, ganha-se mais um *brand name* bem sucedido. Pesquisa de mercado que deixaria orgulhosa a organização do mais comercial *Dome*.

A escolha dos arquitetos que alterariam Bankside também foi feita de acordo com padrões bem definidos. Dois artistas, Bill Woodrow e Michael Craig-Martin (um dos *trustees* da Tate), receberam a incumbência de visitar e analisar museus de arte moderna internacionais, avaliando seus prós e contras. A partir do resultado deste estudo, decidiu-se que as prioridades do projeto seriam atenção ao ambiente em que a arte seria exposta e respeito pelo projeto da central elétrica, um monumento arquitetônico de qualidade. Foram excluídos todos os planos com excessivas marcas individualistas, e logo os suíços Jacques Herzog e Pierre de Meuron, até então pouco conhecidos fora de seu próprio país, foram selecionados. Optou-se por deixar a estrutura do prédio tão intacta quanto possível e evitar uma excessiva ênfase nos novos elementos. Caía o hábito pós-modernista de se pôr em primeiro plano, da maneira mais provocativa possível, o contraste entre o antigo e o atual. Aqui, presente e passado desfrutariam de uma ligação muito mais discreta, confronto sendo substituído por colaboração, respeito, simbiose. Ao invés de grandes gestos, arquitetura como manifesto,

concentrou-se em fazer que o novo museu cumprisse sua função primordial: exibir arte, e da melhor maneira possível, aproveitando-se do fantástico espaço disponível em Bankside.

A preferência pela instalação de arte em ambientes industriais abandonados tem sido uma constante nas últimas décadas, havendo um consenso de que eles provêem uma plataforma ideal para a exposição da produção artística contemporânea. Junte-se a isto que muitos ateliers estão localizados em prédios semelhantes, e há uma continuidade entre o meio onde a obra é criada e o local onde ela é exposta. A introdução da nova Tate pode ser vista como uma prolongação natural desta tendência. A área, no *borough* de Southwark, está quase ao lado do East End londrino, com sua miríade de galerias, estúdios e ateliers alternativos, ecleticamente distribuídos pela rede de prédios que sobreviveram à falência das indústrias locais. De uma certa forma, é como se a Tate estivesse entrando em contato, novamente, com suas raízes. O que a elegante fachada neoclássica do prédio em Millbank escondia era que a criação da galeria só ocorreu devido a uma conexão com o trabalho industrial: Sir Henry Tate, o magnata que propiciou a fundação desta coleção em 1897, fez sua fortuna na indústria açucareira. Em Bankside, um século depois, o prédio não se esquivava de mostrar esta herança.

Entretanto, é no display interno das obras - no jeito como a Tate resolveu contar a história da sua coleção - que, supostamente, ocorre a grande ruptura com as convenções artísticas e museológicas destes últimos cem anos. Contrariando a predominância do modelo cronológico de apresentação de acervos, agrupados por movimentos artísticos, os curadores da Tate desenvolveram uma abordagem temática. Tomou-se por base os quatro gêneros 'clássicos' (paisagem, natureza morta, pintura narrativa ou alegórica, e o nu), traduzidos em termos mais contemporâneos como paisagem/matéria/ambiente, natureza morta/objeto/vida real, história/memória/sociedade, e nu/ação/corpo. A oposição de obras que antes jamais ocupariam as mesmas salas provocou duas reações distintas. De um lado, levantou-se a possibilidade de se estabelecer um diálogo iluminador entre os objetos, de se descobrir aspectos encobertos, de se renovar o contato entre a obra e seu público. Mas a

eficiência desta abordagem não tardou a ser questionada, surgindo um mar de objeções. O sistema era caótico e não seria apropriado para uma instituição educacional como um museu, pois privilegiava o aspecto teatral da experiência de se ver arte, esquecendo-se de situá-la em seu contexto histórico. A justaposição das obras seria mal sucedida, impedindo a sua contemplação e a consequente possibilidade de compreensão. E, seguindo este raciocínio, emerge a explicação maquiavélica: o contraste, dentro de uma narrativa curatorial, de obras que em diferentes épocas revolucionaram as maneiras de se apreciar arte, seria uma tentativa de domesticar seu poder de transformação, subjugar sua intensidade, reescrever sua história. O grande bicho papão do início do séc. XX, o museu como mausoléu, dava novamente suas caras na questão da organização hipoteticamente racionalista dos artefatos, contradizendo toda a áurea criadora, expressiva e libertária dos objetos de arte.

Esta discussão, dando proeminência a várias narrativas conflitantes sobre o conceito e o papel dos museus, é extremamente reveladora. As escolhas da Tate foram baseadas numa extensa pesquisa, e todos os envolvidos tinham os olhos bem abertos para o provável impacto desta decisão. Apesar de se saber que o novo display não agradaria a gregos e troianos, havia uma certeza de que as qualidades deste sistema mereciam ser exploradas. E mesmo aqueles que discordam deste modelo não podem negar que há método nesta loucura, ou que este projeto foi desenvolvido com

Foto de V. Schittenhelm/ Tate Gallery



convicção, empenho e profundo conhecimento. James Hall classificou o ato dos curadores como sendo um "crime passional premeditado", um erro, mas sem dúvida, surgido a partir das melhores intenções possíveis. E as reações, favoráveis ou não, têm sido igualmente viscerais.

A significância deste debate está na forma como ele nos faz reconsiderar os pressupostos que delimitam nossas definições de museus, obrigando-nos a olhar de novo para a maneira como vemos e interagimos com arte. E o grande mérito da curadoria da Tate está não só em expor preconceitos, mas em reconhecer e saber tirar bom proveito das limitações e condicionamentos institucionais vigentes. A solução proposta é a adoção de uma estratégia criativa, aberta. Não se tenta disfarçar a inevitável interferência curatorial com tons de imparcialidade, ou escondê-la atrás do sacrossanto manto da disciplina, pretensamente neutra e imutável, de história da arte. O posicionamento de cada objeto afirma que a sua inclusão deveu-se a uma escolha particular, dentro de um determinado contexto, de acordo com certos graus de informação e preferência. Muitas destas seleções cumprem muito bem a sua função; outras, fracassam veementemente. E é a honestidade destes fracassos, a forma aberta em que eles sublinham um certo caráter aleatório, não-permanente de qualquer tentativa de classificação, ou a temporalidade das narrativas artísticas, que nos possibilita estabelecer um novo tipo de contato com a experiência que temos da obra de arte.

* * *

A violência da reação ao novo sistema de exibição parece ser despropositada. Afinal, as dúvidas que cercam as questões sobre o relacionamento entre arte e suas histórias, ou o variado percurso percorrido pelas instituições museológicas, já têm sido objeto de estudo há muito tempo, especialmente a partir da década de 70. Desde que os gregos empregaram a palavra *mouseion* para denominar seus templos dedicados às musas das artes e das ciências, museus têm desempenhado muitos papéis diferentes e mostrado uma invejável capacidade de adaptação. E, por mais que volta e meia eles pretendam ser particularmente abrangentes, a primeira verdade inescapável é que museus são, essencialmente, um empreendimento seletivo, um

microcosmo. Do período clássico à Renascença, com seus *cabinets de curiosité*, das tentativas sistematizadoras dos primeiros museus da antiga Alexandria às experiências multimídia-interativas dos museus atuais, o que se expõe é uma seleção mínima do tipo de objetos colecionados. O caminho que leva a estas escolhas é sujeito a inúmeras variáveis, aos interesses de cada época, à função outorgada a estas instituições (se elas se destinam a demonstrar poder político, ou status social, ou a cumprir um papel pedagógico, etc.), à disponibilidade do tipo de obra a ser disposta, a restrições financeiras ou ideológicas. O olhar classificador discrimina, atribui valor, hierarquiza. E, muitas vezes, o que se deixa de mostrar pode ser até mais revelador sobre os hábitos artístico-sociais, o ausente iluminando o lugar dado ao presente.

O processo seletivo não pára na escolha dos objetos. A forma de se expor também está envolvida numa intrincada rede de símbolos e significados, ancorada nas expectativas e experiência coletiva de artistas, colecionadores, curadores e público. Sistemas de classificação são ferramentas criadas e modificadas para servir a propósitos explícitos. Apesar da sua ubiquidade, o modelo cronológico é apenas uma alternativa - sem dúvida, uma das

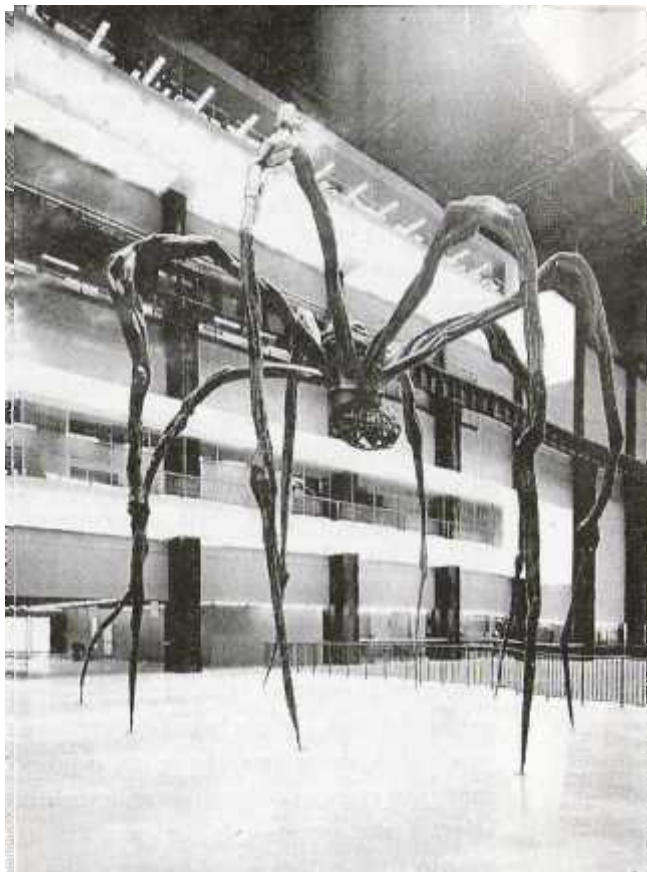


Foto de V. Schittenhelm/ Tate Gallery

preferidas a partir das primeiras décadas do

séc. XX. Já em 1857, depondo perante a comissão que analisava os planos para o futuro da National Gallery londrina, John Ruskin defendeu a escolha de um display estritamente cronológico (num caso extremo, em seu protótipo ideal de museu, os curadores deveriam, inclusive, reservar espaço para as futuras aquisições que preencheriam as lacunas temporais da coleção). No mundo da arte moderna, um dos mais influentes advogados do sistema cronológico foi Alfred H. Barr Jr., então diretor do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. Suas idéias foram expressas visualmente num diagrama de 1936 sobre o desenvolvimento da arte moderna, feito para acompanhar uma exposição sobre cubismo e arte abstrata. Além da progressão temporal, este esquema traçava uma linha de desenvolvimento dos vários movimentos artísticos. Evolução e progresso estavam implícitos nesta análise da produção contemporânea. Influências não-ocidentais (gravuras japonesas, escultura africana) eram admitidas, mas consideradas apenas como objetos de inspiração, devidamente elaborados e refinados pelos grandes movimentos artísticos do ocidente em seu caminho à abstração. O sistema enciclopédico de Barr persiste hoje nas galerias, expondo seus quadros e esculturas de acordo com sua afiliação aos vários 'ismos': pós-impressionismo, cubismo, futurismo, construtivismo, expressionismo, e por aí afora.

Entretanto, esta abordagem não surgiu a partir do nada. É fácil perceber suas relações com toda uma maneira de se perceber e escrever sobre arte, modelada, entre outras influências, nos escritos do renascentista Giorgio Vasari. Durante a época de Vasari, os 'museus' renascentistas consistiam geralmente de um conjunto de artefatos ou espécimes naturais. O agrupamento destas coleções dava-se em *Wunderkammern*, os famosos gabinetes de curiosidades, destinados a servir de base para o estudo e sistematização dos objetos de um mundo em expansão. A partir do séc. XVI, amplia-se o número de *Kunstammern*, com suas pinturas e estátuas. E Vasari, escrevendo sobre a vida dos artistas, desenvolveu uma série de regras que iriam estabelecer não só os fundamentos da disciplina de história da arte, mas travar um diálogo com as diversas alternativas para se expor obras de arte. Concentrando-se na importância do artista criador e na maneira

como ele perceberia a obra de arte, surge a forma da biografia como um veículo ideal para a análise artística. A passagem do tempo adquire importância fundamental. Além de se utilizar dos ciclos temporais discutidos por Petrarca e Ghiberti, Vasari também se apóia nos conceitos biológicos de crescimento, maturidade e decadência. O desenvolvimento artístico seria igualmente cíclico, evolutivo e pouca atenção é dada ao contexto econômico, histórico ou social. Estas idéias organizadoras de Vasari gradualmente foram adotadas como base para a seleção e organização de muitas galerias formadas a partir deste período. Em vez de serem apenas receptáculos de tesouros variados, agrupados casualmente, museus começam a adotar o formato de livros de história.

Diferentes épocas produziram diferentes sistemas museológicos, que foram sendo alterados, substituídos, reaproveitados. E a coexistência de objetos mais ou menos heterogêneos nas salas dos museus sempre se revelou um instrumento a mais para a busca e construção de significados. Nas clássicas academias do séc. XVII, o espectador procurava sobreposições e diferenças entre os vários exemplares expostos, ainda não organizados em termos de cronologia ou localização geográfica. Para facilitar a sua comparação, era essencial o confronto espacial entre as diferentes tradições. Um século adiante e, num período que viu a lenta, mas gradual, abertura dos museus aristocráticos para o público (exemplificada pela criação do Louvre), aumenta o apelo da disposição sistemática das obras de arte. O requerimento pedagógico aqui é importante: estes displays estariam destinados a iluminar a apreciação das qualidades artísticas e seu relacionamento com a história. Porém, a ascensão deste arranjo histórico dos acervos, sublinhando o desenvolvimento artístico das diferentes escolas nacionais, não ocorreu sem dificuldades. Um exemplo é a recepção negativa do display da coleção dos Habsburgos na galeria do Schloss Belvedere, em Viena, que dividia o acervo de acordo com este sistema (escola flamenga, alemã, italiana, etc.). Organizado pelo gravador suíço Christian von Mechel, o arranjo tinha como base os conceitos do historiador Johann Joachim Winckelmann. Em oposição a Vasari, aqui se enfatiza a história cultural ao invés do artista individual, e concentra-se no estudo das

evidências documentais para se atingir uma melhor compreensão da obra de arte, objeto primordial desta pesquisa. Entretanto, esta forma classificatória não aniquila completamente outras práticas museológicas. O método comparativo, acentuando afinidades estéticas e estressando um fixo cânone de beleza artística, continua tendo seu lugar nas galerias do séc. XIX, com seus arranjos ecléticos. Também fica ainda mais evidente o papel de quem organiza estes acervos. Ao dar preferência a um certo arranjo, curadores estabelecem relações entre as obras, possibilitando o surgimento de novas leituras e interpretações.

Apesar do período romântico ter posto em primeiro plano noções de correspondências e ressonâncias na discussão do objeto artístico, o valor dado ao conceito de originalidade, inevitavelmente, introduziu um elemento de tensão no relacionamento entre o artista e a arte do passado, não mais vista como o ideal a ser atingido. O que não impediu museus, cada vez mais conscientes de seu papel educativo, de introduzirem uma organização histórica mais rigorosa no arranjo dos acervos. Outra alteração significativa é o crescente acesso a obras não-européias que, gradativamente, começam a atingir uma maior visibilidade. Isto serviu de deixa para que muitos colecionadores, no início do séc. XX, decidissem expor arte 'primitiva' lado a lado com arte contemporânea, demonstrando suas analogias e sinalizando uma visão particular da arte moderna. Olhando de novo para o começo do século, percebe-se que aqui, também, vários sistemas coexistem, destes displays 'ahistóricos' até as escolhas cronológicas de Alfred Barr. E, obviamente, o emergente discurso teórico sobre práticas curatoriais e os efeitos do contexto institucional nos espectadores acabaria por filtrar e transformar estas convenções. O foco crítico desloca-se das obras de arte - autônomas, isoladas - para a particularidade da arte experienciada pelo espectador num determinado contexto. E estes debates não afetaram exclusivamente os envolvidos em arte contemporânea. Muitas grandes exposições têm cada vez mais demonstrado isto na sua preocupação em não apenas mostrar a arte de um certo período, mas tentar 'recriar' uma atmosfera, fazendo referência às formas como a arte costumava ser exposta naquela era. Um dos muitos exemplos foi a exposição montada em 1998 pela Royal Academy (*Art Treasures of*

England), reunindo os tesouros artísticos pertencentes aos inúmeros museus provincianos do país. A escolha de um display mais eclético, baseado no estilo do séc. XIX, no qual de as pinturas preenchiam todo o espaço disponível nas paredes, não causou nenhum espanto. Afinal, grande parte destas obras haviam sido doadas por industriais vitorianos, como o já mencionado Henry Tate, responsáveis pela fundação de um impressionante número de museus na Inglaterra durante este século. A forma de exposição, então, remetia à maneira como estas instituições foram formadas e à maneira como elas eram percebidas pelo público que as freqüentava. O formato atualmente preferido por galerias - aquele do asséptico cubo branco - também tem sido transformado em muitas exposições da arte de épocas anteriores. Surgem divisões ou ampliações, e o branco das paredes dá vez às cores em que elas teriam sido pintadas originalmente. 'Ver' arte, sem estabelecer relações com o seu contexto, ou sem admitir a maneira como interferimos com o passado, já não é mais suficiente. Nos museus, história revela-se em um palimpsesto, e a arte está cercada de memórias: fluidas, variáveis, nem sempre muito confiáveis lembranças de jeitos de se perceber arte.

* * *

O que nos traz de volta à Tate Modern, e à comoção causada pelo 'novo' display? Para quem visita a galeria depois de ouvir toda a discussão sobre o infeliz destino das obras, massacradas pelas temerárias justaposições cometidas, um passeio por Bankside traz uma surpresa: mais da metade dos espaços de exibição é dedicada aos trabalhos de um único artista: Louise Bourgeois tem o vasto *Turbine Hall* só para ela; Joseph Beuys ocupa sozinho uma das mais belas salas da galeria, com seu imenso pé direito; e as pinturas de Francis Bacon contemplam o vazio central do prédio, emoldurado por guindastes e estruturas de aço. Apesar da ênfase estar mais em se fazer uma experiência com um grupo de trabalhos de um mesmo artista do que em lembrar ao visitante o lugar desta obra nas cronologias históricas, a impressão não é de nenhum grande rompimento com o passado. E a organização dos objetos não parece ser particularmente mais arbitrária.

Entretanto, é nos displays mais

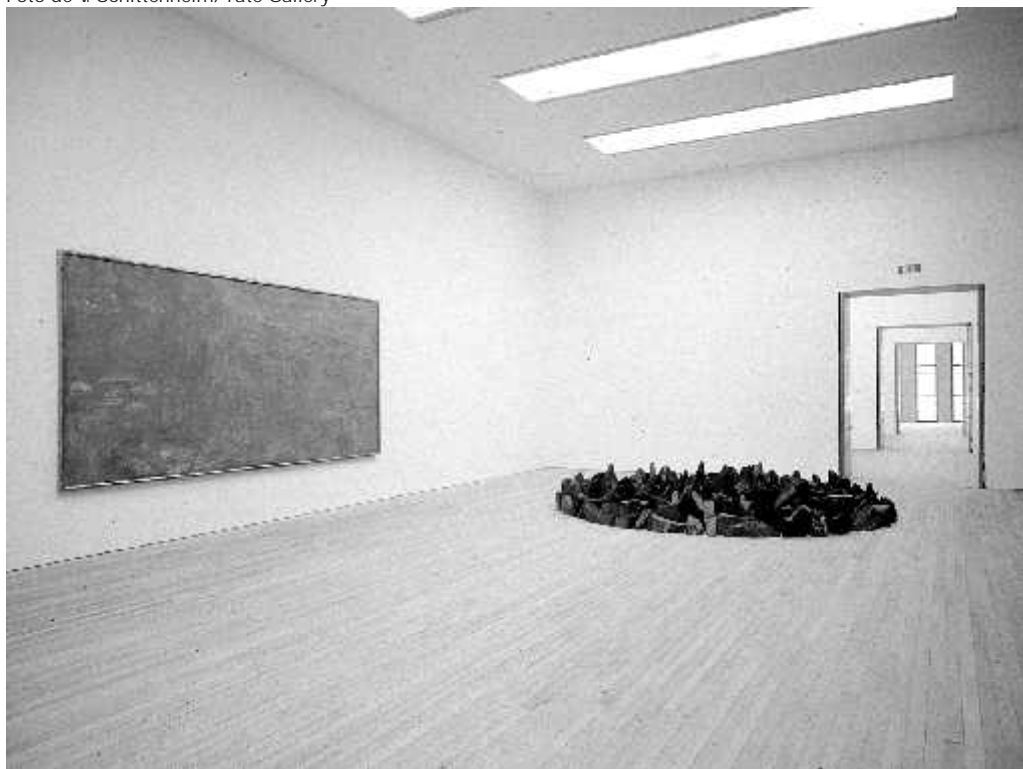
eccléticos que se acentuam os prós e contras das decisões curatoriais. É perfeitamente compreensível o impulso de se colocar, numa parede da seção sobre paisagens, a expansão pictórica dos nenúfares de Monet, em contraponto ao círculo de pedras de Richard Long no meio do chão. Em um momento, tem-se acesso a dois conceitos diferentes de como se ver o mundo natural - dois contextos históricos são condensados e opostos. A estratégia é interessante, reveladora, mas, ao mesmo tempo, corre o risco de ser reducionista: as obras podem apenas estar sendo utilizadas para provar um argumento. E o espectador, ao entender o ponto que está sendo feito, perde o interesse na contemplação dos objetos - um segundo olhar torna-se desnecessário. Porém, esta leitura sofre igualmente de uma excessiva simplificação. Ela supõe que há apenas uma maneira de se ler esta correspondência, baseada no conhecimento de certos aspectos da história da arte. E, por mais que estes elementos tenham influenciado a escolha curatorial, esta interpretação é apenas uma dentre várias prováveis interpretações, algo que cada sala deste museu não se cansa de repetir. Também não se pode ignorar outra característica fundamental destes displays: eles não são permanentes. E é esta rotatividade que vai garantir que outros diálogos possam ser iniciados, outras conexões sejam traçadas.

Justaposições podem apresentar

outros problemas. Na mesma sala, na parede oposta ao Monet, há uma pintura recente feita por Long (*Waterfall*), uma profusão de múltiplas manchas brancas respingadas sobre o retângulo de uma tela negra gigante. E, desta vez, é difícil de se perceber uma justificativa para este confronto que, ao invés de iluminar, diminui as duas pinturas. Um dos perigos de se expor tematicamente é que a narrativa pode tomar prioridade, fazendo que se ignore a presença material dos objetos. E como David Sylvester menciona em sua crítica ao novo display - também temático - da Tate Britain, "os originais não são apenas imagens; eles são coisas". Se esta materialidade é negligenciada, o objeto artístico passa para um segundo plano, e as conseqüências, como neste caso, podem ser desastrosas.

Esta maneira de organizar as obras pode parecer mais falível do que outros sistemas mais convencionais. Entretanto, ao expor de maneira tão franca as bases para as seleções curatoriais, ela abre nossos olhos para uma série de questões. Quantos displays históricos já não cometeram o mesmo erro de ignorar o aspecto físico das obras? Por que um arranjo que justapõe trabalhos artísticos cronologicamente seria inerentemente melhor? O que nos garante que esta determinada seleção de objetos, ordenada dentro dos limites de um mesmo período histórico, seja representativa ou mais válida do que outro tipo de orga-

Foto de V. Schittenhelm/Tate Gallery



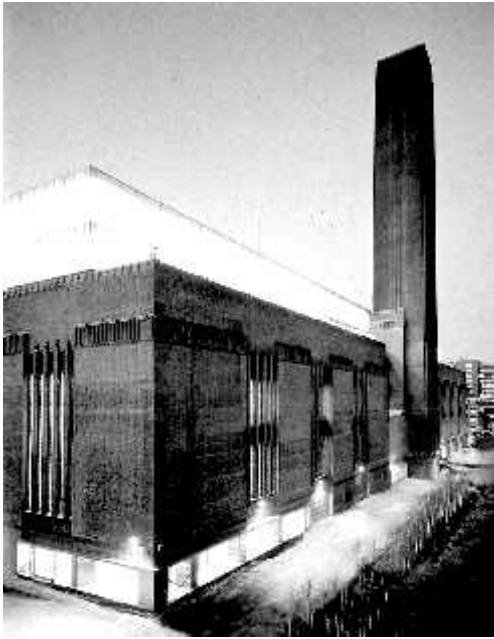


Foto de V. Schittenhelm/ Tate Gallery

nização? A que tipo de narrativa estes diferentes displays estão servindo? Que função eles pretendem desempenhar? Qual o perfil de espectador pressuposto por eles? Se uma determinada organização 'funciona', este sucesso está condicionado, em primeiro lugar, aos objetivos deste arranjo.

A conclusão inescapável é que o significado das obras de arte não é uma qualidade intrínseca, ou totalmente dependente do meio onde elas estão expostas. Como com o resto do mundo, somos nós que estabelecemos pontes entre os objetos - o sentido nascendo a partir de associações, correspondências. Uma escultura, uma árvore, um gesto, uma expressão, por si só, não querem dizer nada. É através de nossos olhos, nossa maneira de ver o mundo, que eles são percebidos, enquadrados dentro de um sistema e tornam-se parte de uma história. Uma visita a um museu não é diferente. Que o olhar que se debruça sobre uma pintura não seja inocente parece, já ter atingido o status de clichê. Mas a discussão sobre a Tate Modern mostra que esta é uma verdade que ainda precisa ser promulgada, e em altos brados. Imagine-se a seguinte cena: duas pessoas num museu, dedicando a cada quadro o mesmo tempo de atenção e seguindo fielmente a seqüência das obras. Mas aí já aparece uma primeira dúvida: qualquer pessoa que já tenha freqüentado uma galeria de arte sabe, empiricamente, que não dispomos de nossa atenção de maneira tão democrática. Alguns objetos são ignorados, outros nos fascinam, outros não mantêm nossa capacidade de observação por mais do que alguns segundos. E o que

estas duas pessoas fictícias perceberiam, olhando para a mesma obra, inevitavelmente, oscilaria de acordo com muitas variáveis. Conhecimento de convenções artísticas pode transformar um crânio num *memento mori*, ou o uso de uma determinada cor nas roupas de uma pessoa numa forma de se estabelecer a sua posição social; certos interesses pessoais ou estados emocionais do espectador dariam prominência a alguns detalhes, que poderiam ser ignorados por outras pessoas; um mesmo objeto poderia, ou não, ser considerado uma obra de arte, dependendo das experiências ou background particulares. A lista é infundável.

A fantasia de que percebemos a mesma coisa ao olharmos um objeto não é nada mais do que isso: uma ilusão. É bem verdade que esta ilusão unificadora de uma obra transcendendo suas circunstâncias seduz, e está por trás de muitos mitos. Expostos a um mesmo estímulo, o da Bíblia em hebraico, os setenta e dois sábios a serviço de Ptolomeu II, na antiga Alexandria, chegaram todos, isoladamente, a um mesmo texto em grego. Uma história que encanta por ser inverossímil, pois sabemos que estas condições jamais gerariam a versão única e definitiva da tradução que conhecemos. Da mesma forma, supor que apenas um display correto das obras garantiria uma compreensão singular ou ideal dos objetos artísticos é uma falácia. Nestes tempos interativos, parece que nos esquecemos que o diverso relacionamento de artistas, curadores, críticos ou público com a obra de arte é um processo ativo, criativo, recreativo, no qual o passado continuamente informa e alimenta o presente. Ou que obras de arte são polissêmicas, capazes de representar inúmeras coisas, provocar as mais diversas reações, ou de ser abordadas de muitas formas diferentes. Talvez uma das características mais fascinantes daquilo que chamamos de arte seja esta capacidade de gerar um incontável número de respostas, expressas em vários tipos de linguagem. Arte como ponto de partida, gerando nova arte, ou conversa, ou contato, ou crítica, ou discussão, ou teoria - cada atividade contendo um elemento de criatividade, transformando nossos mundos, nossas perspectivas, com sorte, enriquecendo nossas experiências.

Quem sabe o apelo da Tate Modern se deva à forma como ela articula questões tão fundamentais neste novo milênio: a

falência de uma visão de história como um processo de desenvolvimento cronológico evolutivo; o vazio provocado pela falta de sistemas universais unificadores numa sociedade cada vez mais fragmentada; o questionamento dos princípios científicos devido a uma maior consciência de sua potencial má utilização ou de sua falibilidade. É verdade que este display, tomando por base a erosão de tantas certezas, põe o dedo na ferida, obrigando-nos a encarar a impermanência de nossas convicções. Mas este momento crítico, negativo, é apenas um aspecto. O grande trunfo dos curadores foi usar esta instabilidade de uma forma produtiva, como pretexto criativo, apresentando propostas e dirigindo nossas atenções para outras possibilidades. Contínua transformação é uma das características implícitas neste projeto e, apesar das suas muitas falhas, fica a sensação de que esta é uma alternativa válida, praticável. Neste ambiente tão precário em que vivemos, desponta uma esperança de que a arte possa fornecer um caminho a mais na nossa tentativa de entender a maneira como nos relacionamos com o mundo, entramos em contato com nossa humanidade, criamos nossas histórias.

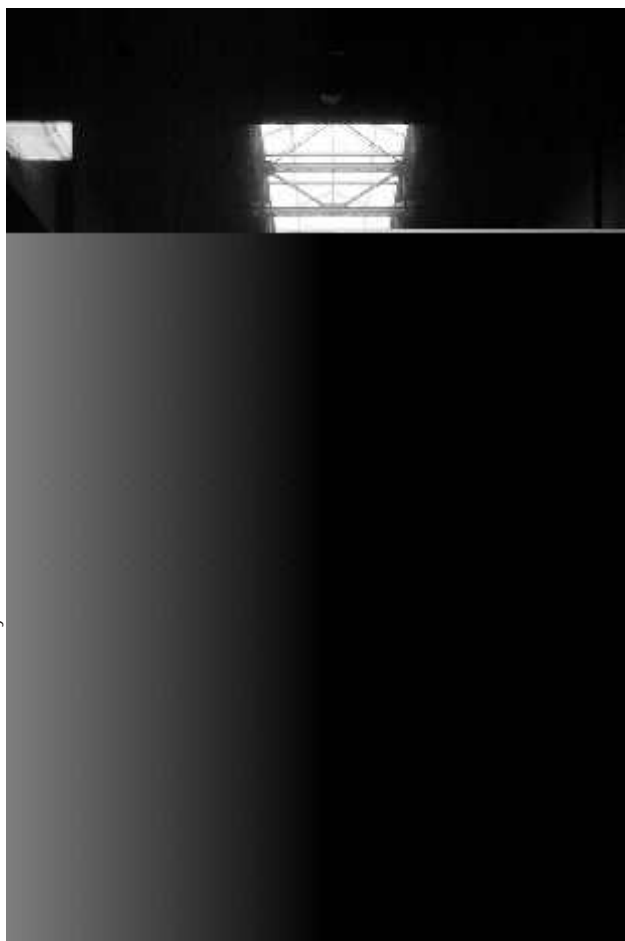


Foto de V. Schittenhelm/ Tate Gallery

Vânia Schittenhelm é musicóloga e crítica de arte. Entre sua produção acadêmica, encontram-se artigos sobre Ferruccio Busoni e a estética da transcrição musical, a obra de Antony Gormley e as fotografias de Charles Jones. A primeira parte da sua análise do ciclo de palestras de Arnold Whittall sobre *The World of 20th-Century Music* aparecerá em publicação da *Society for Music Analysis* em janeiro de 2001.