

A DESSACRALIZAÇÃO DA ARTE EM *MUSEUM*, DE TINA HOWE

Ana Lúcia Montano Boessio*

Resumo: Tendo como cenário um museu de arte americano, Tina Howe apresenta-nos um panorama da arte contemporânea, a partir do encontro/confronto do espectador com a obra de arte nos anos 1980. Mediante análise da relação de estranhamento entre obra e espectador, este trabalho visa mostrar de que forma esse processo de ruptura ocorreu e o papel da poética visual como instrumento de resgate e reconhecimento da obra de arte por parte do espectador.

Palavras-chave: Teatro; poética visual.

■ **M**ediante o contraste entre conceitos e estilos de arte e espectadores variados, Tina Howe apresenta-nos em *Museum* um panorama da arte contemporânea e a crise diante da qual se vê o espectador ao defrontar-se com o que hoje se convencionou chamar obra de arte.

Tendo como cenário um grande museu americano, o qual abriga em suas muitas salas diversas linguagens artísticas, somos convidados a viver, por intermédio dos muitos visitantes que por lá passam, a experiência de uma exposição de arte contemporânea marcada por surpresas e/ou contradições de todo tipo: o espaço museal, que antes era um templo de contemplação silenciosa e solitária, recebe uma exposição intitulada “The broken silence” [“O silêncio partido”], a qual, mesmo no seu último dia, ainda provoca os mais variados ruídos e reações não apenas no público, como também nos guardas responsáveis pelo museu.

O objetivo deste trabalho é estabelecer de que forma o texto literário relaciona seus elementos de ficção com artistas e conceitos artísticos, bem como iden-

* Doutoranda em Literatura Inglesa pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul; linha de pesquisa: Teorias Literárias e Interdisciplinaridade. E-mail: aboessio@terra.com.br.

tificar essas referências no texto, as quais funcionam como elementos reveladores de um processo de transformação e distanciamento sofrido pela arte contemporânea. Como se processou esse distanciamento? Qual é o papel da poética visual no restabelecimento de uma relação de fruição entre arte e espectador?

“The broken silence” torna-se o grande espaço de desvelamento, questionamento e, muitas vezes, de crítica de um conceito de arte que na verdade teve seu marco inicial no século XIX com o advento do impressionismo, da fotografia e do cinema.

Como é sabido, as primeiras exposições impressionistas foram acima de tudo consideradas uma grande provocação, um insulto ao que até então havia sido convencionado como arte. O público deixava as salas de exposição tomado de sentimentos de surpresa, de escândalo, às vezes de indignação. O que se considera a primeira arte interativa (a obra se completa na retina do espectador) na época foi considerada por muitos – leigos e críticos de arte – o marco inicial do “fim da arte”.

Contextualizada no final do século XX, mais precisamente em meados dos anos 1980, *Museum* coloca-nos diante de um mesmo estado de estranhamento, de inadequação não apenas com relação à obra de arte contemporânea, mas também em relação ao espaço museal. Diante de nós desfilam personagens definidos como sérios freqüentadores de museus, adolescentes aos risos, turistas indiferentes que preferem a loja de *souvenirs*, amigos dos artistas expositores, pessoas em busca de um objeto para decorar suas casas, pessoas que já revelam um certo nervosismo, um certo desconforto só por estarem entrando num museu. E desde as primeiras páginas do texto já temos uma referência significativa: por orientação da autora, o público deve ser encorajado a caminhar pela exposição antes que a peça inicie propriamente. O silêncio deve ser quebrado em primeiro lugar pela audiência, o que já nos coloca diante de um conceito de arte que, ainda hoje para muitas pessoas, é causa de desconforto e constrangimento – a interatividade. Logo em seguida, uma voz que deve ser um misto de divina e jornalística anuncia um violento ataque à obra de Sandro Botticelli, *O nascimento de Vênus*, seguida por uma declaração do diretor da Galleria degli Uffizi – um dos mais representativos templos da arte renascentista –, na qual ele afirma que aquele tinha sido o ataque mais violento jamais ocorrido contra a arte renascentista e que uma restauração seria impossível.

É a partir de uma afirmação desse porte que somos introduzidos no universo daquele outro suposto templo – o museu contemporâneo – que, para estranhamento nosso, tem para sua proteção um guarda que se revela tão inapropriado, incompreensível nas suas atitudes como as obras que ele protege – ao mesmo tempo que pede, às vezes xingando, ao público que faça silêncio, de repente começa a dançar, sapatear, cantar. Quando o primeiro visitante adentra a galeria, ele já representa uma ruptura, pois não é permitido fotografar ali e ele deveria ter sido previamente barrado na entrada do museu, o que não aconteceu. Essa situação aparentemente banal acaba por provocar uma segunda ruptura na aura do museu: além de ser a desculpa para trazer mais uma referência (ou crítica) à arte contemporânea, especialmente a dos anos 1980 com suas instalações e *performances*, como vemos na página 15: “*The Guard: I’ve caught men exposing their genitals in this room! Certain shows... inspire that!*”¹.

1 “O Guarda: eu encontrei homens expondo os seus genitais nesta sala! Algumas exposições... inspiram isso!” (tradução nossa).

Para que se compreenda a profundidade do choque que ainda hoje experimentamos, é preciso retomar alguns conceitos da arte da Idade Média e da Renascença. Na Idade Média, era considerado arte aquilo que apresentasse qualidade técnica, mas ainda assim era desprovido do *status* de obra de arte, pois era feito por artesãos que trabalhavam para o Estado, sem liberdade para criar. Na Renascença, arte e ciência se aproximam e surgem os primeiros artistas consagrados como intelectuais, entre os quais, Leonardo da Vinci. A arte passa a ser, então, entendida como uma produção intelectual para a qual o tema torna-se também importante; é o momento em que surge o neoplatonismo, o conceito de arte como conhecimento. Quando chegamos ao século XVII, pode-se identificar um estímulo à descoberta de novas relações e soluções incomuns: os críticos passam a se preocupar mais com a idéia criativa; maneira, gosto, estilo tornam-se elementos tão importantes quanto individuais, e o maneirismo e o barroco acabam por libertar a arte da mimese – é o momento em que a arte se dissocia da ciência e, por consequência, há uma separação entre arte e natureza (objeto de conhecimento da ciência). Essa ruptura, na verdade, representou uma preparação para a arte técnica do século XIX, com o advento da fotografia e do cinema, além de todos os *-ismos*: o impressionismo, considerado a primeira forma de arte interativa (a obra se completa na retina do espectador); o expressionismo, que tentava expressar a realidade subjetiva da psique (por exemplo, *O grito*, de Eduard Munch); o surrealismo, que fazia uma crítica à chamada realidade objetiva, com a negação de qualquer lógica ou racionalidade, tornando evidente uma visão onírica e irreal do mundo; o minimalismo e arte concreta, que pesquisava a relação sistemática e planejada da composição.

O século XIX configura-se como o grande cadinho onde velhas e novas linguagens se misturam, muitas vezes se chocam, provocando uma grande ruptura no conceito de arte. O conceito renascentista é alterado pelo romantismo, que incorpora a expressão de sentimentos, inclusive nacionalistas, além da busca por uma gestualidade (por exemplo, Goya, Delacroix), e a ênfase numa interpretação sentimental acaba por provocar uma ruptura pictórica, gerando o aparecimento da mancha. Inicia-se, assim, também como consequência da situação político-cultural da época, uma poética da evasão que, freqüentemente, transforma-se em prática de evasão. Tornar-se *selvagem* foi uma forma de evasão de um mundo burguês para o qual grande número de intelectuais não via solução, e o pós-impressionismo de Gauguin, com a série *Tahitianas*, lança as bases que ampliaram a estética do século XX – surge aqui um aspecto político mediante uma nova abordagem pictórica, o colorismo.

Em meio ao choque entre esses muitos conceitos e certo saudosismo, certo desejo de preservação dos antigos cânones, somos lançados num século marcado pelo desejo de evasão e por rupturas. O século XX, inicialmente com Marcel Duchamp e Pablo Picasso, traz o conceito de arte como experimentação. A obra de Pablo Picasso, *Les demoiselles d'Avignon*, é o primeiro documento artístico que rompe totalmente com a tradição da Renascença, além de representar o marco de abertura do movimento cubista, propondo uma reflexão mais profunda sobre a desestruturação do fazer. A cor torna-se a representação da condição humana (por exemplo, azul = dor, miséria).

Especialmente após a Segunda Guerra Mundial, a vanguarda torna-se oficial; a arte visual passa a ser vista como um sistema de mercado, incorporado pelos meios de comunicação de massa – passa a ser vista como uma adapta-

ção estética. É o momento das mitologias individuais – a ação artística é desconectada de grupos e ideologias –, e uma falta de critérios fortes para definir o que é arte começa a ser sentida. Memória passa a ser uma das mais contraditórias questões em arte. Nessa época, ocorre uma transferência do mercado de arte de Paris para New York, onde surge pela primeira vez o *marketing* artístico – a revista *Life* apresenta Jackson Pollock como o grande pintor americano. Mais tarde, os anos 1970 vão representar a desmaterialização da obra de arte, com a recusa de suportes tradicionais, passando a fazer uso de suportes efêmeros e incomuns; surgem, então, as *performances*, as instalações, os *happenings*, a arte efêmera, a *land art*, *arte povera* etc. Além disso, ocorre também uma desmaterialização de utopias e ideologias, com a apropriação e a banalização de fatos e imagens da cultura (por exemplo, retrato de Stalin e Mao Tsé-tung em roupas). Ou seja, a desmaterialização política da história e dos movimentos sociais da modernidade se dá por meio da arte. A Bienal de Arte e o museu tornam-se *shopping centers* e a obra de arte traz a marca do seu tempo: permanente atualização, fixação no presente e a desmaterialização de qualquer esforço de preservação e memória.

E é esse processo de transformação, que se inicia na Renascença e tem seu marco divisor no século XIX, que Tina Howe nos apresenta por meio das obras fictícias de Steve Williams, cuja instalação termina totalmente desmontada, destruída pelo público²; por meio das quatro telas brancas, gigantescas e totalmente idênticas de Zachery Moe, às quais é feita uma relação direta com Henri Matisse; e, finalmente, por meio da instalação de Agnes Vaag, definida pelo guarda como “arte ouvida”.

De acordo com Chloe Trapp, a curadora da exposição que assume na peça a função de elaborar uma poética visual, ou seja, uma reflexão racional sobre o processo artístico, de forma que uma ponte de compreensão seja construída entre a obra e o espectador, a obra de Zachery Moe é o que há de mais significativo desde Henri Matisse³. A obra de Agnes Vaag, por sua vez, traz-nos referências à arte efêmera: na página 46, Chloe Trapp mais uma vez esclarece que todos os materiais utilizados pela artista são encontrados; na mesma página, uma outra personagem, Tink Solheim, amiga da artista, relata que o seu estúdio está sempre cheio de coisas exóticas – esqueletos de peixe, bicos e garras de animais etc., numa referência explícita à *arte povera*⁴.

E é isso que vemos em *Museum*, o choque de um conceito de beleza e arte, ainda apegado aos cânones renascentistas, com um processo de desmaterialização e distanciamento que, mesmo já tendo transcorrido um século desde o seu início, ainda encontra resistência, dificuldades de compreensão e aceitação por parte de um público que, numa tentativa de interpretação, faz uso de conceitos que já não encontram significação na obra pós-moderna. Nessa inadequação, vemos personagens como Jean-Claude e Françoise, considerados sérios fre-

2 O artista apresenta uma instalação intitulada “Wet dream left out to dry” [“Sonho molhado deixado fora para secar”], a qual provocou grande alvoroço no público, pois continha um tipo de prendedor de roupas muito usado antigamente. Não apenas o artista rearmou a instalação durante a exposição, como o público também arranca partes da obra e leva como *souvenir*, o que não provoca nenhum tipo de reação no artista.

3 Pode-se também ver uma referência ao *Quadrado branco* de Malevich, além de uma referência indireta à técnica utilizada por Jackson Pollock: *dripping*.

4 Apesar de mais recorrente nos anos 1980, já nos primeiros anos do século XX, encontram-se manifestações dessa forma de arte: na década de 1920, por exemplo, Max Jacob pintava quadros infantis com matéria fisiológica para vendê-los aos turistas.

qüentadores de museus, tentando, a partir do catálogo, definir a obra que têm diante de si com conceitos renascentistas.

De acordo com Arlindo Machado (1993), é impossível julgar ou classificar a arte contemporânea com conceitos criados para explicar a modernidade, tais como “emoção” e “inspiração”. Eles devem ser substituídos por “configuração” e “estrutura”, pois a pós-modernidade significa interação de linguagens, multi-textualidade, o que aproxima de tal forma os campos artísticos a ponto de não sabermos, algumas vezes, se estamos diante de uma pintura ou escultura, ou até mesmo se estamos diante de uma obra de arte. Nesse processo, as pontes de contato que permitem a comunicação entre obra e espectador se perdem e a única forma de resgatá-las parece ser por meio da construção de um discurso teórico que dê conta dos procedimentos artísticos e os torne compreensíveis ao público. Como no caso do casal francês que, ao se defrontar com a primeira obra da exposição, uma tela gigantesca totalmente pintada de branco, intitulada *Landscape I, de Zachery Moe*, consulta o catálogo (p. 15), o qual explica que o público que se interessa por arte é tentado a ver senão caos na profusão de tendências da pintura contemporânea, ainda próxima demais para que se possa distinguir a autenticidade do fazer artístico. E eles seguem lendo o catálogo, em vez de observar a obra; e como se as explicações dadas não fossem capazes de esclarecer, de possibilitar a fruição, eles adaptam os conceitos já conhecidos, numa tentativa de aproximação: uma fragilidade mística, religiosa, plástica, simbolista, moderna, uma fragilidade típica do século XVII, psicológica, uma “fragilidade frágil, como uma futilidade fútil, ou frivolidade frívola, ou fraternidade fraterna, ou até uma loucura louca”. E em meio ao caos instaurado pelas discussões do guarda com o público que insiste em tocar, agarrar, cheirar as obras, num estado quase desesperado diante daquele universo incompreensível – Tink Solheim, por exemplo, agarra-se compulsivamente a uma das peças de Agnes Vaag, certa de que existe algo ali que a artista quer dizer e ela não está conseguindo enxergar, até que, finalmente, nos últimos minutos da exposição, alguém toca acidentalmente na obra e uma música começa a ser ouvida, uma *Tocatta* de Bach, para espanto e maravilhamento de todos e sob as críticas do guarda que questiona como aquilo fora colocado lá sem que ele tivesse visto. Essa e outras situações desenvolvem-se durante toda a representação, permeadas pelas explicações da curadora, Chloe Trapp, que vão pouco a pouco acalmando o público e levando-o a um estado de contentamento, admiração e respeito não somente por ela, mas também pelas obras, como vemos na página 39: “*Ada Bilditsky: Oh, you were just... wonderful! Really... wonderful!... I've never heard anything so ... lyrical... so inspired... so informative... so apt*”⁵.

Segundo Cristina Costa (1998), essas são as marcas da pós-modernidade: ruptura da integração entre idéia e realização, ou seja, a autoria torna-se uma questão na arte contemporânea e o artista se desapropria da materialidade do próprio trabalho. É por isso que Steve Williams não se perturba ao ver o público retirando partes da obra porque ela não é mais entendida como propriedade sua. A investigação de novas linguagens também gera uma grande mudança que, por sua vez, vai acarretar a dessacralização da arte, à medida que ela passa a incorporar materiais e conceitos que antes não eram considerados artísti-

5 “Ada Bilditsky: Oh, você foi... maravilhosa! Realmente... maravilhosa!... Eu nunca ouvi algo tão... lírico... tão inspirado... tão informativo... tão apropriado” (tradução nossa).

cos, como a utilização de sucatas, lixo, matéria fisiológica etc., como vemos no trabalho de Agnes Vaag, uma referência clara a obras de artistas famosos como Jasper Jones, que colou uma vassoura velha sobre a tela, criando o conceito de combinação entre bi e tridimensional; ou Andy Warhol que, nos anos 1980, criou uma série abstrata feita de placas de alumínio sobre as quais ele urinava. A arte experimental passa a se preocupar mais com o processo do que com o resultado, e, conseqüentemente, a poética torna-se mais importante do que a poesia; o prazer, que antes vinha da contemplação do belo, agora está mais ligado à compreensão textual da obra: ler sobre a obra de arte traz mais prazer do que o trabalho propriamente, ou seja, o discurso vale mais do que a obra. Hoje, os conceitos são forjados, o artista joga a responsabilidade da poesia sobre o observador; então cabe ao historiador assumir a tarefa de explicar, desvelar a obra de arte, reaproximando-a do espectador. Esse papel é assumido pelo curador ao elaborar uma poética visual para a obra, como faz Chloe Trapp, ou como tenta fazer o público que tem uma relação pessoal com o artista, como no caso de Tink Solheim ou dos pais de Zachery Moe que, ao observarem a obra, a relacionam com a sua infância: “*Remember the drawings he used to make as a Child?*” (p. 63)⁶.

E esse é o universo de *Museum*, o espaço da arte contemporânea e sua relação com um espectador que ainda hoje vê com estranhamento o objeto de arte, o espaço museal e, principalmente, a sua função interativa com esse objeto e esse espaço.

REFERÊNCIAS

COSTA, Cristina. *Arte: resistências e rupturas*. Ensaios de arte pós-clássica. São Paulo: Moderna, 1998.

MACHADO, Arlindo. *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: Edusp, 1993.

HOWE, Tina. *Three plays*. New York: Avon Books, 1984, p. 1-64.

BOESSIO, A. L. M. The desecration of art in *Museum*, by Tina Howe. *Todas as Letras* (São Paulo), volume 8, n.1, p. 26-31, 2006.

Abstract: Tina Howe presents a broad view of contemporary art through the encounter/shock between spectator and art work in an American museum in the 1980's. The aim of this work is to analyze how this process of rupture occurred and the role of visual poetics as an instrument of rescue and recognition of the art work by the spectator.

Keywords: Theater; visual poetics.

6 “Lembra os desenhos que ele costumava fazer quando era criança?” (tradução nossa).