



O que pode a arte contemporânea no museu: uma reflexão sobre *contemplação suspensa*, de Rubens Mano

What can contemporary art do in a museum: a reflection on *contemplação suspensa*, by Rubens Mano

Dra. Fernanda Carvalho de Albuquerque

Como citar:

ALBUQUERQUE, F.C. O que pode a arte contemporânea no museu: uma reflexão sobre *contemplação suspensa*, de Rubens Mano. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 4, n.3, p.53-67, set. 2020. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4651>>.

DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v4i3.4651>

Imagem: Vista do trabalho *contemplação suspensa*, de Rubens Mano, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2008. © Rubens Mano.

O que pode a arte contemporânea no museu: uma reflexão sobre *contemplação suspensa*, de Rubens Mano

What can contemporary art do in a museum: a reflection on *contemplação suspensa*, by Rubens Mano

Dra. Fernanda Carvalho de Albuquerque*

Resumo

Este artigo parte das complexidades inerentes à relação entre a arte contemporânea e o museu para analisar o trabalho *contemplação suspensa*, desenvolvido pelo artista Rubens Mano para a Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 2008. Trata-se de promover uma reflexão sobre práticas artísticas orientadas à especificidade de contextos e sua articulação crítica no âmbito do museu de arte. A análise aponta para a possibilidade de uma proposição crítica por parte do trabalho, que se manifesta desde o processo de criação da obra, em proximidade e em constante negociação com a instituição. *contemplação suspensa* cria, assim, uma espécie de campo de reflexão na Pinacoteca, convidando o museu a “aprender com a arte e com o artista”, ao se aproximar de seu processo de trabalho.

Palavras-chave

Arte Contemporânea. Contexto. Rubens Mano. Museu. Crítica.

Abstract

This article investigates the complexities within the relationship between contemporary art and the museum by analyzing *contemplação suspensa* [suspended contemplation], an artwork developed by artist Rubens Mano for the Pinacoteca do Estado de São Paulo in 2008. It aims to promote a reflection on context-oriented artistic practices and its limits and possibilities when commissioned by art museums in terms of developing a critical approach on the institution. This analysis identifies a critical proposition brought by the artwork from its process of creation on – a process which happens in proximity and in constant negotiation with the museum. The work *contemplação suspensa* creates a kind of reflection field within the Pinacoteca, inviting the museum to “learn from art and with the artist” as approaching Rubens Mano’s work process.

Keywords

Contemporary Art. Context. Rubens Mano. Museum. Criticism.

Em *Museu Valéry Proust*, Theodor Adorno reflete sobre a relação entre o museu e as obras de arte a partir das visões de Paul Valéry e Marcel Proust. Ele retoma o significado da expressão “museal” na língua alemã, que, segundo o filósofo, traria uma “coloração desagradável”, que a aproxima de “mausoléu”, para pensar o quanto o museu consumiria a vida das obras de arte, isto é, destruiria sua vitalidade e, em certa medida, as mataria. “Ela [a expressão museal] designa objetos com os quais o observador não tem mais uma relação viva, objetos que definham por si mesmos e são conservados mais por motivos históricos que por necessidade do presente” (Adorno, 1998: 173). Os museus funcionariam, assim, como “sepulcros de obras de arte”, testemunhando “a neutralização da cultura”.

O entendimento guarda relação com a reflexão de Jean-Luc Godard em *Je vous salue Sarajevo* de que seria da natureza da cultura matar a arte, visto que é da natureza da regra suprimir a exceção, e como pontua o cineasta: cultura é norma, é consenso, é regra; arte é desvio, é dissenso, é exceção. Moacir dos Anjos parte dessa distinção para falar de um conflito inerente à relação entre o museu e a arte. “Museu é aquilo que cataloga, que ordena, que define; arte é aquilo que desclassifica, que burla, que inventa” (Anjos, 2010)¹.

É da arte propor “aquilo que ainda não é”, para usar uma expressão de Ernst Bloch (1981). Em outras palavras, aquilo que ainda não está dado e para o qual não existem códigos e parâmetros de leitura ou abordagens bem definidas e estáveis. Por esse motivo, para nos aproximarmos da arte, é necessário buscar, nas próprias manifestações artísticas e no contexto – cultural, social, político – em que elas se inserem e que indagam, as possibilidades de abordagem e os elementos necessários à sua produção de sentido. O que certamente traz desafios importantes à incorporação dessas propostas por parte dos museus.

Se é próprio do museu acolher a arte, não seria, portanto, próprio desse lugar acolher aquilo que ainda não está dado, claro, definido? Aquilo que ainda não se pode compreender com clareza, quanto menos classificar, catalogar, ordenar? Se é próprio da arte indagar os modos como vemos e habitamos o mundo, investigar outras possibilidades de ser, de estar e de se perguntar – ou em outras palavras, se é próprio da arte articular exercícios de possibilidade, partindo do que está dado para criar o que não está, não deveria o museu acompanhar esse modo de indagar?

Quando pensamos na produção contemporânea, tal desafio parece ainda mais agudo. Ao questionar seu próprio conceito, indagar seus limites e experimentar novas operações, contextos de atuação e formatos, para mencionar alguns aspectos, boa parte da arte produzida hoje põe em xeque procedimentos habituais do museu, seja no âmbito da aquisição, catalogação, preservação, exposição ou mesmo mediação.

No limite, um museu de arte contemporânea poderia significar uma contradição em termos, ao se destinar a classificar, preservar e exibir propostas que nem sempre se ajustam a essas necessidades. E ainda, ao incorporar como “tradição” produções pertencentes ao presente e que, portanto, ainda estão em desenvolvimento e transformação. Daí as estratégias e práticas curatoriais observadas em certas instituições, que buscam responder às mudanças vividas pela arte nas últimas décadas, fazendo do museu não mais apenas um espaço de preservação, estudo e apresentação, mas um local de criação, e investindo em outras formas de compartilhamento e mediação da arte para além da exposição.

A ideia trazida por Adorno de que o museu consumiria a vida das obras de arte, destruindo sua vitalidade, e mais, de que os objetos nele apresentados não proporcionariam uma “relação viva” com o espectador, vinculando-se mais ao passado que ao presente, é especialmente cara para pensar os

comissionamentos de trabalhos levados a cabo por museus hoje, orientados às especificidades do contexto institucional – seja esse contexto tomado em seus aspectos arquitetônicos, culturais, históricos, políticos, sociais ou mesmo em relação ao modo como o museu se relaciona com seu entorno, com a cidade, com seus públicos, com a própria noção de arte e com os artistas que abriga e expõe.

Um dos aspectos lembrados por Adorno a partir de escritos do poeta e crítico literário Paul Valéry diz respeito aos códigos de conduta em jogo em museus de arte, como a proibição aos visitantes de manter certos objetos consigo e o tom baixo das falas em sinal de respeito ou reverência, como a reproduzir o comportamento esperado em templos religiosos ou em escolas mais tradicionais. Para Valéry, tal ambiente, ao mesmo tempo autoritário e constrangedor, seria pouco propício a uma experiência verdadeiramente prazerosa: “As ideias de classificação, conservação e utilidade pública, que são justas e claras, guardam pouca relação com as delícias” (Valéry, 2008: 31). Outro ponto trazido por Valéry é o abarrotamento de obras de arte, característico de certos museus, que faria com que as produções se devorassem umas às outras, impedindo uma atenção cuidadosa e prazerosa em relação a cada uma ou, em outras palavras, uma “experiência artística” propriamente dita.

Pois é a própria possibilidade da experiência artística no museu, seja em um contexto de abarrotamento de obras, seja em um contexto em que as regras de conduta limitam e direcionam ou mesmo conduzem a relação com as peças, que é indagada pelo trabalho desenvolvido por Rubens Mano, em 2008, como parte do *Projeto Octógono Arte Contemporânea*, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, na capital paulista.

O *Projeto Octógono Arte Contemporânea* teve início em 2003, tendo sido concebido pelo curador Ivo Mesquita e conduzido por ele até meados de 2013, quando passou a ser comandado por Valéria Piccoli. O programa organiza-se como uma sala para projetos de sítio específico, como denomina Ivo Mesquita, desenvolvidos por artistas brasileiros e estrangeiros. De acordo com Mesquita, a proposta do *Octógono* buscou construir um lugar para a produção contemporânea no museu – lugar este que pudesse contaminar a experiência dos visitantes em relação à coleção histórica².

Ao se voltarem para especificidades do contexto da instituição, desenvolvendo-se em diálogo com o museu, os comissionamentos realizados pelo programa desafiam visões como a de Adorno, Valéry e Proust, de que o museu consumiria a vida das obras de arte. Isto porque tais comissionamentos acolhem – ou aproximam da instituição – o pensamento e o processo artísticos, mais que uma obra pronta e acabada. Por certo, a condição traz particularidades à relação estabelecida entre o museu e a obra de arte e entre o museu e o artista: seja no que diz respeito às negociações necessárias para se realizar e se apresentar cada trabalho, que por si só podem colocar em xeque certos entendimentos e práticas institucionais; seja em relação às possibilidades de efetivamente se “coleccionar” ou “conservar” tais trabalhos, especialmente na forma de projetos, para citar apenas dois aspectos.

A experiência artística em questão

Um espaço à primeira vista vazio [Fig. 1] proporciona ao visitante a possibilidade de vivenciar duas experiências em contraste. Em contraste entre si – uma relacionada ao espaço direto do museu e outra ao ambiente aberto da cidade – e em contraste com as experiências que esses dois lugares, a cidade e o museu, normalmente sugerem. Como em trabalhos anteriores de Rubens Mano, *contemplação suspensa*³ coloca a instituição em relação com o espaço urbano. Trata-se de indagar o modo como esses diferentes ambientes são constituídos, as proximidades e distâncias entre eles, a qualidade das

experiências que engendram e possibilitam e a maneira como essas experiências também os conformam.

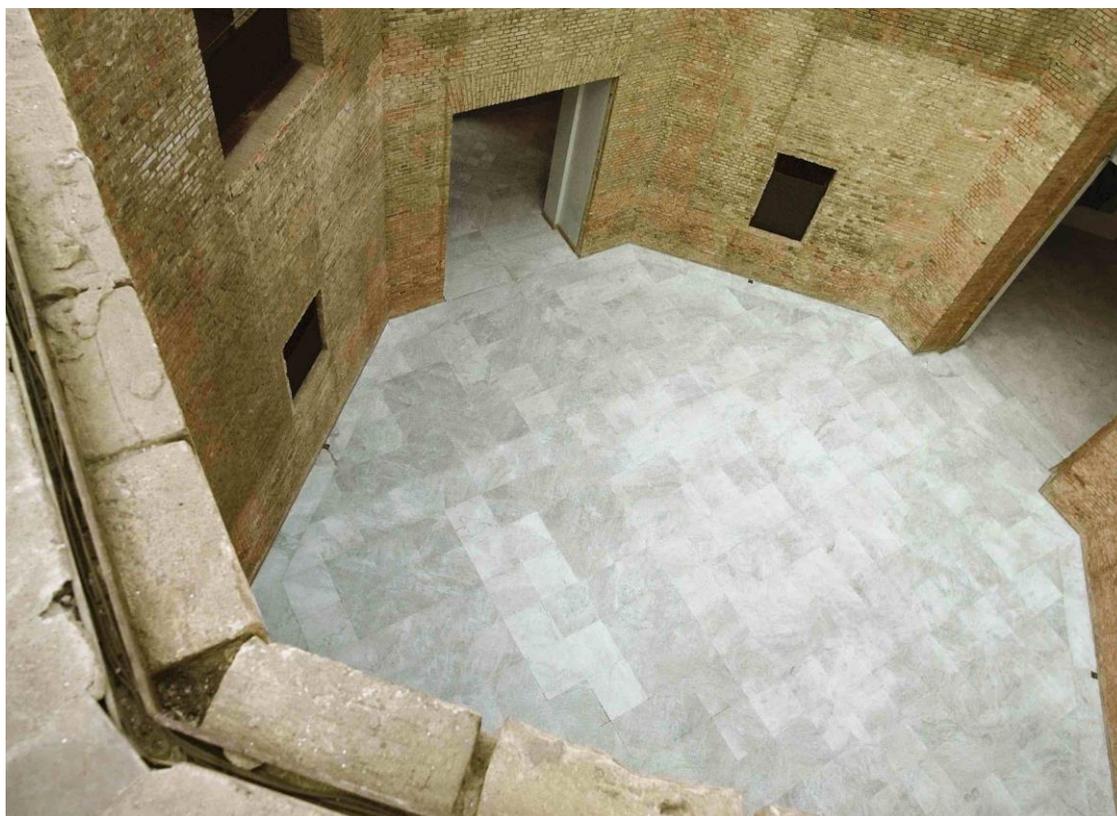


Fig. 1. Vista do espaço Octógono, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, impressa no convite de *contemplação suspensa*, 2008. © Rubens Mano.

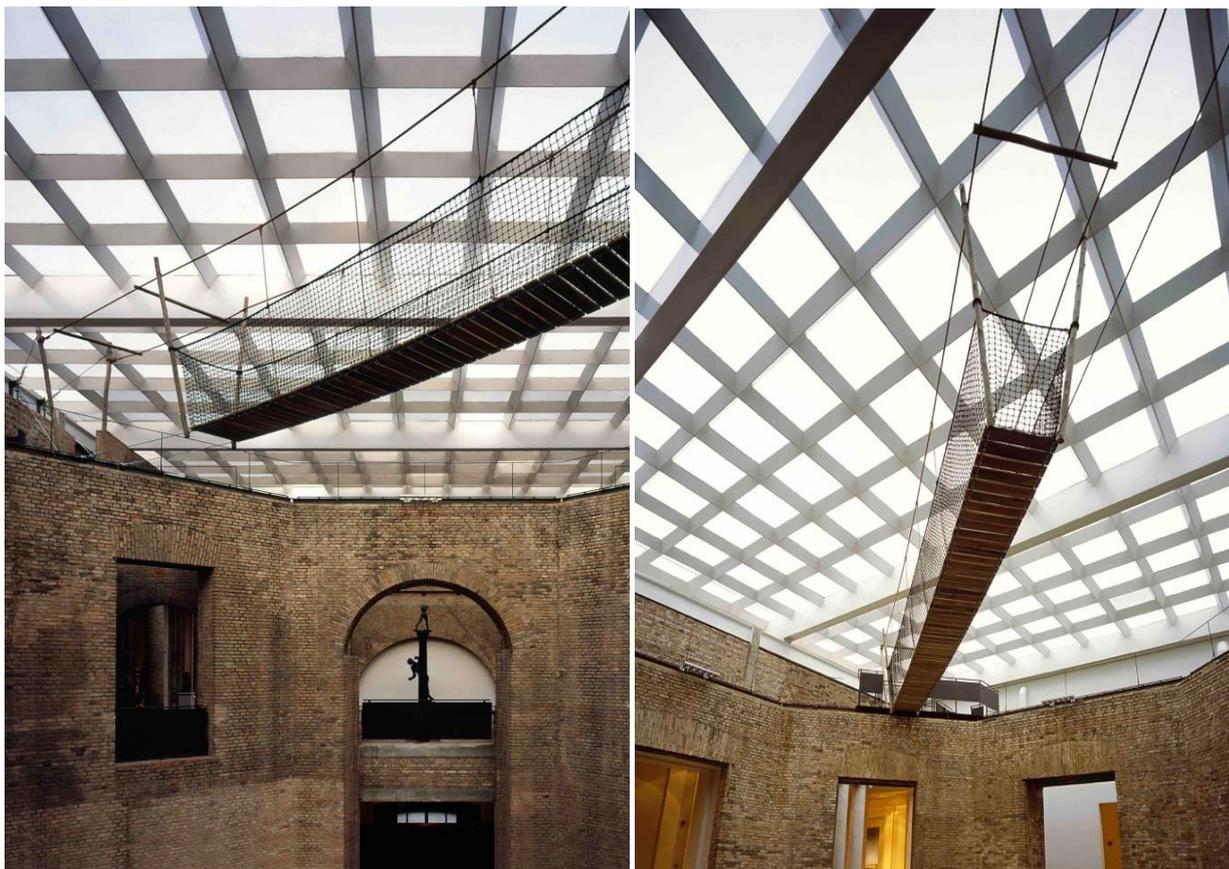
Assim, antes de analisarmos *contemplação suspensa*, vale mencionar dois trabalhos anteriores de Rubens Mano: *Calçada* (1999) e *Vazadores* (2002). Em *Calçada*, realizado na Oficina Cultural Oswald de Andrade, em São Paulo, o artista instalou uma série de conduítes de ferro entre o jardim da instituição e o espaço externo do centro cultural. Na extremidade dos condutores, pontos de tomada fixados à mureta que delimita o terreno da Oswald disponibilizavam energia elétrica gratuita 24 horas por dia aos passantes, usuários da instituição e camelôs que trabalhavam nos arredores. Aqui, como em tantos outros trabalhos de Rubens Mano, a proposta só se completava ou produzia sentido a partir da percepção do público e da disponibilidade para uma certa ação – ou para implicar-se no trabalho, mais do que simplesmente contemplá-lo.

Já em *Vazadores*, apresentado na 25ª Bienal de São Paulo (2002), o artista construiu uma passagem, espécie de corredor de vidro, que interceptava uma das fachadas do pavilhão da Bienal, conectando o ambiente externo ao interno, sem “filtros” tais como ingresso, catraca ou seguranças. Ao utilizar os mesmos materiais da construção, a estrutura mimetizava a arquitetura, de modo que a percepção do trabalho, para o qual não havia qualquer sinalização ou identificação, necessitava uma certa dose de atenção e envolvimento⁴. Mais uma vez, a produção de sentido da obra estava vinculada à percepção do visitante e à disponibilidade para a ação, que, nesse caso, implicava engajar o próprio corpo e adentrar o prédio da Bienal de forma aparentemente clandestina.

Calçada e Vazadores apontam, assim, para operações cruciais na conformação de *contemplação suspensa*. Em primeiro lugar, o deslocamento proposto por ambos trabalhos, ao constituir uma espécie de lugar dentro de outro lugar ou na fissura entre dois lugares, associando a instituição ao espaço aberto da cidade. Em segundo, a opção pelo silêncio e pela sutileza, que faz da percepção atenta do espectador um elemento crucial na recepção dos trabalhos. E em terceiro, o engajamento proposto ao público, sem o qual a obra, de algum modo, não chega a se completar e produzir sentido.

Articulado em duas partes, *contemplação suspensa* não chega a ocupar a área central do octógono, ainda que esta seja crucial para o modo como o trabalho se conforma no espaço e é percebido pelo público. A condição, porém, faz com que, à primeira vista, como observado antes, o visitante se depare com um espaço aparentemente vazio.

A primeira parte do trabalho está localizada no topo do hall central [Fig. 2]. Trata-se de uma plataforma realizada com tábuas de madeira, redes de nylon e cabos de aço. Presa às bordas do espaço, a estrutura funciona como uma ponte pênsil, isto é, uma plataforma suspensa e instável. No entanto, ao invés de conduzir o visitante de uma extremidade à outra, ela termina abruptamente ao atingir um pouco mais da metade do caminho [Fig. 3].



Figs. 2 e 3. Vista do trabalho *contemplação suspensa*, de Rubens Mano, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2008. © Rubens Mano.

A segunda parte do trabalho está localizada no primeiro piso, em uma pequena saleta instalada em uma das aberturas do octógono [Fig. 4].

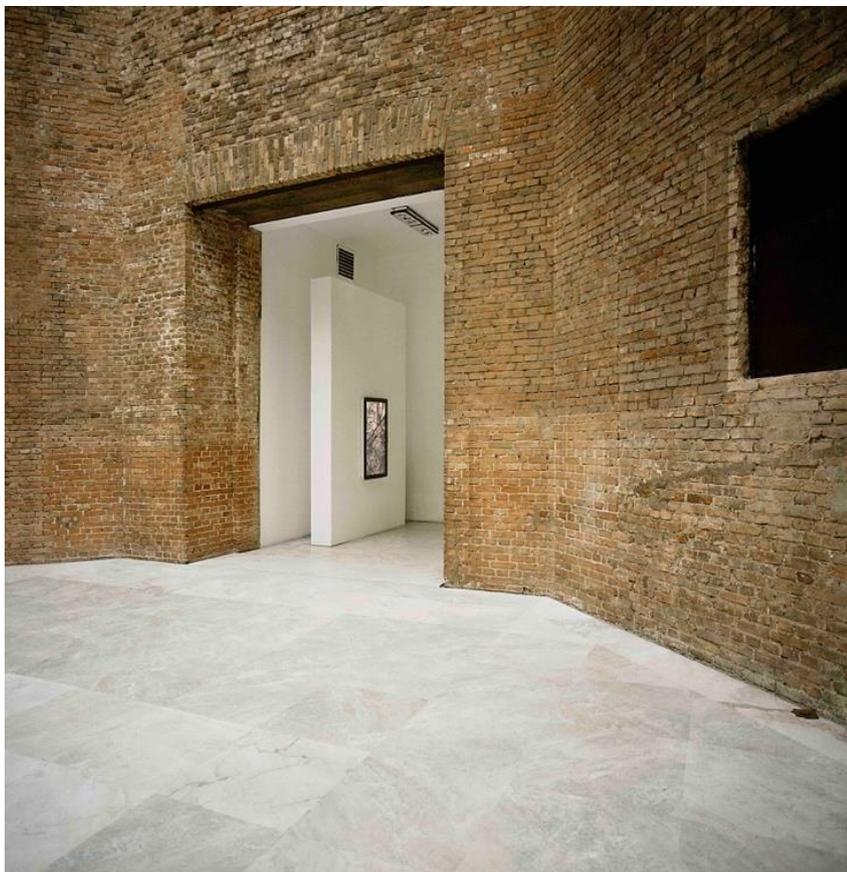


Fig. 4. Vista do trabalho *contemplação suspensa*, de Rubens Mano, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2008. © Rubens Mano.

Trata-se de um vídeo que apresenta uma tomada aérea da cidade de São Paulo, de norte a sul [Fig. 5]. Captado e apresentado na vertical, o percurso tem início na Serra da Cantareira e termina na Serra do Mar, sendo que, na edição, em *looping*, as matas iniciais e finais se fundem, sem que se possa perceber quando a trajetória começa e quando termina. Ao longo de todo o trajeto, são mantidas a mesma velocidade e a mesma distância em relação ao solo.

Como nos lembra Thais Rivitti (2009: 151), em artigo dedicado a refletir sobre a situação e o funcionamento dos museus à luz de duas propostas artísticas, dentre elas *contemplação suspensa*, a obra de Rubens Mano é marcada “por uma reflexão sobre a expansão do circuito da arte, para além do público e dos locais convencionais, buscando (...) inserir a arte no fluxo da cidade”. Em *contemplação suspensa*, essa reflexão, bem como a associação do trabalho com a cidade, se desdobra de maneira particular. Primeiro, porque se trata de uma obra endereçada ao museu e não à cidade. Mais que endereçada, trata-se de uma proposição que parte desse contexto e que responde a ele, sendo concebida para um espaço em particular, o octógono, tanto nos seus aspectos físicos e arquitetônicos, quanto nos seus aspectos simbólicos. Físicos, pois a proposta era que o trabalho fosse apresentado naquele espaço e enfrentasse aquela arquitetura em especial. E simbólicos, pois se trata do espaço

reservado à produção contemporânea dentro da instituição, e uma das indagações que a obra parece fazer é justamente: o que pode a arte contemporânea no museu?

Uma das particularidades de *contemplação suspensa* é que o próprio processo de instauração do trabalho se dá em relação com o museu, isto é: à medida que o trabalho se desenvolve, a partir de uma primeira imagem projetada mentalmente pelo artista, sem a realização de um projeto, desenho ou maquete propriamente ditos, uma série de aprendizados e decisões se seguem, tendo em vista o desenvolvimento da obra e sua apresentação naquele lugar.



Fig. 5. *Still* do vídeo que integra o trabalho *contemplação suspensa*, de Rubens Mano, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2008. © Rubens Mano.

Como se sabe, é da natureza do fazer artístico o fato de que todo processo de criação implica um aprendizado. Não se sabe exatamente como fazer, antes de se colocar a fazer. Ou não se sabe exatamente o caminho, antes de iniciado o percurso. No caso de *contemplação suspensa*, esse aprendizado se dá em diálogo com outros profissionais, necessários ao desenvolvimento técnico do trabalho, e também em contato com o museu e suas estruturas: físicas, simbólicas e mesmo humanas, por meio da relação com seu corpo profissional, seus saberes e visões. O próprio desenho da estrutura aconteceu nesse embate com o lugar, suas possibilidades e limitações – o tipo de material, as cores, o tamanho da ponte, suas fixações –, já que se tratava de um prédio histórico e tombado. Tal processo revela-se bastante diferente de o artista apresentar uma obra pronta, realizada anteriormente ao convite para a exposição, e apenas instalá-la no museu. Ainda que o desenvolvimento de qualquer trabalho implique um certo aprendizado, tal aprendizado não necessariamente implica a instituição, isto é, não a afeta, nem é afetado por ela. E é essa afetação recíproca, em maior ou menor grau e com consequências diversas, que está em jogo em obras como *contemplação suspensa*, como reflete o próprio artista:

Um dos principais aspectos do meu projeto diz respeito à maneira pela qual as ações incorporam as várias instâncias constitutivas do lugar para o qual foram pensadas. Decorre daí que esse tipo de proposição costuma provocar uma espécie de fricção (funcional, conceitual, operacional...) entre o processo de realização do trabalho e o local de sua aparição (Mano, 2008: 193)⁵.

De fato, a criação de um lugar dentro de outro lugar, que está na base de *contemplação suspensa*, e a experiência proposta por esse lugar ao visitante engendram o questionamento e o esgarçamento de certos entendimentos, condutas e dinâmicas institucionais. De partida, *contemplação* exigia a abertura ao público de um espaço normalmente reservado apenas aos funcionários: o terceiro andar do prédio, acessível por meio de uma escada metálica em espiral. Trata-se do local que dá acesso ao topo do octógono, onde foi instalada a estrutura pênsil, e que usualmente é utilizado para fazer trabalhos de manutenção, regular luzes, etc. Assim, um bombeiro foi designado para ficar ao pé da escada e acompanhar a subida dos interessados.

Outro dado diz respeito ao próprio risco que o trabalho engendrava. Ao instaurar uma estrutura instável dentro do sistema estável do museu e vincular a recepção do trabalho à projeção do corpo sobre essa estrutura, o artista deslocava para dentro do espaço seguro e absolutamente regrado da instituição a possibilidade de uma experiência em certo sentido radical. Uma experiência que convocava o visitante a vivenciar, mais que observar ou contemplar, a instabilidade, o risco, a vertigem. Uma experiência que, como o título do trabalho sugere, colocava em suspenso a própria ideia de contemplação, cara a instituições dessa natureza – seja no sentido de impedi-la, interrompê-la ou subvertê-la, ainda que temporariamente, propondo um engajamento de outra ordem com a obra, tanto no sentido mais literal de posicioná-la no alto, quanto ao convidar o visitante a se dispor ao abismo ou ao insondável próprios da experiência artística.

Como em trabalhos anteriores, a relação proposta não é de exterioridade com a obra, mas de implicação mútua. Nesse sentido, *contemplação suspensa* engendra um tipo de relação que não delimita, como propõe Rivitti, os campos do sujeito e do objeto (Rivitti, 2009). Em outras palavras, é a partir de uma relação de disponibilidade, de engajamento e de implicação, que o trabalho produz, de fato, sentido – o que não deixa de apontar para a radicalidade da experiência proposta, ao transformar o espaço expositivo em uma espécie de abismo e convidar o público a vivenciá-lo, mais que contemplá-lo ou atravessá-lo.

A proposição guarda relação com o conceito de perceptor, proposto por Rubens Mano: aquele que se disponibiliza a experimentar os espaços da cidade mais que simplesmente utilizá-los, interrogando-se quanto à constituição dos ambientes ao seu redor. Dito de outra forma, o perceptor seria alguém capaz de agir como coautor dos espaços que integra – e não apenas como usuário ou observador (Mano, 2008). Como pontua Laymert Garcia dos Santos sobre o trabalho de Rubens Mano:

Seu processo de criação é movido por um intenso desejo de ação; este impulsiona o artista, leva-o a tomar a iniciativa e o faz também querer mover o espectador. Mas trata-se de um desejo muito específico: o de experimentar a transformação da percepção por meio de um deslocamento no espaço e do espaço que, em vez de desrealizá-lo, muito ao contrário, convoca as suas potências de invenção (Santos, s/d: s/n).

Nas palavras do artista, trata-se de promover “uma ação que procura se instalar nas fissuras dos fluxos e sistemas responsáveis pela constituição de determinado espaço”, suspendendo momentaneamente nossos já condicionados códigos de percepção (Mano, 2003: 82). Pois é o convite a se tornar perceptor, isto é, a disponibilizar a percepção para outro tipo de engajamento com o lugar, mais curioso e propositivo, que está em jogo em *contemplação suspensa*.

Para além da convocação à ação, o trabalho também sugere um paralelo entre a experiência de se deslocar pelo museu e pela cidade. Isto em função do vídeo apresentado no primeiro piso, que mostra uma tomada aérea de São Paulo, de norte a sul. O percurso atravessa a cidade de ponta a ponta, na sua extensão mais longa, traçando uma linha reta que passa por dois lugares: a Pinacoteca e o Parque do Estado. A imagem que vemos é do tipo “voo do pássaro”, como se denomina no campo da arquitetura e do urbanismo uma espécie de varredura aérea da cidade em que o emaranhado de ruas, vegetação, carros e edifícios é observado à distância – a uma distância regular, diga-se, e a uma velocidade constante. A tomada confere à metrópole uma aparente organização e estabilidade. É como se a entropia urbana, característica de uma metrópole como São Paulo, aqui se convertesse em ordenação, e nossa experiência desse lugar fosse absolutamente inócua, protegida e controlada – apesar do dado de vertigem sugerido pelas imagens, captadas com uma lente grande-angular, e de uma certa desorientação causada pela edição em *looping*, que cria a impressão de um percurso infinito, potencializando o inapreensível e inabarcável do lugar.

Assim, a relação sugerida com o corpo, normalmente imerso no espaço da cidade, é aqui de distância ou mesmo de desajuste, como escreve Rivitti:

O corpo humano assim aparecia como insuficiente, desproporcional, para apreender a cidade em sua totalidade. 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 (Rivitti, 2009: 158),

Trata-se, portanto, da proposição de duas experiências em contraste. Aquilo que normalmente se oferece como seguro e regrado, caminhar por um museu de arte, é vivido com um grau de instabilidade, risco e surpresa – traços que normalmente identificam a experiência do deslocamento por uma cidade como São Paulo, seja pela desordem urbana, pelo trânsito absolutamente infernal ou pela violência iminente. Em *contemplação suspensa*, tal experiência – a de se deslocar pela capital paulista – é oferecida apenas como imagem quase inerte, a ser contemplada e não vivida: cidade pela qual deslizamos sem barreiras, sociais, físicas, econômicas.

O que pode a arte contemporânea no museu?

A experiência da distância está presente, portanto, nas duas frentes do trabalho. É ela que define a

condição que assumimos em relação aos dois lugares. Mas enquanto a distância em relação à cidade parece intransponível e já não somos capazes de reconhecer a possibilidade de imersão do corpo naquele lugar, para o qual ele parece impróprio ou desajustado, como sugere Rivitti (2009), a distância em relação ao museu também é afirmada, reiterada. Porém, aqui, ela ganha a promessa de uma transposição: seja pela disponibilidade para a desafiarmos com o próprio corpo, seja pela subversão dos modos habituais de estar ou transitar no museu, seja pela implicação que a ação de projeção na ponte nos obriga a assumir com a obra, em relação à qual já não há uma distância contemplativa, mas uma espécie de imbricação, unidade.

É por isso que a reflexão sobre a inserção da arte em outros circuitos, para além dos seus lugares e públicos convencionais, ganha outros contornos em *contemplação suspensa*. Não se trata de introduzir a arte no fluxo da cidade, mas de trazer algo da experiência desse fluxo para dentro do museu. Em outras palavras, trata-se de investir em outros modos de se endereçar a e de interpelar o público, diverso daqueles tradicionalmente em jogo em instituições de arte.

Diferente de propostas como *Calçada e Vazadores*, a relação entre o espaço da instituição e o da cidade não se dá por meio de uma conexão física entre os dois ambientes, mas por meio da indagação de suas qualidades e do modo como estes interpelam o nosso corpo e a nossa experiência. O que pode a arte contemporânea no museu? Que tipo de relação ela é capaz de propor com os públicos para além da externalidade e da distância contemplativa que normalmente caracterizam esse contato em uma instituição de arte? Qual a possibilidade da experiência artística nesse ambiente? Essas são algumas das reflexões suscitadas por *contemplação suspensa*.

Fundamental sublinhar que a indagação sobre o que pode a arte contemporânea no museu tem lugar desde o processo de desenvolvimento de *contemplação suspensa* – e as variadas negociações que sua criação e instauração no contexto da Pinacoteca engendraram. E aqui vale lembrar a noção de negociação, articulada por Homi Bhabha (1998) em *O local da cultura*. Para ele, os processos de negociação no âmbito da cultura não chegam a produzir uma síntese entre diferentes, mas criam um espaço de possibilidade na relação entre eles, uma espécie de “entre-lugar” ou “terceiro espaço”, como denomina o autor, que ultrapassa as bases de oposição dadas. A partir dessa perspectiva, é possível entender que o próprio desenvolvimento do trabalho de Rubens Mano articula esse espaço de possibilidade dentro do museu.

De fato, não é apenas aos públicos do museu que *contemplação* se endereça, mas também à Pinacoteca. As experiências propostas pelo trabalho têm início na própria relação com a instituição. De modo que a obra, de algum modo, já está “em ação” durante seu processo de criação, a partir da relação estabelecida com o museu e das múltiplas conversas e reacomodações, de ambas as partes, necessárias à sua realização, tal como defende Rivitti:

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 (Rivitti, 2009: 157).

Em outras palavras, as operações em jogo no trabalho, que dizem respeito a indagar o papel e o lugar da arte no museu, bem como o modo como os públicos a experimentam e a maneira como essa

experiência atravessa a instituição, estão colocadas desde o início de seu processo de desenvolvimento. É como se a Pinacoteca constituísse, assim, o primeiro público do trabalho.

Para além da necessidade de utilizar uma área normalmente restrita aos visitantes e da necessidade de fixar a estrutura pênsil em um edifício tombado – e de todas as discussões, acordos e adaptações que essas demandas implicaram, seja para o museu e seus procedimentos usuais, seja para a dinâmica do trabalho –, *contemplação suspensa* propõe uma lógica de engajamento por parte do público diferente da que habitualmente caracteriza as exposições na Pinacoteca. Para começar, a própria experiência do trabalho envolve um risco, algo que diz respeito à natureza da proposta. Tratava-se, portanto, de desafiar a lógica do espaço do museu e do tipo de circulação, exploração e experiência que ele prescreve. O dado de controle, ordenamento e certa previsibilidade daquele ambiente e das ações que ele normalmente abriga era colocado à prova pelo trabalho.

Ainda que possamos considerar que o observador sempre assume um papel protagonista ao construir sentido a partir daquilo que observa, visto que esse sentido será necessariamente alimentado pelo seu modo de olhar, repertório, interesses, desejos e curiosidades e pelas relações que com ele estabelece, aqui, esse protagonismo ganha outros contornos. Isto porque a ação de se lançar ao trabalho não era apenas simbólica, mas real, arriscada e desafiadora em certa medida e, sobretudo, determinante para que o trabalho se completasse, se constituísse como experiência e não somente como proposição e, a partir daí, produzisse sentido.

Era como se, antes mesmo de experimentar o trabalho, o visitante tivesse sua disponibilidade interpelada e indagada, tal qual o museu ao longo do processo de desenvolvimento da obra. Daí que o tipo de recepção suscitado pela obra, baseado na ação mais do que na contemplação e na disposição para o risco e para o desafio, reproduz, em certa medida, o tipo de abertura e engajamento solicitado ao museu para receber o trabalho.

Pois a resposta da Pinacoteca ao risco em jogo em *contemplação* foi estabelecer, em diálogo com o artista, uma espécie de regime de visitação especial para o trabalho, com particularidades em relação às outras obras em exibição. Para começar, a premissa de não tocar no trabalho era deixada de lado em favor de uma permissão pontual ou, mais que isso, um convite, para adentrá-lo. No entanto, certos cuidados e providências foram tomados a fim de garantir a segurança do público. Uma das ações nesse sentido foi exigir que apenas um visitante por vez subisse a escada que dava acesso ao trabalho e se projetasse na plataforma. Acompanhado até o terceiro piso por um bombeiro, como mencionado anteriormente, ele era orientado a se despir de objetos que pudessem cair no octógono durante o acesso à estrutura.

A altura do guarda-corpo também foi negociada com o artista, que teve de aumentá-la em relação ao que pretendia inicialmente. Outra precaução, comum em museus de arte, era um aviso exigindo atenção especial a pessoas com problemas cardíacos ou que sofriam de vertigem. Havia, ainda, a exigência de uma idade mínima para subir na estrutura, 14 anos.

Outro ponto diz respeito à observação atenta do bombeiro em relação aos visitantes. Embora ele devesse garantir certa liberdade na experiência do trabalho, entendendo as particularidades do tipo de recepção em questão, também tinha de prezar pela segurança do público, como explica Rubens Mano:

Havia uma preocupação relativa ao comportamento do próprio visitante, uma vez que o trabalho sugeria que ele corresse ou talvez gritasse. Assim, precisávamos conversar com

o monitor, com o bombeiro, para que eles permitissem certas coisas, e entendessem a natureza daquele trabalho. Não era um Almeida Júnior que, se o cara correr em direção, pode provocar algum estrago. Eles precisavam entender o que a estrutura comportava e o que ela possibilitava. Ela era instável, mas não ia despençar. Estava prevista uma carga muito maior do que a gente teria.⁶

Estabeleceu-se, assim, um conjunto de condições para a experiência do trabalho, que buscava equilibrar as demandas colocadas pela própria obra às dinâmicas que normalmente guiavam a circulação e a recepção do público na Pinacoteca. Tratava-se de compreender não somente o que a estrutura comportava, em termos físicos, mas o que ela requeria, em termos físicos e simbólicos, para ser devidamente exibida e experimentada – o que demandava, como observamos, um engajamento menos automatizado e mais autorreflexivo por parte do museu. Em outras palavras, um engajamento disposto a dialogar e responder, de modo sensível, ao que a obra propunha, reacomodando restrições e condutas usuais, isto é, entendimentos e normas, em favor da própria experiência artística.

Rubens Mano expõe a dificuldade, por parte da Pinacoteca, de responder a algo que fugia do seu dia a dia, isto é, daquilo que era de algum modo previsto e esperado, ou seja, que desequilibrava sua estabilidade ao questionar seu sistema de organização, processos, limites e possibilidades. Pois perguntamo-nos se essa fricção não reproduziria o atrito gerado entre certas proposições artísticas e estruturas de entendimento e organização sociais de modo mais amplo. Dito de outra forma, se retomarmos a ideia de que “toda verdadeira obra de arte é a constituição de um regime de crítica a modos de ordenamento que visam a se passar por naturais” (Safatle, 2012: s/n), ou, para recuperar a noção de espírito utópico de Ernst Bloch, a partir da qual podemos entender a operação artística como uma indagação crítica do presente em favor de uma “abertura de um espaço de manifestação daquilo que ainda não é” (Bloch *apud* Verner, 2000: 188), teremos que é próprio da arte propor fissuras – quando não rupturas – nos nossos modos de compreensão e ordenação do mundo. Ou, pelo menos, que é próprio da arte apontar o quanto esses modos não são dados e sim construídos e por vezes naturalizados.

Daí que *contemplação suspensa* parece reproduzir essa operação no interior da Pinacoteca, como que a desafiá-la a outros modos de compreensão das relações entre obra e museu, artista e museu e públicos e museu – o que não deixa de apontar para o conflito inerente à relação entre o museu e a arte de que nos fala Moacir dos Anjos (2010).

Trata-se de indagar, portanto, o modo de aparição da obra no museu, isto é, sua capacidade de dialogar e acolher não apenas o produto gerado pelo artista, mas seu processo de trabalho e a maneira como esse processo atravessa a instituição. Além disso, está em questão o modo como a instituição apresenta e media o acesso ao trabalho. Trata-se ainda de problematizar as relações que se estabelecem com o artista nesse processo: de que forma o projeto é compartilhado com a equipe do museu? Quem são os interlocutores com quem o artista conversa e negocia? De que forma ele é escutado? Que negociações acontecem nesse processo? De que modo esse diálogo afeta o trabalho? E de que modo ele também afeta a instituição?

Por fim, quando se fala nas relações entre públicos e instituição e na maneira como *contemplação* desafia modos naturalizados de compreensão dessas relações, está em jogo o questionamento da forma como o museu usualmente conduz a experiência do visitante nesse lugar, ou seja, que tipo de engajamento ele permite e prescreve. Em outras palavras, indaga-se o próprio lugar do espectador nesse ambiente e as relações que ele pode instaurar com a instituição e com o que está ali exposto.

É nesse sentido que entendemos que tais questões interpelam e problematizam o museu já nas negociações estabelecidas no processo de desenvolvimento do trabalho e não apenas quando este é instaurado e apresentado. Ao mesmo tempo, tais negociações também são determinantes para o modo como a obra se configura, por serem parte dela. Daí porque seu processo de criação e as indagações por ele engendradas serem constitutivos da obra tanto quanto seu produto final.

Pode-se falar, assim, em uma relação de parceria entre o artista e a instituição – ainda que problemática, em certos momentos, como aponta Rubens Mano, sobretudo em relação a um desejo de maior interlocução com a curadoria do museu no processo de desenvolvimento do trabalho e de um entendimento de que tal interlocução poderia facilitar, no sentido de catalisar, certos processos e negociações com outros setores da instituição para a concretização do trabalho

Ainda assim, faz sentido falar em uma relação de parceria entre artista e museu porque, para começar pelo mais concreto, o trabalho foi realizado. Concretizou-se. Foi construído e oferecido aos públicos da Pinacoteca, a despeito das dificuldades e questionamentos trazidos pelo processo de negociação envolvido no seu desenvolvimento. Desafios e indagações estes que considero serem bastante construtivos para o museu, para o seu próprio processo de amadurecimento – ou de constante amadurecer – na sua relação com a produção artística contemporânea. E aqui vale lembrar a noção de “criticalidade cúmplice” trazida por Victoria Preston (2013), que aponta para a possibilidade de a crítica em jogo em certos trabalhos comissionados por instituições de arte acontecer em conformidade com os interesses tanto do artista quanto da instituição.

Ao comissionar uma obra a Rubens Mano a partir de um dos espaços do museu, a Pinacoteca abre-se não apenas ao trabalho do artista, mas a seu modo de trabalhar, isto é, a seu pensamento e processo criativo. Para além da vitalidade inerente a essa operação e todas as articulações e negociações que ela engendra, o próprio trabalho reafirma uma espécie de vitalidade da obra dentro do museu, no caminho inverso das reflexões de Adorno em *Museu Valéry Proust*. Isto porque o modo como ele adentra a instituição acaba por confrontar uma série de entendimentos e operações próprios da Pinacoteca, seja no que diz respeito à sua relação com o artista, com as obras de arte ou com seu público. Trata-se de indagar, por um lado, o que pode a arte contemporânea dentro do museu e, por outro, qual a possibilidade da própria experiência estética nesse contexto. O trabalho cria, assim, uma espécie de campo de reflexão na Pinacoteca, algo próximo ao que Maria Lind (2000) nos fala quando se refere à possibilidade de os museus aprenderem com a arte e com os artistas, ao se aproximarem de seus processos de trabalho. Mas em que consistiria esse aprendizado? Em *contemplação suspensa*, ele parece estar vinculado a um certo esgarçamento dos limites do museu a partir de uma problematização de determinados entendimentos e condutas e mesmo de seus papéis e funções, e, em particular, de seu *modus operandi* em relação à arte e ao artista.

Referências

ADORNO, T. Museu Valéry Proust. In: *Prismas – Crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1998, p. 173-185.

BHABHA, H. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BISHOP, C. *Radical Museology. Or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?* Londres: Dan Perjovschi and Koenig Books, 2013.

BLOCH, E. *Experimentum Mundi*. Paris: Payot, 1981.

KWON, M. *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge: MIT Press, 2004.

LIND, M. Learning From Art and Artists. In: WADE, G. (ed.). *Curating in the 21st Century*. Londres: University of Wolverhampton, 2000, p. 87-102.

MANO, R. A condição do lugar no site. In: *Ars – Revista do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP*, São Paulo, ano 5, n. 7, p. 112-123, 2007.

_____. *Intervalo transitivo*. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas). São Paulo: ECA USP, 2003.

_____. Um lugar dentro do lugar. In: *Urbânia 3*. São Paulo: Editora Pressa, 2008, p. 101-111.

PRESTON, V. Institutional Critique: Misunderstood Legacies and Modes of Criticality. In: JAREUNPOON-PHILLIPS, J.; Morariu, V.; PAFE, R.; SCASCIAMACCHIA, F. (eds.). *Giant Steps: Reflections and Essays on Institutional Critique*. Bari/Itália: vessel art projects, 2012-2013, p. 80-95. Disponível em: <<http://static.squarespace.com/static/526e5978e4b0b83086a1fede/t/52fe372ce4b0b2297699762b/1392391980849/GiantStep-39-sprds.pdf>>. Acesso em: 27 set. 2019.

RIVITTI, T. Uma obra para museu. In: *Ars – Revista do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP*, São Paulo, ano 7, n. 13, p. 150-159, 2009.

SAFATLE, V. Arte bloqueada. In: *Revista CULT*, ed. 168. São Paulo: Editora Bregantini, 2012.

SANTOS, L. *Uma arte do espaço e de sua produção*. 2014. Disponível em: <<http://www.galeriamillan.com.br/pt-BR/texto-critico/13>>. Acesso em: 10 fev. 2014.

VALÉRY, P. O problema dos museus. In: *Ars – Revista do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP*, São Paulo, vol. 6, n. 12, p. 30-34, 2008.

VERNER, L. L'Utopie comme figure historique dans l'art. In: BARBANTI, R. (ed.). *L'art au XX^{ème} siècle et l'utopie*. Paris: L'Harmattan, 2000.

Entrevistas

MANO, Rubens. Entrevista conduzida pela autora em 24 de julho de 2013, no restaurante Sabiá, em São Paulo.

MESQUITA, Ivo. Entrevista conduzida pela autora em 31 de julho de 2013, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em São Paulo.

MANO, Rubens. Entrevista conduzida por Maria Lind. In: *Bienal Internacional de São Paulo, 28ª Bienal de São Paulo – Em vivo contato*, Guia da exposição. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2008, p. 188-193.

Notas

* Professora do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio e do Bacharelado em Museologia da UFRGS. Este artigo é fruto da tese de doutoramento em Artes Visuais, defendida em junho de 2015 junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS, tendo contado com o apoio da Capes e da PROPG-UFRGS. E-mail: <fer.albuquerque@gmail.com>. ORCID: <<https://orcid.org/0000-0003-3548-8424>>.

¹ Em palestra apresentada no 2º Encontro Baiano de Museus, organizado pela Diretoria de Museus da Bahia, em Salvador, entre 17 e 19 de novembro de 2010.

² Em entrevista concedida à autora em 31 de julho de 2013.

³ "A grafia do título do trabalho somente em minúsculas segue a orientação do artista".

⁴ O trabalho teve de ser retirado semanas após a inauguração da mostra, por determinação da instituição.

⁵ Em entrevista concedida pelo artista à Maria Lind, em 2008.

⁶ Em entrevista concedida à autora em 24 de julho de 2013.

Artigo recebido em agosto de 2020. Aprovado em agosto de 2020.