MIDAS

Museus e estudos interdisciplinares

3 | 2014

Varia e dossier temático: "Museos y participación biográfica"

A musealização da arte contemporânea como um processo *discursivo e reflexivo* de reinvenção do museu

The musealization of contemporary art as a discursive and reflexive process of museum's reinvention

Elisa Noronha Nascimento

Edição electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/midas/563>

DOI: 10.4000/midas.563

ISSN: 2182-9543

Editora:

Alice Semedo, Paulo Simões Rodrigues, Pedro Casaleiro, Raquel Henriques da Silva, Ana Carvalho

Refêrencia eletrónica

Elisa Noronha Nascimento, « A musealização da arte contemporânea como um processo *discursivo e reflexivo* de reinvenção do museu », *MIDAS* [Online], 3 | 2014, posto online no dia 09 junho 2014, consultado no dia 21 abril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/midas/563> ; DOI : 10.4000/midas.563

Este documento foi criado de forma automática no dia 21 Abril 2019.

Midas is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License

A musealização da arte contemporânea como um processo discursivo e reflexivo de reinvenção do museu

The musealization of contemporary art as a discursive and reflexive process of museum's reinvention

Elisa Noronha Nascimento

Introdução

- ¹ Marcado por um conjunto de circunstâncias que assinalam as últimas cinco décadas do mundo dos museus, este estudo¹ considera a década de 1960 como um divisor de águas na vida destas instituições.² Não somente pelos desafios suscitados pelas novas realidades políticas, governamentais, sociais, artísticas e culturais que se consolidaram a partir de então, como também por uma crescente atitude crítica do museu sobre si mesmo, por um crescente (auto)questionamento sobre seus limites, papéis, públicos e objetos; o que contribuiu para gerar uma certa *crise de identidade* e *esquizofrenia*, evidenciadas pela dificuldade que os museus apresentavam (e, em muitos casos, ainda apresentam) ao tentarem resolver os seus problemas de definição e função (Cameron 1971). E nesta mesma década, mais precisamente no inverno de 1969, Christo (n. 1935) e Jeanne-Claude (1935-2009) *empacotaram* o Museum of Contemporary Art de Chicago³. A imagem de um museu de arte contemporânea *empacotado* tornou-se emblemática do desafio assumido por este estudo: um questionamento contínuo sobre o que define e especifica um museu de arte contemporânea e sobre como seria possível abordá-lo na sua dinâmica processual de (auto)afirmação e *reinvenção* institucional.

Fig. 1 – FOTO: SHUNK-KENDER

© ROY LICHTENSTEIN FOUNDATION

- 2 E entre as diferentes dinâmicas performadas pelo museu de arte contemporânea e que constituem a sua identidade, optou-se por desenvolver o estudo centrando-se nos modos como estas instituições se afirmam e se *reinventam* através do comprometimento que estabelecem com o seu próprio objeto, i. e., com a arte contemporânea. Ou seja, como estas instituições contextualizam paradigmas e funções que as justificam e as fundamentam ao musealizarem a arte contemporânea? Como cada museu se define historicamente enquanto museu de arte contemporânea? Como se enquadra nesta tipologia de museu? Quais são seus modelos referenciais de museus e de práticas? Qual o período abrangido pelas suas coleções? Como as suas coleções são expostas? Que conceitos ou pressupostos definem as características dos seus espaços arquitetônicos e expositivos? Como definem a arte contemporânea e os seus critérios de catalogação e documentação? Como os artistas são envolvidos e participam em todo este processo?
- 3 Assume-se, portanto, a musealização como o meio de atuação e *reinvenção* do museu; assume-se que através das negociações, escolhas e decisões implícitas às interpretações e representações consequentes ao ato de colecionar, conservar, expor, comunicar e tornar acessíveis os seus objetos o museu constrói, questiona e afirma sua identidade. A musealização é analisada, assim, como um processo *discursivo*, o que envolve a reiteração de normas, de convenções, de práticas significativas historicamente e culturalmente localizadas mas também com um processo *reflexivo*, o que envolve agência e disrupção crítica no fluxo do pensamento e da ação. A partir desta perspectiva, para além de ser uma instituição que realiza a musealização, ao transformar objetos em testemunhos autênticos de uma determinada realidade, o museu é ele próprio realizado ou performado pela articulação dos diferentes elementos que constituem este processo: os seus espaços físicos, objetos, práticas, agentes, conceitos, determinações, objetivos, valores. Neste sentido, a questão que aqui se coloca é: como os museus de arte contemporânea são performados através do comprometimento que estabelecem com o seu próprio objeto, i. e., com a arte contemporânea?

- 4 Porém, apesar deste estudo se centrar nos modos como os museus se afirmam e se reinventam ao musealizarem a arte contemporânea, não se pressupõe aqui que a sua identidade esteja apenas relacionada com os tipos de relações que estabelecem com os seus objetos – crítica, discursiva, reflexiva, ritualista – e nem que estas sejam as únicas relações estabelecidas. Pelo contrário, assume-se que a sua reinvenção situa-se, principalmente, na realização de uma política de conversação cultural entre muitos participantes e através da promoção de espaços para onde confluem uma série de dilemas, contradições e tensões em relação aos processos de seleção e produção de conhecimento (Padró 2003). O que se propõe é que a musealização da arte contemporânea se constitui como um destes espaços.

Contextos

- 5 O marco contextual deste estudo é a convergência de três fenómenos que assinalam as últimas cinco décadas do mundo dos museus: o que pode ser definido como a reinvenção do museu; o *boom* de museus de arte contemporânea; e a própria arte contemporânea. Ou seja, são as reflexões e as problemáticas que surgem do encontro entre esses três contextos que constituem o pano de fundo da investigação e a animam.
- 6 A reinvenção do museu diz respeito às adaptações, às respostas, às soluções do museu frente às exigências de uma nova realidade política, social e cultural – pós-moderna, líquida, tardia ou radicalizada: «tensa e contraditória, composta por ritmos espaço-temporais desiguais» (Lopes 2000, 342). Frente a essa nova realidade, os museus mudaram rapidamente e radicalmente e são constantemente desafiados a justificar a sua existência, a desenvolver novas práticas, a reimaginar o seu futuro. Segundo Hooper-Greenhill (2001), duas questões orientam fundamentalmente esse processo e projetam a identidade de um *pós-museu* ou de um *museu líquido*, *tardio* ou *radicalizado*. A primeira diz respeito às *narrativas* e às *vozes*, ou *o que é dito* e *quem diz*; a segunda diz respeito à compreensão, à interpretação e à construção de significados, ou *quem ouve*. Por outras palavras, tal processo é orientado pela reconceptualização da relação entre o museu e o seu público, na qual a reflexão sobre os modos de construção do conhecimento apresenta-se como um aspeto vital. A identidade do museu projeta-se, assim, com a *política cultural* em que está engajado, o que implica em possibilidade de agenda, de ação, de exame crítico do seu património e em procura por novas formas de adaptar as suas práticas de longa data às novas circunstâncias. Entende-se, portanto, que a reinvenção do museu é um processo variado e anacrónico ou que existe enquanto *potência* própria de nossa época, sendo parte essencial dessa *reinvenção* as diversas sensibilidades sociais e culturais que se dão no mundo. Isso implica que os museus reinventam-se seguindo objetivos e práticas distintas, definidos através de uma maior participação e protagonismo de seus interlocutores, nos seus contextos de interação.
- 7 O *boom* de museus de arte contemporânea é entendido, primeiramente, como manifestação daquilo que Fyfe denominou *the museum phenomenon*, i. e., o extraordinário crescimento do número e da variedade de museus em todo o mundo, vinculado às «transformações das economias regionais», ao «desenvolvimento de uma sociedade de consumidores» e à «violação dos limites estabelecidos entre cultura cultivada e cultura popular» (2006, 40); motivações ou preocupações estas que conduziram, por um lado, à proliferação de museus de vizinhança, muitas vezes concentrados na cultura da vida quotidiana e no património local e, por outro lado, à proliferação de museus *superstar*

relacionados com a construção ou representação de identidades – e aqui se refere às cidades e os seus incentivos à promoção e à competição global por prestígio e por uma parcela do mercado do turismo cultural – mas também com «questões do espetáculo», do «tráfego global em símbolos», do «fluxo de capital» (Macdonald 2006, 5).

- 8 Ao mesmo tempo, o *museum phenomenon* foi acompanhado por transformações sociais nem sempre positivas e, consequentemente, por reformas políticas e económicas que visaram recuperar e promover a confiança social, a cooperação e o bem-estar comunitário. Frente a tal situação e em muitos países os museus foram reconhecidos governamentalmente como ferramentas eficazes para a redução da exclusão social, para a melhoria da autoestima dos indivíduos, contribuindo para a saúde da sociedade. E se, por um lado, este reconhecimento pode ser percebido como uma oportunidade para o desenvolvimento de novas competências, por outro, o envolvimento do museu com uma agenda política mais alargada significou muitas vezes a redefinição de suas prioridades, a justificação do seu valor e sua existência em termos dos objetivos especificados pelos organismos de financiamento governamentais⁴ (Scott 2003, 2007, 2009).
- 9 Por conseguinte, o *boom* de museus de arte contemporânea diz respeito, para além do extraordinário crescimento do número de instituições dessa natureza, à presença de tais instituições em cidades de qualquer tamanho, deixando de serem privilégios apenas das grandes metrópoles (Lorente 2008). Diz respeito a um certo valor utilitarista que considera os museus de arte contemporânea «peças motoras» dos projetos urbanísticos de reabilitação de áreas históricas ou degradadas, atribuindo a tais instituições a capacidade de reestruturação do tecido urbano, socioeconómico e simbólico; e que as torna, por um lado, excelentes instrumentos para a projeção de uma «imagem monumental e expressiva do poder das cidades e seus governantes» (Layuno Rosas 2008, 9) e, por outro, objetos de intenso escrutínio: académico, empresarial, governamental, jornalístico (Prior 2002).
- 10 O terceiro contexto ou fenómeno evocado é a própria arte contemporânea, e mais especificamente, a problemática de definição que a acompanha. Apesar de ser uma expressão que se impõe sobretudo a partir dos anos de 1980 (Millet 1997), a categoria arte contemporânea não é nova, e pode-se dizer que durante muito tempo referiu-se simplesmente à *arte moderna que se está fazendo agora* ou *a arte produzida por nossos contemporâneos*, i. e., o *contemporâneo* no seu sentido mais evidente (Danto 1999). No entanto, a partir dos anos de 1950 começa a emergir uma distinção entre o moderno e o contemporâneo e, assim como o moderno foi definido como algo mais que um conceito temporal e a designar não apenas uma arte mais recente, adquirindo um significado estilístico, «uma noção de estratégia, estilo e ação» (30), o contemporâneo passou a designar algo mais que a arte do momento presente, «a arte contemporânea passou a significar arte produzida com uma determinada estrutura de produção nunca vista antes, [...], em toda a história da arte» (32).
- 11 Segundo Millet (1997), tal necessidade de distinção emerge primeiramente no mundo dos museus quando os conservadores foram confrontados com um problema muito concreto: quando aqueles que pertenciam às instituições mais importantes, já largamente providas de obras do início do século XX e cujas coleções continuaram a ser enriquecidas, tiveram de apreender a classificação dessas coleções; e quando aqueles que contribuíam para o arranque de novas instituições inteiramente dedicadas à arte contemporânea, tiveram que definir o seu campo de competência relativamente a museus que seguiam a evolução

da arte moderna. Para ambos, a questão a ser respondida era: «Onde termina a arte moderna e onde começa a arte contemporânea?» (15).

- 12 No final da década de 1990, Millet (1997) realizou um inquérito com a finalidade de perceber como esta questão vinha sendo respondida e sobretudo investigar do que se falava quando se falava de arte contemporânea. Uma das conclusões a que chegou foi que para a maioria das instituições interrogadas a rutura entre a arte moderna e contemporânea acontece em torno dos anos de 1960, quando se impuseram a *pop art*, o novo realismo, a *op art* e a arte cinética, a *minimal art* e o *color-field painting*, os *happenings*, a arte conceitual, a *arte povera*, a *land art*, a *body art*, o *support-surface* e outras inúmeras formas de arte e processos que recorreram a todo tipo de material, ao próprio corpo do artista, à participação do público. Contudo, a ideia dominante surgida com o inquérito foi que a arte contemporânea, ou melhor, a arte que os conservadores dos museus designavam como contemporânea era definida não tanto em termos temporais ou estéticos e sim em termos materiais; mais precisamente «é a arte que, pela natureza de seus materiais e processos, os obriga a modificar profundamente o seu papel ou seu modo de trabalho» (Millet 1997, 17).
- 13 Doze anos após a publicação do resultado do inquérito realizado por Millet, os editores da revista eletrônica *e-flux*, confrontados com a dificuldade em estruturar o índice de um *wiki* sobre arte contemporânea, convidaram críticos, curadores, artistas de várias partes do mundo a refletir e a responder a partir de suas próprias experiências profissionais à questão «o que é arte contemporânea?» (Aranda et al. 2009, 2010). O panorama introdutório traçado pelos editores sobre o estado da discussão de tal questão reflete a complexidade e um certo paradoxo que a subjaz: se, por um lado, a hesitação inicial em desenvolver qualquer tipo de estratégia abrangente para a compreensão da arte contemporânea foi compreensível e justificável dado que a mesma se encontrava em sua fase emergente, por outro lado, o trabalho desenvolvido até então pelos museus, pela academia e pelo mercado de arte formou um contexto concreto para a produção artística com parâmetros que são de certa forma assumidos como adquiridos, mas que não são declarados como tal.
- 14 No mesmo ano de publicação das primeiras respostas pela *e-flux*, a edição de outono da revista *October* apresentava o resultado de um outro inquérito sobre a contemporaneidade da arte, realizado desta vez por Foster, através de um questionário enviado para aproximadamente 70 artistas, críticos e curadores dos Estados Unidos da América e da Europa. De certa maneira, as questões propostas por Foster tinham como fundamento a mesma situação paradoxal pontuada pela *e-flux*: por um lado, a sensação de que a prática artística atual flutua livre «de determinação histórica, de definição conceitual e juízo crítico» e, por outro lado, a transformação da arte contemporânea em «um objeto institucional em si», com investigadores e programas académicos dedicados ao seu estudo, assim como, museus e outras instituições mundiais (2009, 3). No entanto, as questões formuladas por Foster incitaram não apenas o relativismo implícito à constatação da pluralidade de momentos e da diversidade de práticas que caracterizam a contemporaneidade da arte mas, principalmente, um posicionamento reflexivo em relação à maneira como a arte contemporânea vem sendo apresentada, estudada, discutida pelos historiadores da arte, pelos críticos, pelos museus.
- 15 Neste âmbito, observa-se que as investigações desenvolvidas por Millet, pela revista *e-flux* e por Foster trazem à tona, para além da diversidade de intenções e realizações da arte contemporânea, a impossibilidade de capturá-la numa única dimensão, seja estética,

social, cultural, histórica, económica ou política. De tal modo que, segundo Smith (2006), por mais de duas décadas não se articulou qualquer generalização de sucesso sobre a arte contemporânea. No entanto, pode-se dizer que duas grandes definições ou tendências despontaram nos principais centros mundiais de distribuição de arte: a arte contemporânea como o *novo moderno* e a arte contemporânea como *trânsito entre culturas* (Smith 2006). A arte contemporânea como o novo moderno diz respeito à sua forma mais institucionalizada e a uma certa globalização estética, i. e., a arte contemporânea como um movimento artístico – estilos e práticas –, como a última fase da história da arte moderna na Europa, nos Estados Unidos da América e nas suas «colónias culturais», «como a continuação da linhagem modernista» e, conseqüentemente, a sua renovação ativa, como «o elevado estilo cultural de seu tempo» (688). Por sua vez, a arte contemporânea como trânsito entre culturas diz respeito à arte que emerge ideologicamente no cruzamento dialético com a cultura de um mundo «pós-colonial, pós-guerra fria, pós-ideológico, transnacional, desterritorializado, diaspórico, global» (Smith 2006, 693); cruzamento este estabelecido materialmente e simbolicamente, através de procedimentos de «tradução, interpretação, subversão, hibridação, crioulização, deslocamento e remontagem» (694).

- 16 De acordo com Smith (2006, 2009a, 2009b), uma terceira resposta seria possível ainda: a arte contemporânea como a *arte da contemporaneidade* o que diz respeito às preocupações e estratégias de uma geração de artistas herdeiros dos êxitos e deficiências das disputas políticas das décadas de 1960 e 1970 – do anticolonialismo ao feminismo –, interessados por elementos que caracterizam as duas primeiras tendências, porém, menos atenciosos às suas respectivas estruturas «de poder, de desvanecimento e estilos de luta». Diz respeito a uma geração de artistas mais preocupados com as potencialidades interativas dos diversos meios e materiais, com a compreensão da «natureza mutável do tempo, do lugar, dos meios de comunicação, e do humor do presente», e que procuram «fluxos sustentáveis de sobrevivência, cooperação e crescimento» num mundo complexo e antagónico (Smith 2009b, 8). Diz respeito a uma arte mais pessoal, de menor escala e modesta, em contraste com a escala monumental e espetacular que caracteriza a arte contemporânea como o novo moderno, e em contraste com o testemunho conflituoso que continua a ser o objetivo da maioria da arte como trânsito entre culturas (Smith 2009a).
- 17 Apreendidas em conjunto, essas três respostas ou tendências caracterizariam a arte contemporânea do final do século XX e início do século XXI. E a particularidade das mesmas está, segundo Smith (2009b), no facto de abarcarem não apenas a própria obra de arte mas, também, de se constituírem como uma interrogação dentro da própria ontologia do presente ao questionarem «o que é isso de existir em condições de contemporaneidade?» (2009a, 54). Enfim, a questão de maior relevância nessa discussão é o reconhecimento de que houve a partir da segunda metade do século XX uma mudança significativa nos modos de produção, interpretação e distribuição da arte em todo o mundo. No entanto, esta mudança tem ocorrido de maneiras distintas em cada região, nação ou cidade, dependendo sobretudo do histórico artístico, da cultura e política local, o que vem exigindo uma grande variedade de abordagens críticas, atentas aos limites e potencialidades de cada contexto e às conexões possíveis entre a arte de lugares distintos e distantes (Smith 2010).

Do que se fala quando se fala em musealização?

- 18 Neste estudo são desenvolvidas três considerações sobre a musealização, cada uma priorizando perspectivas distintas, porém, não excludentes entre si e que fundamentam o entendimento da musealização como um meio de (auto)afirmação e reinvenção do museu. Sendo assim, não se pretende definir um conceito objetivo de *musealização* e sim refletir sobre questões ou princípios que a caracterizam como um processo cultural, construtor de significados e de representações; mas, sobretudo, que a caracterizam como um espaço e momento de envolvimento crítico do museu, o que envolve discursos e reflexividade.
- 19 Ao falar de musealização, fala-se, portanto, de um processo cultural produtor de significados partilhados, o que diz respeito a sensibilidades e desejos presentes, ou seja, da musealização não apenas como um processo de construção e preservação de um passado – os seus objetos, os factos, as circunstâncias – mas também como um processo de construção e preservação de um presente – com os seus critérios e os seus valores –, da relação que temos hoje com as coisas que atualmente acreditamos nos constituir enquanto seres humanos, indivíduos sociais, históricos e culturais. Neste sentido, um estudo sobre o processo de musealização pode revelar muito mais sobre o presente conhecido e próximo do que sobre o passado estranho e longínquo.
- 20 Fala-se de contexto museológico e dos efeitos e registos que o particulariza e o especifica. Neste sentido, o estudo sobre o processo de musealização desenvolve-se no horizonte dos seus resultados, na perspectiva das suas consequências. Entre estas consequências, os efeitos próprios à *descontextualização* (física e/ou conceitual) dos objetos, por exemplo, a sua *alienação* ou *secularização* e *resignificação* (Mensch 1992); o *modo de ver* específico sob o qual os objetos são expostos no museu, o qual Alpers (1991) identifica como *museum effect*; e nos museus de arte, uma atenção específica, uma *metamorfose do olhar* que liberta da sua função as obras de arte (Malraux 1965). Por outro lado, ainda circunscrito aos museus de arte, efeitos próprios à transformação do museu no *contexto primário* da arte, repleto de obras que assumem seus efeitos, «suas condições de visualização e de propriedade como um pressuposto subjacente» (Buskirk 2012, 5). A discussão sobre os efeitos da musealização toma ainda outros contornos quando a descontextualização e mais especificamente a recontextualização de um objeto no museu é convertida em elemento chave da obra de arte. E aqui o *readymade* torna-se paradigmático, abrindo, de uma certa maneira, a possibilidade para que o museu se torne um princípio inerente à própria obra de arte «um campo disponível para uma reordenação constante» e, em certo sentido, «causa, efeito e encarnação das atitudes e práticas que definem o momento pós-histórico da arte» (Danto 1999, 28).
- 21 Por fim, fala-se sobretudo sobre envolvimento crítico e agência, de discursos (Foucault 2000, 2005) e reflexividade (Giddens 1991, 2000) construídos à medida que o museu dialoga com ações, proposições, agentes que tensionam e revisam as práticas e os pressupostos que os justificam e fundamentam; situando-se neste extremo do diálogo o seu próprio objeto, i. e., a arte contemporânea, ao desafiá-lo a desenvolver novas formas de expor, de colecionar, de conservar, a criar novos conceitos e categorias, a estabelecer outro tipo de mediações, de contato com o seu público e com outras instituições, enfim, ao desafiar o museu a confrontar-se com os seus próprios discursos e representações.
- 22 Crimp (2005) discorre, por exemplo, sobre como as obras de Robert Rauschenberg (1925-2008), do início da década de 1960, ameaçavam a ordem do discurso do museu pela

introdução da fotografia na superfície pictórica; ação esta que significava a extinção de um modo tradicional de produção e que questionava as pretensões de autenticidade sob as quais o museu determinava o seu conjunto de objetos e o seu campo de conhecimento. Segundo o autor, quando «os agentes determinantes de uma área do discurso começam a ruir, abre-se para o conhecimento toda uma gama de novas possibilidades, as quais não poderiam ter sido vislumbradas do lado de dentro do antigo campo» (122). Crimp refere-se à ruína da moderna epistemologia da arte⁵ e, conseqüentemente, da coerência epistemológica do museu quando o mesmo permitiu que a fotografia entrasse em seus espaços, porém, não sendo o museu capaz de explicar através do seu sistema discursivo as novas atividades estéticas que surgiram com o seu «desmoronamento».

- 23 Por outro lado, a partir da década de 1960 e mais sistematicamente a partir da década de 1980, muitos museus começaram a desenvolver estratégias críticas e reflexivas de envolvimento através do diálogo estabelecido com os próprios artistas que, por via de diferentes propostas, questionam os sistemas estabelecidos de poder atrelados às práticas museológicas, denunciam os sistemas rígidos de interpretação, revelam a existência de narrativas múltiplas, desafiando a história das instituições (Putnam 2001). Refira-se, neste contexto, a abertura do museu aos artistas associados à *crítica institucional*. Identificada inicialmente como a prática artística politizada dos finais dos anos 60 e começo dos anos 70 (Ramsden 1975), e manifestando-se de muitas formas a partir de então – obras e intervenções artísticas, escritos críticos ou ativismo artístico político – a crítica institucional é definida de uma maneira geral como uma crítica exercida por artistas e dirigida contra às instituições artísticas – principalmente o museu de arte –, contra as suas funções sociais, ideológicas e de representação (Alberro 2009). Todavia, Fraser observa que apesar de realmente *agitar e corroer* os alicerces do museu, provocando significativas transformações, a crítica institucional:

Não é uma questão de ser contra a instituição: Nós somos a instituição. É uma questão de que tipo de instituição é que somos, que tipo de valores institucionalizamos, que formas de práticas remuneramos, e a que tipos de recompensas aspiramos. Por ser a instituição da arte internalizada, incorporada, e representada por indivíduos, estas são as questões que a crítica institucional demanda que perguntemos, sobretudo, a nós mesmos. (Fraser 2005, 283)

- 24 Torna-se quase automático considerarmos positivo o envolvimento crítico e reflexivo do museu. Ainda mais tendo em conta que a reflexividade está imediatamente relacionada com a difusão extensiva das instituições modernas, universalizadas por meio dos processos de globalização⁶. Neste contexto, um museu reflexivo em sintonia com a sensibilidade local é o que realmente se espera. Por outro lado, a questão que se coloca é: será que os museus estão realmente preparados e dispostos a enfrentar as perturbações e as instabilidades implícitas à reflexividade? A abertura experimental ou a democracia dialógica pressupõe, por exemplo, a redefinição de papéis e o tensionamento das relações de confiança, autoridade e responsabilidade entre os agentes responsáveis pela produção de conhecimento; conhecimento este em relação ao qual as práticas museológicas são organizadas e que num processo ativo, circular e dialógico não se apresenta apenas como resultado da percepção, aprendizado e raciocínio, mas também e principalmente como o processo da percepção, aprendizado e raciocínio com a produção de um resultado específico (Whitehead 2009). E um resultado possível desse processo, enquanto potência, é a reinvenção do próprio museu.

Estratégia metodológica

- 25 Embora este estudo tenha dialogado com distintas áreas de conhecimento como os estudos artísticos e os estudos culturais, a sua realização dá-se no campo discursivo da museologia, assumindo o pensamento crítico museológico como perspectiva orientadora, como programa de entendimento da realidade museal. E, de uma certa maneira, está identificado com os estudos que orbitam a *museologia crítica* (Shelton 2001, 2006), na medida em que se caracteriza como uma tentativa de abarcamento de tal realidade com o propósito de analisar e supervisionar todas aquelas aderências que, com o passar do tempo, impedem o seu crescimento e revitalização (Hernández 2006), desde uma postura interdisciplinar, circunstancial, política, reflexiva e emancipadora (Padró 2003). Assim sendo, procurou-se construir um entendimento sobre os museus de arte contemporânea centrado nos movimentos de atualização, adesão, rutura, afirmação, reorientação de discursos e práticas institucionais.
- 26 Assente na metodologia dos estudos de caso, a investigação deu-se em dois momentos distintos e sucessivos. Inicialmente, desenvolveu-se de maneira exploratória e heurística, visando desenvolver um quadro de discussão para a análise dos casos⁷. Através de uma revisão da literatura sobre museus de arte contemporânea, procurou-se identificar discussões, paradigmas, questões, que, uma vez articulados pudessem fundamentar ou operar como uma abordagem ou entendimento de tais instituições. Sem a pretensão de identificar uma totalidade de discursos, definiram-se sistematicamente quatro problemáticas que estariam na base dos processos e estudos dos museus de arte contemporânea (quadro 1). Estas problemáticas orientaram o primeiro contato com cada um dos casos, funcionando como linhas ou domínios de investigação.

Quadro 1: Problemáticas que estariam na base da prática e do estudo dos museus de arte contemporânea

1. o museu de arte contemporânea e a sua história: a origem histórico-objetiva do museu de arte contemporânea, apresentada como exemplo e resultado de um processo de consecutiva especialização e fragmentação que atingiu os museus a partir do século XIX, como consequente à subdivisão do museu de arte e complementar ao museu de arte antiga; a utilização do termo *contemporâneo* como maneira de definir a especialização de um museu; os valores e as funções subjacentes à sua consolidação ao longo dos seus quase 200 anos de existência; os modelos paradigmáticos; as novas perspectivas, papéis, agentes e desafios que surgem a partir das últimas décadas do século XX;

2. o museu de arte contemporânea e a sua dimensão espacial/arquitetónica: os modelos arquitetónicos referenciais; o museu de arte contemporânea como espaço de encenação espetacular; o seu protagonismo nos projetos de reabilitação urbanística e na projeção do poder (económico, cultural, turístico) das cidades e dos seus governantes;

3. o museu de arte contemporânea e as suas *poéticas* e *políticas* museológicas: as narrativas e os discursos expositivos; o dilema entre exposição permanente vs. exposições temporárias; a revisão histórica dos modos de expor a arte contemporânea; o museu como espaço de experimentação, interpretação, entretenimento e produção de conhecimento; o museu e os seus agentes i. e., os seus públicos, profissionais, parceiros, mecenas e patronos; as agendas curatoriais e de pesquisa; as políticas de gestão das coleções; os desafios e as estratégias de conservação da arte contemporânea;

4. o museu de arte contemporânea e o artista: a crítica institucional; o envolvimento dos artistas na criação de estruturas institucionais; os diálogos entre o artista, o museu e o público.

- 27 Este primeiro contato foi realizado, através de uma revisão da bibliografia sobre os casos e de uma leitura exploratória dos seus registos de práticas e processos. O objetivo foi perceber quais das quatro problemáticas definidas eram compartilhadas e referidas pelos relatos e estudos sobre o processo de formação institucional dos três museus estudados e, por conseguinte, definir quais seriam assumidas como contextos ou esferas de discussão na análise do processo de construção da identidade de cada museu.
- 28 A partir deste confronto foi possível redefinir o quadro de discussão para que o mesmo respeitasse a integridade e as particularidades de cada caso, e permitisse, ao mesmo tempo, estabelecer comparações entre eles. Este quadro passou a ser constituído por três esferas de discussão (quadro 2) que orientaram a recolha e análise dos dados no segundo momento da investigação.

Quadro 2: Três esferas de discussão para a análise dos estudos de caso

1. museu de arte contemporânea: modelos paradigmáticos e casos inspiradores, i. e., a consolidação do museu de arte contemporânea, através da reprodução ou emulação de paradigmas institucionais;
2. museu de arte contemporânea em suspensão, i. e., o museu de arte contemporânea entendido como uma tipologia de museu que coleciona, conserva e expõe a arte contemporânea e que é tensionado e problematizado pelas características materiais e conceituais do seu próprio objeto;
3. diálogos entre o museu e o artista, i. e., as estratégias de envolvimento crítico e reflexivo que surgem da relação entre o museu de arte contemporânea e o artista.

- 29 Assumindo durante o desenvolvimento dos estudos de caso contornos essencialmente qualitativos, esta segunda fase da investigação objetivou perceber como cada um dos três museus selecionados contextualizavam essas três esferas de discussão. Para tanto, desenvolveu-se uma estratégia metodológica híbrida⁸, utilizando a triangulação entre métodos (Denzin e Lincoln 2005) para a recolha de dados e uma abordagem discursivo-interpretativa para a análise dos dados.

Algumas considerações finais

- 30 Partindo de questões que surgem do encontro entre três fenómenos que assinalam as últimas cinco décadas do mundo dos museus, nomeadamente a reinvenção do museu, o *boom* de museus de arte contemporânea e a própria arte contemporânea, este estudo procurou construir um entendimento sobre os museus de arte contemporânea, analisando os modos como os mesmos se organizam e se identificam como instituições desta natureza ao colecionarem, conservarem, exporem, tornarem acessível e inteligível o seu objeto. Por outras palavras, procurou-se explorar e analisar como os museus de arte contemporânea contextualizam os paradigmas, as funções que os justificam e os fundamentam ao musealizarem a arte contemporânea e quais são as transformações por eles sofridas ao longo deste processo. Neste sentido, a musealização da arte contemporânea foi abordada como um processo discursivo e reflexivo de afirmação e de reinvenção dos museus.
- 31 Durante este estudo foi possível perceber que os modos como os museus estudados se organizam e se identificam não dizem respeito apenas à afirmação ou revisão de discursos que os fundamentam como museus de arte contemporânea e que foram aqui sistematizados em três esferas de análise. Dizem respeito principalmente aos modos como se relacionam com os seus próprios contextos históricos, políticos, artísticos, culturais; e que, portanto, a análise da constituição e a reinvenção de sua identidade teria que ser considerada, sobretudo em relação a estes contextos. E que, apesar deste estudo se centrar nos modos como os museus estudados se organizam, se identificam e se reinventam ao musealizarem a arte contemporânea, de se centrar principalmente na análise e na interpretação dos seus discursos e de orientar a apreciação dos seus discursos por apenas três esferas de discussão, considera-se que todo este processo de organização, identificação e reinvenção do museu é constituído por uma rede muito mais complexa de agentes, de negociações, de tensões e de dilemas.

BIBLIOGRAFIA

- Alberro, Alexander. 2009. "Institutions, Critique, and Institutional Critique." In *Institutional Critique: An Anthology of Artists' Writings*, editado por Alexander Alberro, e Blake Stimson, 2–19. Cambridge: MIT Press.
- Alpers, Svetlana. 1991. "The museum as a way of seeing." In *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, editado por Ivan Karp, e Steven Lavine, 25–32. Washington, D.C. e London: Smithsonian Institution Press.
- Aranda, Julieta, Brian Kuan Wood, e Anton Vidokle. eds. 2010. "What is Contemporary Art?" *e-flux* 12 (2). <http://www.e-flux.com/journal/what-is-contemporary-art-issue-two/>.
- Aranda, Julieta, Brian Kuan Wood, e Anton Vidokle, eds. 2009. "What is Contemporary Art?" *e-flux* 11 (1). <http://www.e-flux.com/journal/what-is-contemporary-art-issue-one/>.
- Argan, Giulio Carlo. 1987. "As Fontes da Arte Moderna." *Novos Estudos – CEBRAP* 18: 49–56. Consultado outubro 12, 2011. http://novosestudios.uol.com.br/v1/files/uploads/contents/52/20080623_as_fontes_da_arte.pdf.
- Buskirk, Martha. 2012. *Creative Enterprise. Contemporary Art Between Museum and Marketplace*. New York e London: Continuum Press.
- Cameron, Duncan F. 1971. "The museum, a temple or the fórum." *Curator: The Museum Journal* 14 (1): 11–24.
- Crimp, Douglas. 2005. *Sobre as Ruínas do Museu*. São Paulo: Martins Fontes.
- Danto, Arthur. 1964. "The Artworld." *The Journal of Philosophy* 61 (19): 571–584.
- Danto, Arthur. 1999. *Después del Fin del Arte: El Arte Contemporáneo y el Linde de la Historia*. Barcelona: Paidós.
- Denzin, Norma K., e Yvonna S. Lincoln. 2005. "Introduction: The Discipline and Practice of Qualitative Research." In *The SAGE Handbook of Qualitative Research*, editado por Norma. K. Denzin, e Yvonna S. Lincoln, 1–32. Thousand Oaks, CA: Sage Publications.
- Flick, Uwe. 2009. *Introdução à Pesquisa Qualitativa*. São Paulo: Artmed.
- Foster, Hal. 2009. "Questionnaire on 'The Contemporary'." *October Magazine* 130: 3–124.
- Foucault, Michel. 2005. *A Ordem do Discurso*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Foucault, Michel. 2000. *As Palavras e as Coisas. Uma Arqueologia das Ciências Humanas*. São Paulo: Martins Fontes.
- Fraser, Andrea. 2005. "From the Critique of Institutions to an Institution of Critique." *Artforum* 44 (1): 278–283.
- Fyfe, Gordon. 1996. "A Trojan Horse at the Tate: Theorizing the Museum as Agency and Structure." In *Theorizing Museums*, editado por Sharon Macdonald, e Gordon Fyfe, 203–28. Oxford: Blackwell Publishers.
- Giddens, Anthony. 1991. *As Consequências da Modernidade*. São Paulo: Editora UNESP.
- Giddens, Anthony. 2000. *Dualidade da Estrutura. Agência e Estrutura*. Oeiras: Celta Editora.

- Hernández Hernández, Francisca. 2006. *Planteamientos Teóricos de la Museología*. Gijón: Trea.
- Hooper-Greenhill, Eilean. 2001. *Cultural Change in Museums: Professional Issues, Taking the Lead*, Paper delivered to the Nordic Museums Leadership Programme, org. Museumshøjskolen, Danish Museums Training Institute, Copenhagen, Denmark, June 11th and 12th, 2001. Consultado maio 5, 2012). www.arkade.aub.aau.dk/links/60/610/index.tkl?tkl_search_scope=entire?query=&query1=museumsh%C3%B8jskolen&query2=&field_query1=term&field_query2=&type=&op1=.
- Layuno Rosas, María Ángeles. 2008. "Museos de Arte Contemporáneo y Ciudad. Los límites del Objeto Arquitectónico." In *Museología Crítica y Arte Contemporáneo*, organizado por Jesús-Pedro Lorente, 109–124. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Lopes, João Teixeira. 2000. *A Cidade e a Cultura. Um estudo sobre Práticas Culturais Urbanas*. Porto: Edições Afrontamento.
- Lorente, Jesús-Pedro. 2008. *Los Museos de Arte Contemporáneo. Noción y Desarrollo Histórico*. Gijón: Trea.
- Macdonald, Sharon, ed. 2006. *A Companion to Museum Studies*. Oxford: Blackwell.
- Malraux, André. 1965. *O Museu Imaginário*. Lisboa: Gallimard.
- Mensch, Peter van. 1992. "Towards a Methodology of Museology." Tese de doutoramento, University of Zagreb, Faculty of Philosophy. http://www.muuseum.ee/en/erialane_areng/museoloogiaalane_ki/p_van_mensch_towar.
- Millet, Catherine. 1997. *A Arte Contemporânea*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Nascimento, Elisa de Noronha. 2013. "Discursos e Reflexividade: Um Estudo Sobre a Musealização da Arte Contemporânea." Tese de doutoramento em museologia, Faculdade de Letras, Universidade do Porto. <http://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/70335>.
- Padró, Carla. 2003. "La Museología Crítica Como una Forma de Reflexionar Sobre los Museos como Zonas de Conflicto e Intercambio." In *Museología Crítica y Arte contemporáneo*, organizado por Jesús-Pedro Lorente, 51–70. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Prior, Nick. 2002. *Museums and Modernity. Art Galleries and the Making of Modern Culture*. Oxford: Berg.
- Putnam, James. 2001. *Art and Artifact: The Museum as Medium*. London: Thames and Hudson.
- Ramsden, Mel. 1975. "On." *The Fox* 1 (1): 66–83.
- Scott, Carol Ann. 2003. "Museums and Impact." *Curator-The Museum Journal* (46) 3: 293–310.
- Scott, Carol Ann. 2007. "What Difference do Museums Make? Using Values in Setor Marketing and Branding." <http://mpr.icom.museum/html-files/papers/2007-scotttxt.pdf>.
- Scott, Carol Ann. 2009. "Exploring the Evidence Base for Museum Value." *Museum Management and Curatorship* (24) 3: 195–212.
- Shelton, Anthony. 2001. "Unsettling the Meaning: Critical Museology, Art, and Anthropological Discourses." In *Academic Anthropology and the Museum. Back to the Future*, editado por Mary Bouquet, 121–140. New York: Berghahn Books.
- Shelton, Anthony. 2006. "Museums and Museum Displays." In *Handbook of Material Culture*, editado por Christopher Tilley et al., 480–499. London: Sage Publications.
- Smith, Terry. 2006. "Contemporary Art and Contemporaneity." *Critical Inquiry* (32) 4: 681–707.

- Smith, Terry. 2009a. "Questionnaire on 'The Contemporary'." *October Magazine* 130: 46–54.
- Smith, Terry. 2009b. *What is Contemporary Art?* Chicago: University of Chicago Press.
- Smith, Terry. 2010. "The state of art history: contemporary art." *Art Bulletin* XCII (4): 366–383.
- Whitehead, Christopher. 2009. *Museums and the Construction of Disciplines: Art and Archaeology in Nineteenth-Century Britain*. London: Gerald Duckworth & Co.

NOTAS

1. Este artigo resulta da investigação realizada no âmbito do doutoramento em museologia realizado na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, sob a orientação da professora doutora Alice Semedo, com o título: *Discursos e Reflexividade: Um Estudo Sobre a Musealização da Arte Contemporânea*.
2. Faz-se aqui uma aproximação ao conceito the artworld de Danto (1964), referindo-se assim à história do museu, ao pensamento ou teoria museológica e à importância de ambos para o estudo e compreensão do museu enquanto tal.
3. Para isso os artistas utilizaram 930 metros quadrados de uma pesada lona castanho-esverdeada e 1 219 metros de corda de Manila.
4. Scott (2009) cita, por exemplo, as reformas económicas e estruturais propostas pela Organisation for Economic Cooperation and Development (OECD) tendo como objetivo a modernização governamental, o que exige uma maior responsabilidade na utilização das verbas públicas pelos órgãos do setor público ou pelos órgãos financiados pelos governos; responsabilidade esta medida através de indicadores de eficiência económica e eficácia na produção de resultados que cumpram com objetivos económicos e sociais gerais.
5. «Onde a arte é apresentada como autónoma, alienada, algo à parte, submetendo-se apenas à própria história e dinâmicas internas» (Crimp 2005, 14).
6. No entanto, nem a radicalização da modernidade nem a globalização da vida social são processos que estão, em algum sentido, completos. Muitos tipos de respostas são possíveis, dada a diversidade cultural do mundo como um todo. Porém, as suas implicações são sentidas em toda parte (Giddens 1991).
7. Três museus foram analisados neste estudo: o Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea (MNAC), instituição pertencente ao Estado português e situado em Lisboa, fundado em 1911 e tutelado pela Direção-Geral do Património Cultural (Portugal); o Museu de Arte Contemporânea de Serralves, situado no Porto (Portugal), inaugurado em 1999 e tutelado pela Fundação de Serralves, por sua vez constituída por uma participação significativa de capital privado, associada à presença do Estado português; e o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), no Brasil, criado em 1963, e tutelado pela Universidade de São Paulo, uma universidade pública, mantida pelo Estado de São Paulo e ligada à Secretaria de Estado de Desenvolvimento Económico, Ciência e Tecnologia.
8. «Caracterizada pela utilização pragmática de princípios metodológicos e como forma de fugir à filiação restritiva a um discurso metodológico específico» (Flick 2009, 33).

RESUMOS

Este artigo apresenta sucintamente um estudo desenvolvido sobre museus de arte contemporânea, mais especificamente sobre a musealização da arte contemporânea como um processo de atualização, adesão, rutura, afirmação, reorientação de discursos e práticas institucionais. Centra-se na construção do enquadramento teórico utilizado para explorar como os museus ao musealizarem a arte contemporânea realizam os paradigmas, as discussões, as funções que os justificam e os fundamentam; e quais são as transformações por eles sofridas ao longo deste processo. Essencialmente, insere-se na discussão sobre a constituição da identidade dos museus e procura compreender e refletir criticamente acerca das ideias atuais, do conceito implícito do que vem a ser um museu de arte contemporânea quando uma determinada instituição se manifesta como tal.

This article concisely presents a study about museums of contemporary art. Specifically, it examines the 'musealization' of contemporary art as a process of updating, accessing, rupturing, affirming and reorienting institutional discourses and practices. Building a theoretical framework, it explores how institutions apply paradigms, discussions and functions that justify and support them, as well as the transformations that occur during the process of musealization of contemporary art. Essentially, it enters the debate regarding museums identity, while searching for a critical understanding and reflection on current and implicit ideas of what constitutes a contemporary art museum when institutions manifest themselves as such.

ÍNDICE

Keywords: contemporary art museum, museum identity, musealisation

Palavras-chave: museu arte contemporânea, museus e identidade, musealização

AUTOR

ELISA NORONHA NASCIMENTO

Doutora em Museologia pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e bacharel em Artes Plásticas pela Universidade do Estado de Santa Catarina (Brasil). É professora afiliada da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Os seus interesses de investigação estão relacionados com a interseção entre os estudos artísticos e a museologia, assumindo como ponto de confluência os museus e os centros de arte contemporânea nas suas diversas dimensões (coleções, exposições, espaços, agentes) e a própria arte contemporânea como uma forma profundamente importante de pensamento e de provocação ao pensamento. elisa.nr@gmail.com