



Uma obra para museu

Thais Rivitti

palavras-chave:
Cildo Meireles;
Rubens Mano;
museu; instituição;
arte contemporânea
brasileira

Por meio da análise de duas obras de arte: “Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola” (1970), de Cildo Meireles e “contemplação suspensa” (2009), de Rubens Mano, o texto busca investigar o papel do museu de arte hoje. Ambos os artistas têm trajetórias marcadas por uma reflexão sobre a expansão do circuito da arte, para além do público e dos locais convencionais, buscando, cada um a seu modo, inserir a arte no fluxo da cidade. Contudo, algumas de suas obras têm como destino final o museu e comentam a situação da instituição, seu papel regulador, o estatuto da obra de arte e as possibilidades de haver uma experiência radical no interior desses ambientes. Trata-se de refletir sobre a situação e o funcionamento dos museus à luz de duas propostas artísticas diferentes.

keywords:
Cildo Meireles;
Rubens Mano;
museum;
institution;
brazilian
contemporary art

Through the analysis of two works of art: “Insertions into ideological circuits: Coca-Cola Project” (1970), by Cildo Meireles, and “contemplation suspended” (2009), by Rubens Mano, the text attempts to investigate the role played by art museums today. Both artists have histories marked by a debate on the expansion of the art circuit to beyond the conventional public and places, seeking, each in its own way, to insert art into the flow of the city. However, some of their works have the museum as final destination and comment on the situation of the institution, its regulatory role, the statute of the work of art and the possibilities to have a radical experience within those environments. The main objective is to reflect on the situation and functioning of museums in view of two different artistic proposals.

Os museus são como sepulcros de obras de arte,
testemunham a neutralização da cultura.
Theodor Adorno, “Museu Valéry Proust”.

1. O trabalho esteve
em exposição entre
27 de julho e 5 de
outubro de 2008.

O presente texto nasce a partir de uma série de questões provocadas pelo contato com um trabalho do artista plástico Rubens Mano, “contemplação suspensa”, 2008, feito para o “Projeto Octógono Arte Contemporânea”, na Pinacoteca do Estado de São Paulo¹. O trabalho indaga sobre a possibilidade da experiência estética sob as condições de regulamentação e historicização inerentes ao espaço do museu. Ao mesmo tempo, o texto empreende um esforço no sentido de buscar traçar linhas de continuidade no interior da produção da arte contemporânea brasileira, procurando apontar como uma mesma questão, no caso a relação da arte com o espaço do museu, vem se desdobrando em algumas das mais significativas obras produzidas nas últimas décadas. Nesse sentido, a análise começa com um recuo até os anos 1970, quando o circuito já instituído da arte é abertamente problematizado na emblemática obra “Inserções em Circuitos Ideológicos”, de Cildo Meireles.

As inserções em circuitos

Para início de conversa, tomemos o “Projeto Coca-Cola”, primeira parte do trabalho “Inserções em circuitos ideológicos” iniciado por Cildo Meireles em 1970. Ele consistia na inscrição de frases em vasilhames de Coca-Cola que seriam devolvidos à circulação. As frases eram decalcadas nas garrafas e a tinta branca vitrificada usada pelo artista era a mesma usada pelo fabricante da bebida na impressão da marca do refrigerante. Assim, as inserções ficavam camufladas. No casco vazio, eram quase imperceptíveis. Quando a garrafa era novamente preenchida mecanicamente, na fábrica, o texto tornava-se aparente. Cildo chegou a transferir para algumas garrafas, entre outras frases, a própria proposta do trabalho:

INSERÇÕES EM CIRCUTOS IDEOLÓGICOS

1_Projeto Coca-Cola

Gravar nas garrafas opiniões críticas e
devolvê-las à circulação

C.M. 5-70

O projeto, um dos mais conhecidos e comentados de Cildo Meireles, sugere um extravasamento do circuito de arte. Sugere que,

inserida no fluxo da circulação de vasilhames, a obra de arte poderia romper com o circuito já conhecido da arte. Ao mesmo tempo mostra uma insuficiência e aponta para um desejo, ou mesmo uma necessidade, de se misturar no caótico fluxo urbano. Seria necessário, a partir disso, tentar compreender os termos dessa posição, implícita na obra, de que o espaço institucional é inadequado, ou ao menos insuficiente, para a ação ou a operação pretendida pela obra de arte.

Para tentar abordar essa questão, talvez seja útil pensar em algo que Cildo Meireles chamou de “tendência da obra a se volatilizar”, quando se referia à produção brasileira da década de 1970. A formalização de um trabalho como “Inserções em circuitos ideológicos: projeto Coca-Cola” já não ocorre de acordo com padrões da estética tradicional, mas em função de uma almejada problematização de uma posição em relação ao sistema das artes e seus componentes: o público, a instituição, o artista. A obra não se instala comodamente no museu, mas invoca a ampliação de seu trânsito social ao sugerir a possibilidade de ser introduzida no circuito dos refrigerantes e, portanto, no circuito de uma mercadoria que constantemente é repostada para o consumo. O trabalho não rejeita sua aparição no museu, nem esta poderia ser vista como uma “traição de princípios”, como alguns críticos chegaram a argumentar. Mas é fato que a obra reivindica, ao lado de um espaço institucional (visto como o lugar “natural” para sua aparição), uma outra existência.

Argumentado nesse sentido, parece oportuno marcar a diferença entre o trabalho de Cildo Meireles e a vocação à desmaterialização defendida por alguns artistas conceituais norte-americanos que, contra a fetichização das obras de arte propõem que ela repense sua formalização, deixando de se apresentar como objeto (ingenuamente, talvez, acreditando que ideias, ações e palavras eram mais resistentes a se tornarem mercadorias). Cildo sempre afirma a importância que o texto de Ferreira Gullar, “Teoria do não objeto”² teve para toda sua geração. A volatilização de seus trabalhos parece se relacionar mais ao “não objeto” de Gullar do que à arte desmaterializada das vertentes conceituais.

A expressão não objeto não pretende designar um objeto negativo ou qualquer coisa que seja o oposto dos objetos materiais com propriedades exatamente contrárias desses objetos. O não objeto não é um antiobjeto mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que tende à percepção sem deixar resto³.

2. Publicado pela primeira vez no suplemento dominical do **Jornal do Brasil** (19 dez. 1959).

3. GULLAR, Ferreira. Teoria do não objeto, **Malasartes**, vol. 1., 1975, p. 26.

Os trabalhos de Cildo – muito embora não estejam mais no campo de análise mapeado por Gullar por desconfiarem da possibilidade de serem integralmente transparentes ao público e buscarem, antes, um certo atrito – não fazem coro à tendência antiobjeto da desmaterialização da arte. São, ao contrário, objetos cuidadosamente escolhidos ou elaborados pelo artista. Nesse caso, trata-se de um objeto fabricado em larga escala, muito marcado por sua circulação social: as garrafas de Coca-Cola que o artista elege para suas inserções não são uma mercadoria qualquer. De alguma maneira, elas tornaram-se uma espécie de emblema da mercadoria onipresente num mundo que rumava para a globalização. O que nos interessa ressaltar aqui é algo que muitas vezes foi obliterado nas leituras das “Inserções”, ou seja, que em vez de “desmaterializar” o trabalho em busca de uma relação menos fetichizada com a arte, Cildo traz para o museu o objeto fetiche por excelência. É interessante lembrar que as garrafas são expostas num museu menos de um ano depois de sua criação. O “Projeto Coca-Cola” participou da mostra “Information”, uma das primeiras exposições que apresentava obras de vertentes conceituais, com curadoria de Kynaston McShine, no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, em 1970.

O trabalho rapidamente se institucionaliza e conquista reconhecimento no meio artístico internacional. Com isso em mente, poderemos voltar para uma outra declaração do artista que diz: “na ação de inserção é a velocidade que me interessa especificamente; trata-se de verificar a real velocidade do processo”⁴. Trata-se de aferir a velocidade com que o processo, desencadeado pelo artista, passaria a frutificar e ganharia o mundo. Mas o que acontece com o trabalho é que ele não acontece nas ruas, mas sim no museu. O trabalho mostra, antes, a velocidade com que algo (uma ação, ou uma prática, nesse caso) é assimilado socialmente como obra de arte.

Mas quando entra no museu, o trabalho já se modifica de alguma maneira. Mais uma vez, é o artista quem fala: “lembre-se de que o trabalho não é o que vemos numa exposição em um museu. Não são as cédulas ou as garrafas de Coca-Cola. Estes objetos são apenas relíquias. O trabalho mesmo não tem materialidade. E é efêmero. Só existe quando alguém está interagindo com ele”⁵. A aparição do trabalho como relíquia no contexto do museu é o que nos interessa analisar.

Num texto publicado na segunda edição da revista *Ars*, “À margem”, Lorenzo Mammì parece investigar a partir de um outro ponto de vista, o do historiador da arte, como a instituição (e o espaço do cubo branco que ela reproduzia e com o qual era identificada depois do expressionismo abstrato norte-americano) passa a ser problematizada no

4. MEIRELES, Cildo. Inserções em circuitos ideológicos. In: **Cildo Meireles**. São Paulo: CosacNaify, 1999, p. 113.

5. “Remember that the work is not what we see in a museum exhibition. It’s not the bank notes or the coca-cola bottles. This objects are only relics. The work itself has no materiality. And it is ephemeral. It only exists when someone is interacting with it”. FARMER, John Alan. Through the labyrinth: An Interview with Cildo Meireles, *Art journal*, vol. 59, nº3, 2000. p.34.

interior da arte. Ali, Mammì afirma que o modelo do cubo branco foi uma exigência das neovanguardas norte-americanas, como a arte Pop e o Minimalismo. Ele afirma:

Foi na época da Pop e do Minimalismo que o cubo branco da galeria alcançou o máximo de seu poder, justamente porque foi nesse período que o estatuto da obra de arte enquanto objeto especial começou a ser questionado. A aura já não emana naturalmente do objeto – não exclusivamente pelo menos. Depende de uma série de operações, entre as quais uma das mais importantes é a colocação num espaço destinado institucionalmente à arte⁶.

6. MAMMÌ, Lorenzo.
À margem, *Ars*, ano 2,
nº 3, São Paulo, USP,
2004, p. 91..

É a partir dessa constatação de dependência, segundo Mammì, que uma série de trabalhos posteriores irá perceber o espaço do cubo branco como um “antagonista”, e passará a investir esforços para criticá-lo e denunciá-lo. A intenção parecia ser desinvestir a instituição de poder, ou ao menos denunciar este poder, uma vez que o tipo de legitimação que ela poderia conferir a um trabalho de arte estava intimamente ligado a critérios mercadológicos aos quais os artistas gostariam de se opor. O trabalho de Cildo Meireles, contudo, parece prever sua existência no museu, mas sob a forma de relíquia. A ideia de relíquia, trazida pelo depoimento do artista, parece-nos bastante adequada para dar conta da transformação das garrafas de Coca-Cola no museu. Ela carrega duas características principais: em primeiro lugar, está implícita a noção de um juízo histórico daquele objeto, sua preservação foi tida como necessária porque ele foi considerado um objeto exemplar. Em segundo lugar, a relíquia também diz respeito a algo que aparece descolado da vida imediata, que demanda uma contextualização para que seu sentido possa, novamente, surgir. Quando as garrafas voltam ao museu, elas passam a encenar sua circulação no mundo cotidiano (as montagens mais frequentes apresentam várias garrafas contendo diferentes quantidades de líquido, como a mostrar o consumo do refrigerante em várias etapas). Esse modo de apresentação cristaliza um processo, congela um devir, subverte o sentido banal das garrafas ao elevá-las a uma posição de objeto exemplar. Resta apenas simular, no museu, uma circulação que só é possível fora dele. Dessa forma, o trabalho parece se posicionar criticamente em relação ao museu, operando ali negativamente: em vez de apresentar algo, mostra a impossibilidade de se apresentar ali por inteiro.

contemplação suspensa

O trabalho “contemplação suspensa”, 2008, de Rubens Mano, dirige-se a essa mesma reflexão sobre o modo de aparição da arte em museus⁷. O trabalho parece se articular de modo a evitar seu aparecimento como relíquia, ou seja, ele resiste à historização e descarta as estratégias de reconstituição de um pretense cenário original ideal. E em vez de encenar, indicar ou representar um processo ou ação que só é possível fora do museu, “contemplação suspensa” implanta um presente radical no espaço museológico, acessível por meio de uma experiência corporal vivenciada na atualidade.

O trabalho foi pensado em duas frentes. O artista criou uma estrutura no topo do *hall* de distribuição do museu (conhecido como octógono) feita de madeira, redes de *nylon* e cabos de aço, uma espécie de plataforma com certo grau de instabilidade: como uma ponte pênsil que partia de uma das bordas do espaço e terminava abruptamente avançando um pouco mais da metade do caminho que conduziria a outra borda, deslocava-se um pouco conforme as pessoas pisavam sobre ela. A segunda frente do mesmo trabalho era um vídeo que mostrava uma imagem aérea da cidade de São Paulo, captado de um helicóptero. O vídeo registrava um trajeto que partia da zona norte e cruzava a cidade rumo à zona sul. O vídeo, em *looping*, era exibido numa televisão embutida num painel e se encontrava de costas para a entrada principal do octógono. Assim, à primeira vista, o espaço parecia estar vazio.

Ao contrário do trabalho de Cildo Meireles, o de Rubens Mano articulava-se a partir de um espaço institucional determinado. Sua aparição no espaço do museu não era uma possibilidade, mas sim um ponto de partida. Por um lado, do ponto de vista físico, o espaço do octógono é problemático e desafiador: tem diversas entradas, suas paredes são bastante altas, atravessam dois andares, e não têm revestimento (os tijolos ficam aparentes), não é, definitivamente, um espaço expositivo tradicional. Situado no centro da Pinacoteca, é mais um lugar de trânsito do que uma sala preparada para receber exposições. Por outro lado, para o público familiarizado com a programação do museu, o “Projeto Octógono” é um programa com uma vida longa na instituição: existe há mais de cinco anos e se caracteriza por apresentar trabalhos de artistas contemporâneos, com curadoria de Ivo Mesquita, o curador-chefe do museu. Sendo um projeto comissionado pelo museu, “contemplação suspensa” já nasce dessa condição e a partir de uma relação regrada com a instituição.

Nesse ponto, talvez seja adequado proceder a um recuo à implementação do projeto dentro do espaço do museu, antes de ele ser aber-

7. Caberia lembrar que o trabalho de Rubens Mano não foi o único a se dirigir a essa questão dentro do “Projeto Octógono Arte Contemporânea”. “Percurso Ótico”, de Carla Zaccagnini problematizava a inserção da arte contemporânea num espaço destinado a mostrar a história da arte brasileira. A artista realizou um jogo de espelhos por meio do qual era possível ver, de um ponto específico no octógono, a imagem de um trabalho da coleção do museu (um quadro do pintor acadêmico Almeida Júnior) instalado dentro de uma das salas, no andar superior.

to para o público. Parte desses comentários de bastidores revela características que, embora não estivessem explícitas no trabalho pronto, certamente poderiam ser inferidas mediante uma análise mais detida dele.

A instalação da estrutura suspensa abria para o público uma área que normalmente é restrita a alguns profissionais do museu: o topo do octógono. Constituído por um estreito patamar que acompanha o formato da edificação, é um espaço por si só vertiginoso: onde quer que nos situemos nele um grande vão se abre logo abaixo de nossos pés. O artista construiu, com o auxílio de uma equipe de profissionais especializados, uma estrutura que avançava sobre o vão. Os guarda-corpos que já existiam tiveram que ser modificados na parte a que o público teria acesso, tornando-se mais resistentes. O trabalho exigiu uma intensa negociação com diversos setores do museu: desde a assessoria de imprensa que foi orientada, a pedido do artista, a não veicular fotos da obra, ao departamento de recursos humanos do museu, que teve que providenciar um treinamento adequado para alguns dos profissionais responsáveis pela vigilância das salas, passando por uma consulta a uma psicóloga visando estabelecer a idade mínima para que as crianças pudessem percorrer a estrutura (havia também um termo de responsabilidade, a ser assinado pelos pais, em casos específicos) e pela presença constante de um bombeiro durante o tempo de permanência da exposição. Depois de montada a estrutura, o arquiteto responsável do museu alertou o artista da necessidade de restringir a visita a uma pessoa por vez. As normas das visitas foram estabelecidas e constavam numa placa colocada na escada que conduzia à estrutura. Os visitantes tinham que deixar telefones celulares, bolsas e outros objetos antes de ingressarem na estrutura, sob o risco desses objetos caírem em alguém que estivesse no andar de baixo. O importante aqui é notar como a primeira operação do trabalho ocorre justamente dentro do museu, exigindo, na medida do possível, que cada um de seus funcionários repensasse suas condutas, suas restrições, mediante um processo interno de reformulação de procedimentos já automatizados. As ações desenvolvidas cotidianamente no museu foram questionadas. Estava em jogo o mapeamento do conjunto de regras que atuam no museu, sobretudo as que conduzem a experiência do público dentro daquele espaço.

Depois de montado, no piso térreo, o público tinha acesso ao vídeo do artista, que mostrava um sobrevoo da cidade de São Paulo. O som dava pistas de que as imagens tinham sido captadas a partir de um helicóptero. A distância que a câmera mantinha da cidade, sempre constante, possibilitava o reconhecimento de alguns lugares, a localização de construções históricas, das principais vias, mas a sensação geral

8. A experiência na cidade, como aliás apontam outros trabalhos de Rubens Mano, é sempre uma experiência do fragmento, da interrupção, da apreensão parcial e localizada.

era a de estranhamento. Era uma visão panorâmica que nunca dava conta de apreender seu objeto na totalidade. A imagem se impunha num ritmo contínuo ao mesmo tempo monótono e automático. Na cidade que surgia diante dos olhos do público poucas eram as pessoas nas ruas, todo o movimento interno era dado por carros e outras máquinas. O corpo humano assim aparecia como insuficiente, desproporcional, para apreender a cidade em sua totalidade⁸. Era uma cidade para ser vista e não para ser vivida, e a distância da câmera em relação ao “objeto cidade” reforçava a interdição da ação.

De forma análoga, a estrutura construída no topo do octógono se articulava também por meio de uma distância que mantinha em relação ao solo. Mas, nesse caso, era uma distância vivida e não apenas observada pelo público. Enquanto o vídeo mostrava uma trajetória retilínea e uniforme, calculada e traçada pelo artista, a trajetória na plataforma era mais errante, dada pelo corpo do próprio visitante: ele poderia ir e vir quantas vezes quisesse, olhar para baixo, para cima, não completar todo o percurso... Quando os visitantes percorriam alguns metros na estrutura pênsil, a experiência da instabilidade, a sensação de estar a muitos metros do chão, a visão totalmente inédita do espaço e a vertigem da situação geravam uma experiência da distância totalmente diferente da que tinham com o vídeo.

De certa forma, o espaço do museu, visto de cima da plataforma construída, era colocado em paralelo com o espaço da cidade. Mas o espaço aberto e imenso da cidade surgia mediado pela imagem da TV, enquanto o espaço mais doméstico e bastante regrado do museu era exposto de forma mais bruta, e podia ser sentido fisicamente. Paradoxalmente, a sensação de ausência de limites encontrava-se ligada ao espaço do museu, enquanto o espaço da cidade encontrava-se aprisionado, contido e esquadrinhado. Postamo-nos diante do vídeo como um espectador, numa posição confortável e relativamente passiva. A distância que separa a câmera da cidade duplica-se na distância que separa o vídeo do sujeito que o vê. E esse abismo que se abre, de resto, é semelhante ao abismo do público que vai a museus contemplar obras de arte. Não importa se bem formado, se culto ou disposto, o abismo refere-se à posição de pura externalidade que o público mantém em relação aos trabalhos.

É a essa externalidade que o trabalho se dirige, testando-a e buscando colocá-la em xeque. Uma das estratégias usadas, talvez a principal delas, é a de não se deixar historicizar. Quer seja por envolver o corpo numa situação de perigo e estímulo (quando estamos na plataforma), quer seja por ser uma resposta àquele espaço específico (criando uma situação

Rubens Mano,
"contemplação
suspensa", Pinacoteca
do Estado de São
Paulo, 2008.
Foto: Rubens Mano



própria, irrepitível) ou mesmo por propor um constante vai e vem (entre o vídeo e a plataforma) como a convidar uma alternância constante desses dois pontos, o trabalho instala-se no presente. Uma outra característica é que ele traz, para dentro do museu, o que normalmente permaneceria excluído. Refiro-me ao problema da contextualização: o trabalho abdica da necessidade da contextualização pois traz em si todos os elementos necessários à sua compreensão e funcionamento. A aparição, no vídeo, da cidade contemporânea – que aqui já não desempenha um papel de contexto social a partir do qual o trabalho se articula – surge como a romper as divisões entre dentro e fora, entre contexto e texto. A relação que mantemos com a cidade é da mesma ordem que a que se mantém com trabalhos num museu, ou seja, de pura exterioridade. E é a isso que o trabalho reage. A idéia de contemplação, vinculada ao contato com a arte desde os primórdios da reflexão estética, aqui é posta de lado – ou pelo menos permanece suspensa – em nome de uma relação que não delimita os campos do sujeito e do objeto e que, portanto, propõe uma experiência radical: em vez de sucumbir ao abismo, o vivenciamos.

Thais Rivitti escreve sobre artes plásticas para diversas publicações especializadas. É membro do Centro de Pesquisa em Arte Brasileira do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP.