

# Longe das musas, perto da rede

## Notas sobre o museu contemporâneo

**Fernando José Pereira**

### **Resumo**

O museu continua a ser o centro do território, mesmo que expandido, da arte contemporânea. Afirma-se como o local mais predisposto à reflexão sobre as propostas mais inovadoras e avançadas, por isso, também, corporiza as periferias e as margens. Situação curiosa de dualidade que comporta algumas questões a colocar.

Durante todo o século XX o museu foi sendo encarado como um ente exterior aos pressupostos da vanguarda. Para além do, hoje reconhecido, fracasso óbvio da proposição, ela acumula, também em si, um erro grave de desocupação de um espaço determinante. Perante esta recusa, outras perspectivas, mais conservadoras, operaram a ocupação e, assim, instituíram o museu como sua imagem especular. A opção anti-museu levada a cabo com o afastamento para as margens, mais do que criar alternativas ao centro, proporcionou o seu alargamento. O que remete para duas possibilidades deixadas em aberto. Primeiro, a de que não foi de todo fracassado o trabalho aí produzido, apenas re-situado. Segundo, com a queda da exterioridade, o museu apresenta-se, de novo, como hipótese de ocupação – já não como lugar de extinção cadavérica – mas, antes, como lugar de intervenção. Pelas limitações hoje existentes, designamos o museu, segundo uma visão de operador, como um lugar bartlebyano.

Se pensarmos, também nas intervenções levadas a cabo no seu exterior, então, a reflexão anterior torna-se, quase, uma evidência.

Mas o museu contemporâneo expande-se continuamente. Agora, para a rede. Os posicionamentos e possibilidades tornadas possíveis levantam outros problemas, já não de intervenção, mas de adequação.

Os erros que foram sendo cometidos em nome de uma pureza não conservadora levaram ao abandono de estruturas importantíssimas como o museu. Passadas as euforias, chegado o desencanto, existe uma necessidade absoluta de revisão das premissas, sem correr o risco de aparente conservadorismo.

O Museu é o lugar por excelência para a reflexão artística; deixar este espaço entregue a orientações, essas sim, conservadoras, revela-se um erro fundamental. Ao afastamento do museu, por parte da vanguarda, corresponde a sua ocupação pela componente mais conservadora do *artworld*, que ao executar este acto se apropria da “tradição” e da história. Ao contrário do que durante muitos anos foi política “oficial” da vanguarda, pensamos, hoje, que é necessária a sua ocupação. Existem, por certo, outras tradições e uma outra História, pelo menos, outra forma de a entender, que potenciam o trabalho e tornam a utopia vanguardista presente. Uma das tarefas essenciais da vanguarda contemporânea será, então, o repensar da sua relação com a História. O actual presente, dito pós-histórico, conduziu a relação com o passado a um estado de amnésia da própria história, brilhantemente representado na situação acrítica do pluralismo. Outras vertentes podem ser descobertas, e por muito paradoxal que possa parecer aos olhos das aporias vanguardistas, o olhar histórico por parte da arte contemporânea, não só a torna mais esclarecida no sentido de um discernimento necessário à sua inclusão na complexidade da estrutura social, como a introduz, sem complexos, ao futuro, demasiado próximo na nossa contemporaneidade.

O conhecimento aprofundado das possibilidades do passado permitem a sua releitura – uma vez mais, sem medo de conservadorismos somente aparentes, é a questão das competências que se encontra em jogo – no interior das determinações políticas e históricas da arte. Essa será a condição necessária, pois se esta não se encontrar presente o que acontece é a sua alienação. Quando tenta ilustrar a relação existente entre a actualidade crítica e o passado, Hal Foster socorre-se de uma noção de Barthes: “the responsibility of forms”. Perante uma tendência, generalizada pelo pensamento vanguardista, de ruptura constante, pode correr-se o risco da relação com o passado ficar cortada. A questão das competências, ou se quisermos da fundamentação necessária ao carácter

disciplinar, é uma espécie de base de sustentação para todas as práticas transdisciplinares, caso contrário percorre-se o caminho em direcção ao que, o mesmo Foster, apelida de “nondisciplinary”, isto é, uma perda do sentido crítico perante as transformações históricas e sociais em que a arte foi sendo enredada. A noção de que nenhuma operatividade artística pode fazer sentido é uma admissão de derrota, agora sim, perante os pensamentos mais conservadores, e que potencia, acima de tudo, um afastamento do público das preocupações expostas pela arte. Principalmente por não terem significado nenhum, a não ser o seu afastamento da realidade e a sua inclusão no rol dos produtos (inócuos) mas valiosos oferecidos pela indústria cultural.

Finalmente devemos abordar de forma mais detalhada a questão essencial do museu e do espaço público, como possibilidades em aberto para a intervenção de uma acção de características avançadas.

Não parece ser possível, nos nossos dias, abordar esta questão sem passar pela análise efectuada por Douglas Crimp a este propósito. O que faremos seguidamente é a sua abordagem crítica e englobada nas preocupações alargadas de uma intervenção concertada com o presente histórico, hoje amplamente expandido em termos espaciais.

A principal ideia avançada por Crimp prende-se com a existência de um “museu pós-moderno” de feições claramente reaccionárias. Parece-nos razoável que se realize uma abordagem da noção de museu, a este nível, para determinadas situações não generalizáveis, mas, apesar de tudo, com forte implantação nas políticas culturais dos poderes contemporâneos. Contudo, a questão que colocamos prende-se com a ideia já anteriormente defendida a partir de Hal Foster, de que não é mais possível deixar o museu como lugar de implantação de ideias conservadoras. Se Crimp refere que a construção do espaço do museu não se configura como apropriado para práticas que se distanciam da sua tipologia clássica, a prática contemporânea vem, de algum modo, desmentir esta postura. É verdade que muitos dos actuais museus existentes mantêm uma tipologia arquitectónica canónica, mas também, não é menos verdade, que apesar dessa imposição, em alguns deles desenvolvem-se as mais avançadas manifestações

artísticas do nosso tempo. É o próprio Douglas Crimp quem lança a ideia de um repensar do museu:

*“We needed, it seemed to me, an archeology of the museum on the model of foucault’s analyses of the asylum, the clinic, and the prison. For the museum seemed to be equally a space of exclusions and confinements.”*  
(Crimp, 1993)

Todas as críticas formuladas por Crimp em relação ao museu vêm numa ascendência no âmbito das ideias de Peter Burger, mas é necessária uma maior abertura para entender as anteriores relações existentes entre interior e exterior do edifício museológico. Concordamos com a análise da etimologia da palavra museu como ligada directamente à noção de academia mas, apesar de tudo, a relação estabelecida por este com a *praxis* social foi sendo alterada, até fazer parte, como hoje faz, das preocupações de um vasto grupo social que necessita do museu e vice-versa.

Existem dois casos paradigmáticos que queríamos analisar: o primeiro é o caso do Museu de Serralves no Porto e o outro a realização da iniciativa Project: Sculpture in Munster.

Quando apareceu o Museu de Serralves-Museu de Arte Contemporânea do Porto, a exposição então organizada para a sua abertura foi designada CIRCA 1968 e pretendia afirmar-se como uma mostra da colecção entretanto recém-formada (ou ainda em formação).

Pelo seu título verificamos imediatamente que nos encontramos na presença de uma época que se afirmou como complexa para a existência do museu. A produção da arte conceptual e a sua potencial inserção no interior do museu. Passados trinta anos pode fazer-se a sua leitura no interior do museu se, para tal, existirem alargados horizontes de análise que permitam a ruptura com posições “tradicionalistas” da noção de museu. Escreviam os directores do museu no catálogo de apresentação da exposição:

*“Num mundo em que os indivíduos são cada vez mais definidos como espectadores de realidades políticas, sociais e culturais que lhes são apresentadas enquanto possibilidades de lazer ou necessidades de consumo, um museu deve tentar abrir caminhos para que cada um possa tomar as suas próprias decisões, mais do que defender uma ideologia ou construir uma versão ou interpretação da história. É nosso objectivo que as pessoas deixem de pensar o museu como uma realidade estática, podendo antes encontrar nele as possibilidades dinâmicas de superação de ideias pré-estabelecidas e de preconceitos. O museu assume-se deste modo como um novo forum, um lugar de discussão e de superação dos limites dos indivíduos que nele coincidem.” (Todolí, Fernandes, 1999)*

O que se afirma, de forma muito clara, nesta declaração de intenções é uma recusa das noções de museu como academia optando, antes, pela sua transformação em lugar de discussão. A uma alteração conceptual desta natureza na noção de museu corresponde, obviamente, uma alteração na concepção da sua programação, permitindo-se a entrada no seu interior das obras entretanto produzidas desde a década de sessenta. O que Douglas Crimp critica com veemência é a profusão de uma certa ideia de museu, aquela que privilegia determinantes históricos do fazer artístico, antes de mais, por uma declarada incapacidade de ultrapassagem dos preconceitos consagrados na tipologia clássica do museu e amplamente divulgados na época de afirmação da arquitectura pós-moderna. A sua continuação como paradigmas dominantes permitiu a profusão de exposições constituídas somente por peças de “tipologia museológica”, seja isso o que quer que seja. Nas palavras de um dos intervenientes activos do neo-expressionismo alemão, Markus Lupertz, essa tipologia passa pela erradicação de uma prática artística que se distanciou da arte, do génio, da elite:

*“But art is alive, there are elitist artists, and artists of genius, artists who are removed from necessity, beyond the senses, who can even do without the walls on which their pictures hang.”* (Lupertz citado por Crimp, 1993)

A prática museológica contemporânea veio recolocar algumas das questões essenciais daquilo que foi realizado nas últimas três décadas. A sua inclusão nos museus não desvirtua a integridade das obras, se olhadas segundo a perspectiva defendida pelos directores do museu do Porto. As obras mantêm uma capacidade de sobrevivência que ultrapassa o carácter específico da espacialidade onde se encontram inseridas. Se tal não acontecer, então estamos em face de trabalhos que não se adequam nunca a qualquer tipo de exposição que não seja *site-specific* e, aí, outras questões, também importantes para a discussão do lugar do museu, são levantadas.

A democratização da cultura em curso manifesta-se também pela visibilidade alargada da rede de museus. O público que os frequenta em número elevadíssimo, necessita deles para várias razões – algumas das quais extravasam o próprio carácter de espaço artístico – mas não abdica já da sua existência. A título de exemplo, a exposição da Paula Rego mostrada em finais 2004 no Porto foi visitada por mais de cem mil pessoas, o que é um número completamente diferente daqueles apresentados anteriormente pelos responsáveis dos museus. Existe um fractura na forma de estar por parte do público. Existe, também, uma nova forma de encarar a cultura por parte dos poderes. A pergunta que fica é a mesma que já formulámos anteriormente. Será ainda sustentável o seu abandono por parte dos artistas de vanguarda contemporâneos? Pensamos que não, pois esse seria o erro que conduziria a vanguarda a um beco sem saída, muito diferente daquela situação de auto-exílio patrocinado pelas primeiras vanguardas. Agora o exílio foi tornado impossível, a sua impotência amplificou a necessidade de reformulações operativas por parte dos artistas. O museu tornou-se um lugar de intervenção, muito mais que um lugar de extinção, obviamente dentro das limitações impostas à totalidade das acções, um lugar *bartlebyano*.

Hal Foster coloca a questão nestes termos:

*“After a critique of narrative, I think we have to regain the efficacy of historical accounts. Obviously they cannot be singular or continues, but they must be stories. For if we do not tell them, others will, and they will win pedagogically and politically...I no longer fetishize ruptures and breaks as I once did; I am more interested in turns and shifts.”* (Foster, 1996)

Não é novo o interesse que os artistas mais esclarecidos têm pelo museu. Afinal, é no seu interior que se posicionam as propostas mais avançadas. Todo este desenvolvimento foi sendo potenciado por variantes diversas, contudo, existe uma outra que se afirma de forma determinante: a liberdade do artista.

As vanguardas de feição idealista assentaram todo o seu trabalho em mais esta utopia de liberdade total. O que é um facto é que, devido á elasticidade da instituição, o museu apresenta-se como o lugar próprio para que essa liberdade seja expressa. Muitos problemas se podem levantar em torno desta questão; e eles conduzem directamente aos levantados por Crimp. A “liberdade do artista”, manifestação vincadamente egocêntrica, sai, portanto, completamente intacta do confronto com a instituição. A responsabilização social que lhe é exigida no exterior – como veremos – aqui quase não tem significado. As críticas levantadas por Crimp e referentes à noção pós-moderna de museu e aos seus inequívocos adeptos corporiza-se, desta forma, em exasperação do eu e do respectivo estilo. Não é este museu que queremos questionar como lugar de discussão. Para que a discussão exista, o comportamento tem que se modificar e essa modificação tem que reflectir uma recusa da atitude ensimesmada da genialidade libertária. Refere Moraza a este propósito:

*“...en nombre de la libertad —todo gesto es consentido y aplaudido, por muy inaceptable, interesado o deplorable que pueda ser, haciendo patente la indiscutibilidad de la mania.”* (Moraza, 1997)

## **Museu e exterior – relações problemáticas**

O exterior do museu apresenta-se, também, de formas diversas. Algumas das vezes, inclusive, como próprio museu. Como acontece em Munster de dez em dez anos. Toda a cidade se apresenta como um enorme museu, com os seus habitantes transfigurados em funcionários prestáveis<sup>1</sup>, ao público ávido de arte que aí se desloca.

Não se trata do real a que se refere Hal Foster, o real da identidade e da comunidade, trata-se antes de extensões externas das atitudes características do interior do museu. Por isso se torna tão necessária a sua análise, como perspectiva nova de entendimento do espaço museológico. Mais importante ainda, se tivermos em conta que o alargamento do museu se dá nos nossos dias, também, para territórios virtuais. A este assunto voltaremos mais tarde. Para já, a análise de um exemplo paradigmático dos erros que podem ser cometidos quando não existe uma clarificação de interior e exterior, ou seja, de liberdade absoluta *versus* liberdade condicionada pelo real.

Quando o artista decide sair do museu, instalar-se no espaço público exterior, as coisas tornam-se repentinamente muito mais complicadas. Todo o posicionamento apreendido ao longo do século, no interior do museu, é colocado em causa por uma realidade que é antagónica à anterior. Aos especialistas substituem-se agora os cidadãos comuns, com preocupações longínquas relativamente aos assuntos da arte; aos espaços pormenorizadamente estudados e acépticos (*white cubes*<sup>2</sup>)

---

<sup>1</sup> Passa por esta prestação o sucesso da iniciativa, medida segundo a lógica dos níveis de audiência, mas sobretudo pelo volume de negócios que a cidade consegue realizar, daí o seu empenhamento.

<sup>2</sup> Brian O'Doherty no seu ensaio "Inside the White cube – The Ideology of the Gallery Space" aponta algumas das modificações espaciais que foram sendo operadas no espaço de exposição da arte. Na sua interpretação a sala museológica do modernismo poderia ser apelidada de *White Cube* pois, como explica, impunha uma descontinuidade espacial com a sua envolvência. Esta é uma consideração deveras importante pois impôs uma tipologia que veio reforçar a lógica existente da necessidade de abandono deste espaço determinante. Refere este autor:

*"The Ideal gallery subtracts from the artwork all cues that interfere with the fact that it is «art». The work is isolated from everything that would detract from its own evaluation of itself. This gives the space a presence possessed by other spaces where conventions are preserved through the*



contrastam, agora, os espaços envolventes da cidade, normalmente carregados de significação exterior e contaminadora dos objectos.

Daí que seja, normalmente, problemática a relação da arte com os espaços exteriores. Evidentemente que não falamos da “arte” que povoa as praças, naturalmente abstracta e de tendência globalizante, isto é, tanto serve para Nova York como para Lisboa ou Porto. O seu efeito é anestesiante. Ou então uma arte que de tal modo é dissimulada no real que peca exactamente pelo mesmo. Falamos de trabalhos que pela sua força e integridade nos fazem reflectir quanto às dificuldades de relacionamento. Elegemos como exemplo paradigmático Richard Serra.

Serra iniciou o seu trabalho no exterior, nos anos setenta, quando estavam em voga as intervenções da “Earth Art” com artistas como Robert Smithson. Quis, contudo, estabelecer uma diferença que viria a revelar-se fundamental para o prosseguimento do processo de trabalho e para os problemas que entretanto se foram levantando. Uma posição que o afastou das intervenções na paisagem rural americana e isoladas de audiência, preferindo o espaço urbano como cenário das suas intervenções.

*“I would rather be more vulnerable and deal with the reality of my living situation.” (Serra, 1980)*

---

*repetition of a closed system of values. Some of the sanctity of the church, the formality of the courtroom, the mystique of the experimental laboratory joins with chic design to produce a unique chamber of esthetics. So powerfull are the perceptual fields of force within this chamber that, once outside it, art can lapse into secular status.” (O’Doherty, 1976)*

E, mais adiante, refere-se à forma própria do espaço:

*“Unshadowed, white, clean, artificial – the space is devoted to the tecnologia of esthetics. Works of art are mounted, hung, scattered for study. Their ungrubby surfaces are untouched by time and its vicissitudes. Art exists in a kind of eternity of display, and though there is lots of «period» (late modern) there is no time. This eternity gives the gallery a limbolike status.” (O’Doherty, 1976)*

Numa primeira fase as intervenções foram sendo relegadas para espaços marginais da cidade. “To encircle base Plate Hexagon, Right Angles Inverted” é colocada numa rua sem saída de Bronx, frequentada prioritariamente por marginais para desmantelar carros roubados. Perante esta localização o público primou pela ausência (viria a revelar-se “socialmente útil” esta opção, ao produzir autênticas “limpezas”, dos locais onde as peças se encontram instaladas) e a situação que Serra queria contrariar – a falta de audiência – veio a verificar-se. O resultado pode ser visto no interior dos museus com o recurso à fotografia, mas este é um processo que não satisfaz o escultor.<sup>3</sup>

O percurso de Serra ao longo de todas as suas intervenções vem confirmar um posicionamento de radical liberdade do autor num ambiente que lhe é, na maior parte dos casos, completamente hostil. O relacionamento estabelecido com as instituições de poder revela-se, assim, problemático. As suas peças tornam-se alvos perfeitos de todas as campanhas neoliberais em prol de uma cultura apoiada nas estruturas do financiamento privado e na lógica do consumo. A obra de Serra, quiçá a mais polémica de todas: “Tilted Arc”, chega a ser apelidada de “malignant object”.

A análise mais detalhada deste caso revela-se importante para a conclusão a que queremos chegar. A peça foi instalada numa praça rodeada de edifícios oficiais. A peça bloqueava a praça, pelo seu tamanho e pelos materiais utilizados. A peça constituiu-se desde o início numa muralha de protestos que partiram das mentes mais reaccionárias e que rapidamente se alargou a uma grande percentagem de pessoas que utilizavam aquele espaço. E, no entanto, a peça reclamava

---

<sup>3</sup> A este propósito é interessante transcrever uma parte da conversa estabelecida entre Richard Serra e Douglas Crimp:

Serra: *“If you reduce sculpture to the flat plane of photograph, you’re passing on only a residue of your concerns. You’re denying the temporal experience of the work. You’re not only reducing the sculpture to a different scale for the purposes of consumption, but you’re denying the real content of the work. At least with most sculpture, the experience of the work is inseparable from the place in which the work resides. Apart from that condition, any experience of the work is a deception.*

*But it could be that people want to consume sculpture the way they consume paintings-through photographs...I’m interested in the experience of sculpture in the place it resides.”*

autonomia de resistência ao tempo. Serra advoga que a arte contemporânea necessita de tempo para se instalar no gosto das pessoas, mas sobretudo reclamava um insustentável posicionamento idealista.

Serra definiu como principal objectivo da sua instalação a transformação de um local de controlo de tráfico para um lugar escultórico.

*“A public that has been socialized to accept the atomization of individuals and the false dichotomy of private and public spheres of existence cannot bear to be confronted with the reality of this situation. And when the work of public art rejects the terms of consensus politics within the very purview of the stat apparatus, the reaction is bound to be censorial.”* (Crimp, 1993)

A peça foi demolida em Março de 1989.

O caso desta peça é sintomático de um comportamento que é caracterizado exactamente pelo que não se deve/pode fazer no espaço público. O que ressalta é uma falta evidente de pesquisa em termos sociológicos e sociais do ambiente que rodeia a praça e dos seus habitantes. Muitos deles seriam o que costumamos apelidar de público para esta peça. O ambiente *site specific* reclamado por Richard Serra ficou reduzido a uma pesquisa espacial, faltaram os outros níveis de investigação e que se revelaram fundamentais. No desenvolvimento do caso, atingiram-se argumentações completamente ridículas na defesa da sua demolição, chegou a comparar-se a peça a uma muralha anti-bomba, que provocava o efeito contrário, na vigilância da praça, ao bloquear a visão. O que, no entanto, foi profundamente errado na postura do escultor foi a reivindicação da razão para si contra todos os outros. No limite e como refere Daniel Buren:

*“This position provides a striking demonstration of the penalty that comes with thinking that the artist in the museum and the artist in the street can and should behave in the same way.”* (Buren, 1997).

Novos parâmetros clamam por novas soluções, novas abordagens dos problemas; a arte nas ruas deve e pode existir mas deve ser completamente redefinida e reorientada. Terminemos esta abordagem citando novamente Buren:

*“In other words, if it keeps taking to the street, can art at last get down from its pedestal and rise to street level and show itself there?” (Buren, 1997)*

### **O museu e o alargamento digital**

Mas o museu encontra-se no mundo contemporâneo em mutação acelerada. A sua ligação à actualidade passa, também, pela expansão para a rede.

Uma questão que imediatamente se coloca, prende-se com os desenvolvimentos tecnológicos como potenciadores das rupturas. Se, por um lado, a ligação à rede vem trazer uma nova expansibilidade ao museu, pelo outro, vem confirmar alguns problemas que já se encontravam presentes na arte moderna e que na época tecnológica que vivemos se vêem agravados. Referimo-nos ao problema da emancipação proposto por Benjamin a partir da reprodutibilidade técnica das obras.

Para este autor a emancipação da arte ligava-se directamente à componente tecnológica. Peter Burger aparece com uma posição extremamente crítica desta teoria, não que desvalorize a questão da queda da aura, mas porque não acredita que a tecnologia esteja na base das rupturas entretanto produzidas. Refere este autor:

*“Os limites deste modelo explicativo [o modelo de Benjamin]<sup>4</sup> tornam-se evidentes quando se comprova a impossibilidade de transferi-los para a literatura, em cujo campo não existe nenhuma inovação técnica susceptível de haver produzido um efeito comparável ao da fotografia nas artes plásticas.” (Burger, 1974)*

---

<sup>4</sup> Os parentesis são nossos.

O problema é complexo porque, obviamente, existe um pouco de razão em ambos os lados. A visão de Walter Benjamin pode ser inteiramente confirmada com os desenvolvimentos tecnológicos mais recentes. Não devemos esquecer que, por exemplo, Roy Ascott defende, exactamente, uma posição que descende directamente daquela. Segundo este, existe um *antes* e um *depois*. Este corte é produzido pela tecnologia digital que, pelas suas capacidades de interacção, isto é, capacidades técnicas, se distancia largamente da restante produção. Contudo, as intervenções que se apresentam como mais interessantes no panorama contemporâneo, inclusive, museológico, integram-se numa esfera que não abdica da sua incorporação em ambientes que derivaram, e assim continuam, dos desenvolvimentos vários produzidos pela arte conceptual.

Quanto às razões apresentadas por Burger. À partida pareceriam imbatíveis — talvez o tenham sido no ano em que o texto foi escrito—, simplesmente, a mesma tecnologia de que Burger se demarca alterou e continua a alterar os modos de fazer, também, no campo da literatura. Atenemos no caso paradigmático do hipertexto, e veremos que toda a produção que se encontra a ele vinculada poucas afinidades tem com a produção anterior. Numa entrevista *on-line* Benjamin Weil ex-director do site *adaweb*, entretanto desaparecido, e agora director do ICA de Londres<sup>5</sup> refere o caso de uma escritora, Darcney Steinke:

*“She was interested in what she could do with the web, and also, critically for her, how it might affect the way she writes. Basically she writes books and articles. The whole idea of writing for the Net and exploring how people read on the screen, addressing issues of how people read differently in a book opposed to a screen, how does a dematerialized text rematerialize in a different form with pictures and interface...”* (Weil, 1998)

O hipertexto vem dar a oportunidade nunca antes possibilitada de interferência directa na escrita. O hipertexto pode definir-se como um conjunto de blocos de

---

<sup>5</sup> A designação completa das suas funções é Director do New Media Center at the London Institute of Contemporary Art.

texto (não necessariamente verbal) que podem possibilitar ligações, tanto internas como externas, potenciando, assim, no leitor, uma leitura não linear, ou dito de forma mais técnica: multilinear e multisequencial (Landow, 1992). A obsolescência que revela é, de certo modo, um factor de verdade, perante a evolução da tecnologia, que se desmaterializa conceptualmente, como tantas outras posições. Ou seja, a relação entretanto estabelecida pelos museus com a tecnologia digital traz configurações conceptuais novas que necessitam de reflexão.

Como em outros sectores da sociedade, também o museu como instituição iniciou já o seu percurso em direcção à sua integração plena na rede.

Tipologias diversas são propostas pelos variados *sites* existentes. Em primeiro lugar, o *site* como lugar de visita (*tour*). A instituição revela ao visitante uma possibilidade de passeio virtual pelos seus espaços e colecções, sempre como presença externa. Não existe, de facto, uma imersão no ambiente virtual. As possibilidades registadas são de modo a que nenhum visitante tenha a sensação de que poderá substituir a sua visita real a um *site* virtual.

Uma outra possibilidade de intervenção é aquela que permite a imersão do visitante nos espaços do museu, podendo este dirigir o seu passeio no interior do espaço da forma que entender, mas sempre internamente, isto é, com a utilização intensa de tecnologias de imersão como o QTVR (QuickTime Virtual Reality). Estas tecnologias permitem, através de um esquema interactivo accionado pelo *mouse*, uma completa autonomia por parte do visitante na exploração das possibilidades de panorâmicas, aproximações, afastamentos, etc.

Estas técnicas contribuem largamente para um dos principais interesses do museu, como instituição, agora, virtual. O expandir *on-line* das suas actividades, nomeadamente das suas exposições. Com o interesse por parte dos artistas a subir de tom, o museu necessita de acompanhar esta nova evolução, daí que existam, também, exposições especificamente *on-line*, isto é, sem qualquer referência ao espaço real.

Perante tantos motivos de alargamento é a própria estrutura organizativa do museu que requer adaptações aos intuitos que advêm da sua inserção no ambiente virtual. Um novo tipo curatorial parece ser inevitável. O curador virtual

procede a um trabalho de selecção do espólio, entretanto digitalizado. Este espólio é evidentemente diferente de todos os existentes em forma tangível, por não poder ser “arrumado”, daí a necessidade absoluta de selecção.

Refere Steve Dietz:

*“Digitizing assets is not dissimilar to the historical function of the museum to preserve artifacts. As this process becomes more and more successful, however, there will be an increasing need to find ways to “filter” the vast quantities of information that are available. The emphasis will shift from simply creating content to presenting a context for it.”* (Dietz, 1998)

A apetência pelas questões tecnológicas, revelada por todos aqueles artistas que sempre se interessaram pela experimentação, leva o seu trabalho a incorporar componentes tecnológicas, desde as mais simples, às mais complexas. Daí o interesse que revelam as intervenções, em torno das tecnologias digitais, como componente importante do actual trabalho das vanguardas. Daí, também, de acordo com a nossa perspectiva de intervenção, no interior do museu, a importância e a atenção que vimos dando ao processo de adaptação desta instituição a estes novos desenvolvimentos tecnológicos.

Para finalizarmos esta análise, queremos desenvolver algumas considerações em torno de um conceito criado por Jon Ippolito que se prende com a questão da tecnologia como componente artística e a sua relação com o tempo e, conseqüentemente, a sua relação com o museu. A esta noção o autor designa por: meios variáveis.

A introdução da arte digital no museu coloca problemas que se vêm agravando desde o aparecimento das várias facetas mais desmaterializadas da arte conceptual. Um dos problemas essenciais que se colocam passa pela preservação dos materiais, quase sempre tecnológicos, numa perspectiva de futuro contaminado pela sua obsessiva evolução.

Ippolito refere um caso paradigmático, que transcrevemos de seguida, como ponto de partida para as considerações acerca da noção que propõe:

*“Las instalaciones de luz fluorescente de Dan Flavin son un caso indicativo. Flavin escogió a propósito tan sólo los ocho colores estándar de los tubos fluorescentes disponibles. Cuando unos años más tarde el Guggenheim y el DIA Center for the Arts montaron una retrospectiva de sus trabajos, el conservador descubrió que uno de aquellos colores, el cereza rojo profundo, había dejado de comercializarse porque la exposición a un pigmento tóxico que revestía el interior del tubo representaba un peligro laboral para quienes lo fabricaban. Como consecuencia, los coleccionistas de los trabajos de Flavin tuvieron que hacerse con todas las bombillas rojo cereza que pudieron encontrar y almacenarlas para ser utilizadas en futuras exhibiciones. Es sin duda una ironía que trabajos en la aparentemente infinita reproducibilidad de la fabricación industrial, ahora estén guardados en los almacenes del Guggenheim, junto a muchos Kandinskys e Picassos.” (Ippolito, 1998)*

Esta situação, exemplar, vem colocar as questões dos materiais como problemáticos, a vários níveis.

Em primeiro lugar, surge, com clareza, a ideia de que, mesmo os materiais mais difundidos industrialmente, não resistem ao tempo. A nível tecnológico o avanço já não se mede em medidas tangíveis. Daí que tenha que existir uma consciência, por parte dos artistas, dos processos a utilizar, isto obviamente na perspectiva da sua entrada no museu. A não competência que se verifique a este nível inviabiliza a sua permanência como obra, pois não tem possibilidade de ser mostrada. Existe a possibilidade, já ensaiada por alguns museus, de transferir toda a informação para suportes digitais tangíveis como é o caso do *cd*, contudo, existem problemas operativos que inviabilizam grandemente esta. Se a obra em causa se posiciona para a rede, não é possível a sua visão integral em suporte digital compacto, por óbvia falta de ligações com o exterior. Este é só um dos exemplos dos problemas que se levantam. Como refere Ippolito, os museus não se tornarão obsoletos por si mesmo, mas absolutamente aborrecidos.



A condição de variabilidade que pode ser atribuída a uma obra já não é um dado novo. Como vimos, desde os primórdios da arte conceptual que os vários integrantes vão disponibilizando as suas obras para ambientes distintos e para as necessárias actualizações. Não é por acaso que este processo está integrado nas premissas da arte conceptual. Ele parte de um pressuposto que é importantíssimo: a necessária condição de suporte em si mesmo, isto é, nada mais que esta condição, nunca uma sobrevalorização desta componente.

Dan Graham coloca as questões dos suportes ensaiados pela arte conceptual, como eixos de reacção a alguma da arte minimalista que funcionava no interior da galeria. Toda a arte minimalista estabelece um diálogo muito forte com o espaço em que se encontra inserido – a famosa querela introduzida por Michael Fried e a sua noção de arte teatralizada –, logo o objecto artístico nunca poderá ser analisado fora do contexto espacial do museu/galeria, isto é, o minimalismo expandiu o seu significado ao tomar o espaço como um suporte objectivo.

O que Dan Graham propõe, através de uma auto-análise crítica das suas obras para revistas, é uma expansão da noção de suporte, que tende à sua “não valorização”. Refere o artista americano:

*“Normalmente las revistas reproducen arte de «segunda mano», que existe primero, como presencia fenomenológica, en las galerías. «Schema»<sup>6</sup>, por el contrario, existe sólo por su presencia en la estructura funcional de la revista y lo que es expuesto en las galerías es lo que es de «segunda mano».” (Graham, 2000)*

Uma das questões que Graham coloca em jogo e que nos interessa de sobremaneira prende-se com o alargamento medial por parte dos artistas. O

---

<sup>6</sup> Schema é uma obra de Graham de 1966, que tem existência unicamente nas páginas de uma revista. Os seus conteúdos são definidos em função da significação geral da revista, adaptando-se a eles. (Poderemos ver aqui uma actualização da mesma perspectiva contextual ensaiada pelos minimalistas relativamente ao espaço, ou seja, em ambos os casos encontramos-nos frente a obras *site-specific*.)

suporte não é interveniente primordial, antes, é componente do desenvolvimento do projecto. O carácter camaleónico que o suporte pode adquirir no âmbito da arte conceptual coloca esta forma de intervenção artística como um dos antecedentes decisivos do alargamento contemporâneo do trabalho dos artistas à rede.

Contudo, apesar dos desenvolvimentos havidos, tal como é realizado a outros níveis, inclusive por muitos artistas digitais nos nossos dias, o suporte adquire uma posição de sobrançeria relativamente às restantes partes da obra que impossibilitam a sua necessária adaptabilidade. Se o processo se encontra facilitado nos chamados suportes tradicionais, ele agudiza-se imenso na opção digital.

A proposta de Jon Ippolito parece-nos muito inteligente. Por um lado realça as noções de adaptabilidade, ou por outras palavras, foge a um formalismo ainda expansivo, através de um procedimento que favorece a *não valorização* do suporte<sup>7</sup>. Procede a um acerto da intervenção dos artistas que utilizam o digital, no interior do museu. Como vimos, em descendência directa dos desenvolvimentos conceptuais. Não nos parece existir qualquer contradição entre esta viagem para o interior do museu e as posições de Dan Graham, o que este propõe é o alargamento da noção de instituição arte, também, ao âmbito da imprensa escrita, o que, de certo modo, poderá ser entendido, em termos contemporâneos, como o seu alargamento ao virtual corporizado pela rede.

*“La revistas determinan un lugar o un marco de referencia a la vez dentro y fuera de lo que definimos como arte.” (Graham, 2000)*

Permite a sua permanência no museu de forma activa, potenciando o grau de intervenção na instituição, por oposição a uma fuga —por declarada incompatibilidade adaptativa— em primeiro lugar, da instituição às obras, em

---

<sup>7</sup> A desvalorização do suporte que referimos não é, contudo, no sentido da sua desclassificação. Uma entrada no âmbito, há muito esgotado, da dualidade conteúdo/forma está longe dos nossos intuitos. Ela efectua-se, antes, por uma consciência da sua condição de suporte. A sua designação semântica é clara quanto a este aspecto.

segundo lugar dos artistas mais interessados em experimentação digital ao legítimo lugar de reflexão das suas obras: o museu, agora tornado virtual. Para concluir utilizaremos, uma vez mais, as palavras de Jon Ippolito:

*“Sin embargo, la Iniciativa del Medio Variable —por muy estrafalaria que parezca esta idea en el contexto tradicional del coleccionismo— ofrece una alternativa para los proyectos cuyo concepto va mas allá de su manifestación formal. Esto nos ayuda a imaginarnos los museos como incubadoras donde los proyectos artísticos puedan seguir viviendo y cambiando, más que un mausoleo para proyectos muertos<sup>8</sup>.”* (Ippolito, 1998)

---

<sup>8</sup> No âmbito de uma iniciativa de arte pública levada a cabo pela Fundación Luis Seoane na cidade da Corunha, denominada “Fardel de Dissidências”, o comissário Nilo Casares reflecte no seu texto, utilizando uma forte ironia, sobre a sempre presente componente de vandalismo existente nas ruas e, logo, na arte aí mostrada, e do campo protegido que é o museu. Refere Casares:

“Como este vandalismo me viene persiguiendo en las distintas intervenciones públicas que me ha tocado comisariar, quiero dejar constancia de él desde esta sala «cementerio de arte» (lo cual resulta bastante consecuente con el impulso que alumbra el Arte público, la moribunda del Arte privado, la proximidad formal entre la clínica y la sala de exposiciones.” (Casares, 1999)

Por muito apelativo que o discurso possa ser, peca, contudo, pelas mesmas razões já anteriormente apontadas por Hal Foster relativamente à desocupação da instituição, por parte das intervenções mais avançadas da arte que se faz nos nossos dias. Este é um forte tema de reflexão para os intervenientes da vanguarda actual, parafraseando Casares para os "netos da vanguarda". No mínimo a atenção deve ser virada para um inequívoco(e modernista) sentido evolutivo, mais não seja, para que os netos não cometam os mesmos erros dos avós. A História aí está, oferecendo-se como manual, escamoteá-la é deitar tudo a perder.

## Bibliografía

BUREN, Daniel:

1997 "Can art get down from its pedestal and rise the street level?", in *Sculpture. Projects in Munster 1997*, Hatje, Munster.

BURGER, Peter:

1974 *Teoria da vanguarda*, Vega, Lisboa, 1993.

CASARES, Nilo:

1996 "Texto de apresentação", in *Fardel de Disidencias*, Fundación Luis Seoane, Coruña.

CRIMP, Douglas:

1993 *On the Museum's Ruins*, The MIT Press, Massachussets, 1997.

DIETZ, Steve:

1997 "Curating (on) the web", in  
[http://www.archimuse.com/mw98/papers/dietz/dietz\\_curatingweb.html#hyperessay](http://www.archimuse.com/mw98/papers/dietz/dietz_curatingweb.html#hyperessay)

FOSTER, Hal:

1998 *The Return of the real*, MIT Press, Massachussets.

GRAHAM, Dan:

1993 "Mis obras para páginas de revista", in *Acción Paralela #1*,  
<http://www.accpar.org/numero1/graham.htm>

IPPOLITO, Jon:

1998 "El Museo del Futuro: Una Contradicción en los términos?", in [http://aleph-arts.org/pens/museo\\_futuro.htm](http://aleph-arts.org/pens/museo_futuro.htm)

MORAZA, Juan Luis:

1999 “Más acá del principio del placer”, in *Zehar nº 34*, San Sebastián.

O'DOHERTY, Brian:

1986 *Inside the White Cube – The Ideology of the Gallery Space*, The Lapis Press, Santa Monica, San Francisco.

SERRA, Richard:

1980 “Richard’s Serra Urban Sculpture: An Interview”, in *Richard Serra: Interviews*, Yorkers: The Hudson River Museum, New Cork.

TODOLLÍ, Vicente; FERNANDES, João:

1999 “Circa 1968: Em torno de uma ideia de museu e de colecção”, in *Circa 1968*, Museu de Serralves, Porto.

WEILL, Benjamin:

2000 “from Adaweb to the ICA – an interview with Benjamin Weill”, in <http://rhizome.org/print.rhiz?1219>