A ARTE EM SUA CONDIÇÃO PÓS-MÉDIUM E AS CONSEQUÊNCIAS PARA OS SISTEMAS DE INFORMAÇÃO MUSEOLÓGICOS

Mariana Estellita Lins Silva / PPGAV – EBA – Universidade Federal do Rio de Janeiro

RESUMO
A condição pós-médium da arte, ao questionar os limites do suporte material da obra, coloca para a instituição museológica a necessidade de reavaliação de sua prática. Essa problematização atinge as diversas atividades técnicas: a conservação e restauração, a exposição e a elaboração de sistemas de informação, que será o enfoque deste artigo. Discutiremos, portanto, a partir do referencial teórico da crítica de arte que define os conceitos de meio específico e pós-meio para, em paralelo, articular com as normas de documentação museológicas.

PALAVRAS-CHAVE
arte contemporânea; pós meio; documentação; catalogação; museu.

ABSTRACT
The post-medium condition of art, when question the limits of the art material form, place to museums institutions the need for reassessment of their practice. This questioning reaches various technical activities: conservation and restoration, exhibition and the development of information systems, as we focus on in this article. We discuss therefore from the theoretical of art criticism that defines the concepts of specific medium and post medium condition to articulate in parallel with the standards of museum documentation.

KEYWORDS
contemporary art; post medium; documentation; cataloging; museum.

O objetivo deste trabalho é fazer uma aproximação entre a condição pós-médium[1] da arte e a problemática da documentação museológica, principalmente no que tange o controle terminológico e o estabelecimento de categorias hierárquicas. Pretendemos demonstrar que a problematização do meio, como suporte da obra de arte, traz, por um lado, novas discussões do ponto de vista da crítica e, por outro, gera transformações no modo como é estruturada a catalogação de acervos. Nesse sentido, no primeiro momento trabalharemos os conceitos de meio específico e pós-meio, para em seguida articular essas teorias da arte com a norma para documentação descrita no Caderno de Diretrizes Museológicas[2], referencial para o desenvolvimento de sistemas de documentação no Brasil.

Para abordar a arte em sua condição pós-meio, é importante iniciarmos pela noção de meio específico. Para essa discussão o texto "Rumo a um mais novo Lacoonte" de Clement Greenberg é relevante, porque o autor parte de um ponto de vista contrário à contaminação entre os meios artísticos. É justamente por defender a pureza dos meios que o texto nos ajuda a defini-los.

Greenberg coloca que a partir do século XVII, na Europa, a pintura sofre interferência da literatura, em um movimento que enfatizou o desenvolvimento da narrativa dos temas. E mesmo do ponto de vista da técnica – para além da construção literária dos assuntos que estão representados nos quadros – é como se a pintura buscasse ser algo que ela não é. De outro modo: através da perspectiva, do claro e escuro e outros mecanismos de simulação de volume e profundidade, a pintura da época se recusa a evidenciar suas características enquanto meio específico, ou seja, uma superfície plana, bidimensional, sobre a qual se constroem formas e cores. Ele coloca como "confusão" essa tentativa de um meio se apropriar das particularidades de outro, o que denota uma valorização das características especificas e um posicionamento contra essa contaminação entre as artes.

O autor atribui às vanguardas a capacidade de trazer a pintura para seu meio específico, visto que na arte abstrata não há intenção em representar, ou em trazer literariamente nenhum tema, mas sim, evidenciar os elementos singulares da pintura: a linha, a cor, o plano. Sobre isso ele coloca:

> [...] as artes de vanguarda nos últimos cinquenta anos alcançaram uma pureza e uma delimitação radical de seus campos de atividade sem exemplo anterior na história da cultura, as artes encontram-se agora em segurança, cada uma dentro de suas "legítimas" fronteiras [...]. (GREENBERG, 1940. in: COTRIN, 1997, p. 53)

E continua:

> As artes, portanto, foram tangidas de volta a seus meios, e neles foram isoladas, concentradas e definidas. É em virtude de seu meio que cada arte é única e estritamente ela mesma. Para restaurar a identidade de uma arte a opacidade de seu meio deve ser enfatizada. (GRENBERG, 1940. in: COTRIN, 1997, p. 54)

O meio específico pode ser definido então por uma combinação entre o suporte da obra e os materiais utilizados sobre ele, o que possibilita o desenvolvimento de padrões de atuação do artista sobre esse suporte. Consequentemente, passa a ser o conjunto de características fundamentais que nos permitem enquadrar uma obra de arte em uma determinada categoria.

Se a pintura se constitui por um suporte plano sobre o qual se aplica uma camada de tinta, são as possibilidades de pigmento (aquarela, guache, óleo, têmpera, etc.) aliadas às diversas qualidades de suporte (tela, papel, madeira, parede, etc.) que determinarão diferentes formas de manejo, desencadeando em muitos resultados técnicos. No entanto, em todas as variantes de materiais e técnicas, considerando que ainda se trata da aplicação de camadas de tinta sobre um suporte plano, está caracterizada uma pintura. Assim como a escultura – nos atendo às técnicas mais tradicionais de obras de arte – é definida pela tridimensionalidade, pelas formas construídas com volume. Ainda nas palavras de Greenberg:

> E assim, como na pintura, a planaridade original da tela esticada luta constantemente para superar todos os demais elementos, na escultura, a figura de pedra parece estar prestes a recair no monólito original, a peça fundida parece se reduzir e se homogeneizar numa volta ao magma original de que brotou, ou tenta lembrar a textura e a plasticidade da argila em que antes foi trabalhada. (GREENBERG, 1940. in: COTRIN, 1997, p. 57)

Vale pontuar que a documentação museológica e a padronização do vocabulário, estão diretamente orientadas para a lógica do meio específico. A categoria pintura pode ser subdividida pelas técnicas ou suportes assim como a escultura também

tem subdivisões técnicas (modelagem, construção, fundição, entalhe, etc.) e de material (bronze, madeira, mármore, terracota, etc.).

Isso porque a organização documental segue uma hierarquia linear, buscando sistematizar conjuntos de objetos dentro de uma mesma lógica. Isso é perceptível no Manual de Catalogação de Acervos do Caderno de Diretrizes Museológicas, onde segundo Maria Inês Candido[3]

> [...] a Superintendência de Museus adota um sistema de classificação para os objetos que reconhece conceitos — termos, classes e subclasses — [...] Nesta etapa do processamento técnico formaliza-se um importante instrumento de pesquisa, no qual cada objeto vem nomeado e classificado de forma geral e de forma específica.[...] A metodologia deste instrumento de pesquisa, o qual pode ser denominado de **Esquema Classificatório do Acervo**4, permite estabelecer um quadro geral, em ordem crescente, contendo termo / título, o código de registro ou de inventário, a classe e a subclasse de cada objeto. (Caderno de Diretrizes Museológicas, 2006, p. 39)

Do ponto de vista da produção artística, existem, no entanto, tensionamentos das condições específicas do meio, provocando hibridações e questionamentos sobre a natureza dos objetos. Há – principalmente, mas não apenas – no âmbito da arte moderna e contemporânea, uma problematização do suporte material da obra de arte que vem acompanhado de uma relativização desses meios. Com iniciativas dos artistas de interferir no processo artístico tradicional, o meio específico passa a ser requalificado. Essa dilatação, que força os limites da linguagem em direção a uma condição pós-médium, podem ser representadas por Pollock[5] e Arp.

A obra de Pollock questiona os limites da pintura porque, embora ainda seja elaborada sobre uma superfície plana, ele não elabora composições, não utiliza pinceis, apenas joga, goteja e espalha a tinta sobre a superfície. Além disso, a tela é disposta no chão, permanece na horizontal no momento da fatura, o que permite que o gesto corporal do artista insira movimento na obra.

Leo Steinberg (1972), em citação a Harold Rosemberg, coloca que a instauração da *action painting* no âmbito do expressionismo abstrato, transforma a tela em um lugar não mais de pintura apenas, mas de evento. Segundo ele:

> Harold Rosenberg americanizou a estética do expressionismo abstrato num espírito mais sofisticado, mas não de todo dessemelhante. Seu famoso artigo "*The American action painters*" teve igualmente a intenção de libertar os artistas da ignominia da arte. "Em certo momento", escreveu ele, "a tela começou a aparecer, para cada americano, como uma arena onde agir. O que iria ter lugar na tela não era uma pintura, mas um evento." E: "O pintor já não estava empenhado em produzir certo tipo de objeto, a obra de arte, mas em viver na tela." (STEIMBERG, 1972.In COTRIN, 1997,p. 180)

Esses são aspectos da obra de Pollock que, mesmo considerando o vínculo à superfície plana da tela, problematizam o que seria seu meio específico, visto que recondicionam a relação que o artista estabelece com o suporte.

É justamente a questão da planaridade que impulsiona o trabalho de Arp para além do contexto da pintura. Ao inserir elementos e materiais não tradicionalmente pertencentes a este meio específico – como madeira, moldes e outros elementos – ele acaba produzindo relevos, ou obras híbridas entre pintura e escultura. São trabalhos que possuem tridimensionalidade, profundidade e espacialidade, elementos estes que escapam definitivamente à planaridade da tela.

Sobre Arp, Greenberg diz:

> Artistas como Hans Arp, que começam como pintores, acabam por escapar da prisão do plano único, passando a pintar sobre madeira ou estuque, e a usar moldes ou carpintaria para elevar a abaixar planos. Em outras palavras, eles passam da pintura para o baixo relevo colorido, e finalmente – a tal ponto precisam se afastar para voltar à tridimensionalidade sem correr ao mesmo tempo, o riso da ilusão – se tornam escultures e criam objetos no espaço [...] (Exceto no caso de Arp e de um ou dois outros, a escultura da maioria desses pintores metamorforseados, por força de sua origem na disciplina da pintura, é sobretudo não escultórica. Usa cor, formas frágeis e intrincadas, e uma variedade de materiais. É construção, fabricação) (GREENBERG, 1940. in: COTRIN, 1997, p. 57)

No âmbito da catalogação museológica, as categorias tradicionalmente hierarquizadas começam a demandar a inserção de outras nomenclaturas para permitir que o sistema de documentação continue sendo eficiente para o tratamento dessas “novas” obras. A ampliação do vocabulário se utiliza muitas vezes de expressões cunhadas pelos críticos ou pelos próprios artistas. Observe-se, por

exemplo, na citação acima, quando Greenberg sugere que aquelas obras poderiam ser chamadas de “construção” ou “fabricação”, por serem “esculturas não escultóricas”.

Esse limite do que seja um meio para a arte, acaba sendo definitivamente desconstruído com as vanguardas do final do século XX. Os suportes passam a ser também materiais ordinários, utilitários, lixo, resíduo industrial, etc. As obras podem ser olfativas, perecíveis, performáticas ou efêmeras, por exemplo, e torna-se cada vez mais incerta a definição de uma obra de arte por seus elementos materiais. Está posta então a condição pós-médium da arte, onde não há hierarquia de materiais ou técnicas, nem elementos cuja presença possibilite reconhecer algo como obra de arte.

Podemos perceber que a característica fundamental da arte pós-médium – se desenvolver no intermeio, na ambigüidade, na fronteira, no não lugar – é, em si, antagônica ao sistema de documentação que trabalha a partir de conjuntos fechados, determináveis e delimitados, buscando sempre a especificidade dos objetos.

Com essa tentativa de rotular características e buscar especificidades, muitos rótulos vão sendo incorporados às definições de linguagens e técnicas artísticas, sempre na tentativa de arrolar as novas possibilidades que surgem. No entanto, eles passam a ser criados indefinidamente, e em decorrência deste processo, chega-se ao ponto em que se tornam irrelevantes e indefiníveis. Se por um lado as categorias anteriores (baseadas em técnicas e materiais) não correspondem à realidade dos trabalhos produzidos; por outro lado, as que são criadas seguem outra lógica (não são propriamente técnicas nem materiais, mas sim poéticas, linguagens, estéticas) e por isso são capazes de caracterizar apenas conjuntos muito delimitados de obras ou de artistas.

Rosalind Krauss6 traz a discussão de como na pós-modernidade o termo “escultura” passou a ser usado para designar diversos trabalhos artísticos que, além de se distanciarem muito do conceito tradicional de escultura, possuem características

técnicas e estilísticas muito diferentes também entre si, e mesmo assim recebem a mesma nomenclatura.

A autora defende que diante da proliferação de novas linguagens, no âmbito da arte contemporânea, permanecer utilizando o termo escultura, é uma necessidade de perpetuação de um historicismo. Nas palavras de Krauss:

> Não importava que o conteúdo de um não tivesse nada a ver com o conteúdo do outro e fosse fato o seu oposto (...) essas diferenças foram postas de lado pelo furor historicista (KRAUSS, 1984.In: Arte Ensaios, n° 17, p. 129)

Uma questão central para a nossa discussão é que os termos e as categorias remetem a parâmetros técnicos e formais próprios dos meios específicos, e concordamos com Krauss quando ela diz que:

> A categoria escultura, assim como qualquer outro tipo de convenção, tem sua própria lógica interna, seu conjunto de regras, as quais, ainda que possam ser aplicadas a uma variedade de situações, não estão em si próprias abertas a uma modificação extensa. (KRAUSS, 1984. In Arte Ensaios, n° 17, p. 131)

No que tange a criação de novas categorias, que se juntam à pintura e à escultura na lista de possibilidades de técnicas e materiais, os exemplos de Michel Archer são elucidativos:

> Tanto “ambiental” quanto “instalação” são rótulos que se tornaram correntes desde os anos 70 para dar conta da crescente frequência com que os espectadores achavam que precisavam estar *na* obra para poder vê-la e vivenciá-la. Nos Estados Unidos, a elasticidade da Arte Ambiental tinha aumentado para abranger o *Campo Relampejante* de De Maria [...]. (ARCHER, 2012, p. 83)

Além de “Ambiental” e “Instalação”, outros dois exemplos importantes são os termos “performance” e “*happening*”, que também passaram a aparecer nas listagens de tipologias de obras de arte. Mas qual exatamente a diferença entre elas, que seja tão específica e determinante que nos conduza a inserir um conjunto de obras em uma categoria e não na outra? Não há possibilidade de resposta para essa pergunta, porque a definição de procedimentos técnicos e de materiais é uma propriedade do meio específico, e não se aplica portanto à condição pós-meio da arte contemporânea.

Poder-se-ia objetar que a performance se caracteriza por uma ação relacionada a um espaço, e o *happening* ao tempo. Renato Cohen (2007) desenvolve um trabalho de definição do que seja uma performance, suas origens e suas diferenças para o happening. Segundo ele: "Podemos entender uma performance como uma função do espaço e do tempo P = f (s, t) ; para caracterizar uma performance algo precisa estar acontecendo naquele instante, naquele local" (COHEN, 2007, p. 28).

Sobre a comparação com os *happenings*, Cohen coloca que: "pode se dizer de forma genérica, que a performance está para os ano 70 assim como o *happening* esteve para os anos 60" (COHEN, 2007, p. 133) Mas continua:

> De uma forma estrutural, happening e performance advém de uma mesma raiz: ambos são movimentos de contestação, tanto no sentido ideológico quanto formal; as duas expressões se apóiam na live art, no acontecimento, em detrimento da representação-repetição; existe uma tonicidade para o signo visual em detrimento da palavra, etc. (COHEN, 2007, p. 135)

Mas em que medida a diferença fica clara quando estamos diante de uma obra? Essas nomenclaturas não são passíveis de classificação da mesma maneira que conseguimos determinar o conjunto de características necessárias para que uma pintura ou uma escultura sejam definidas como tal. A complexidade das definições de Cohen, nos levam a crer que tanto "*happening*" quanto "performance" além de serem termos historicamente localizados, são definições sobre a poética e a estética, não são propriamente técnicas ou categorias de obras de arte.

Processo distinto acontece com a definição de "desmaterialização" cunhada por Lucy Lippard. Archer argumenta que o termo surgiu porque "não havia nenhuma maneira simples de desenredar todas essas tendências uma da outra e examiná-las separadamente" (ARCHER, 2012, p. 62). Ainda segundo o autor:

> A conseqüência do afrouxamento das categorias e do desmantelamento das fronteiras interdisciplinares foi uma década, da metade dos anos 60 a meados dos anos 70, em que a arte assumiu muitas formas e nomes diferentes: Conceitual, Arte Povera, Processo, Anti-Forma, Land, Ambiental, Body, Performance e Política. (ARCHER, 2012, p. 61)

A partir da lógica do pós-médium, qual a função de se estabelecer categorias para os trabalhos de arte? Do ponto de vista museológico, quando se trata de um grande conjunto de obras, é interessante que haja uma subdivisão por semelhança em conjuntos menores, o que facilita inclusive o desenvolvimento das atividades técnicas, (não só a própria documentação como também o controle climatológico e a conservação, por exemplo). Helena Ferrez, que também contribui para o Caderno de Diretrizes Museológicas, pontua que: "um sistema de documentação de coleções museológicas eficiente representa um instrumento essencial para todas as atividades do museu" (FERREZ, 1994, p. 65).

Nossa intenção é mostrar que essa divisão pode seguir outros parâmetros, consoantes à condição pós-médium da arte, em detrimento de uma definição de obras atrelada a categorias obsoletas e/ou não representativas.

A documentação tem a função de reunir informações sobre cada obra individualmente (o período em que foi produzida, as dimensões, os materiais utilizados, informações sobre o autor, o estilo, o período histórico, etc.). Todos esses dados contribuem para a relevância da obra de arte enquanto objeto de pesquisa, e não apenas como fonte de experiência estética.

Ainda segundo Ferrez:

> Os objetos museológicos — veículos de informação — têm na conservação e na documentação as bases para a sua transformação em fontes de pesquisa científica e de comunicação, e estas, por sua vez, produzem e disseminam novas informações. (FERREZ, 1994, p. 65)

Além disso, mais do que obras individualmente, o sistema de informação é responsável por gerenciar a coleção, o conjunto das obras de arte. Ele é estruturante não apenas para a pesquisa, mas para as outras atividades técnicas. De outro modo: a documentação deve possibilitar não apenas a articulação de informações sobre as obras individualmente, mas sobre a coleção enquanto organismo.

Podemos sintetizar, portanto que a tentativa de manutenção da padronização hierárquica tradicional acarreta dois grandes riscos: o primeiro, como colocado por

Krauss, é a hipertrofia de um conceito, historicamente definido, como é o caso da escultura. Com isso, o termo passa a não estabelecer mais nenhuma fronteira, e, assim deixa de determinar as características que são compreendidas naquele conjunto. Embora a autora trabalhe estas questões do ponto de vista da crítica, buscando perceber que definições seriam então apropriadas, podemos transpor a questão para o campo da documentação museológica: para o estabelecimento de um sistema de documentação, os termos e categorias tem a função de delimitar conjuntos, e deste modo sistematizar a subdivisão de um grande universo de obras de arte em grupos menores. Nesse sentido, a categoria "escultura" do exemplo de Krauss, perde completamente o significado e função.

O segundo problema da utilização de um sistema tradicional de terminologias aplicado a obras de arte contemporânea, como vimos, é que como os termos anteriores passam a não se aplicar mais à designação dos trabalhos, começam a surgir uma infinidade de outros termos, que ao contrario do meio específico, representam universos muito particulares, comprometendo a eficiência do sistema de informação museológico.

Para o funcionamento da catalogação, é fundamental um controle do vocabulário, evitando, no momento da busca ou da recuperação da informação, equívocos baseados em usos diferentes das palavras e dos conceitos. Por esse motivo, atrelado a esse tipo de sistema, há normalmente um *Thesaurus*, uma espécie de dicionário de termos e definições, que seguem a lógica hierárquica, mas que serve de embasamento para orientar a pesquisa.

A *Getty Foudation*[7] desenvolveu um *thesaurus* internacional que inclui diversos termos relacionados à arte contemporânea. No sistema deles foram criados outros tipos de categorias para escapar desse labirinto de nomenclaturas e definições. Um bom exemplo é a categoria "*Time based Works*"[8], que se constitui como uma tentativa de denominar um conjunto mais amplo de obras. Esse movimento denota uma preocupação em reunir trabalhos de arte a partir de características observáveis em comum, em detrimento de definições conceituais pouco claras para a gestão documental.

Os "*time based works*" reuniriam portanto todos os trabalhos que se desenvolvem no tempo, como ações com duração determinada, cujo acontecimento acaba em algum momento. Nesse conjunto entrariam os *happenings*, as performances, as obras relacionais 9 entre diversas outras nomenclaturas possíveis.

É possível perceber uma semelhança conceitual entre o conjunto dos "*Time based Works*" e a "Desmaterialização", ainda que o segundo se refira a um universo de artistas e a um período historicamente localizado. Ambas as categorias não se referem a suportes ou processos particulares, fundamentalmente porque se propõem a reunir e sistematizar conjuntos de obras que não pertencem a um meio específico.

É possível imaginar inconsistências ainda nesse tipo de categorias. Muito provavelmente existem obras para as quais a relação com o tempo (que seria a característica fundamental dos "*time based works*" por exemplo) também seja subjetiva, e de atribuição não imediata. De todo modo, o movimento de repensar não apenas as categorias, mas o modo como elas de organizam, a lógica de subdivisão e a carga conceitual que define e delimita os processos artísticos, é fundamental tanto para a crítica de arte quanto para os sistemas de guarda e preservação de acervos.

Notas

1 Que pode ser substituída pela expressão sinônima "pós-meio".

2 O Caderno de Diretrizes Museológicas foi elaborado em 2006, pelo Departamento de Museus e Centros Culturais do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DEMU/IPHAN) órgão ligado ao Ministério da Cultura do Brasil; para estabelecer padrões de gestão, documentação, e conservação de acervos para os museus brasileiros.

3 Responsável pelo capítulo "Documentação Museológica" do Caderno de Diretrizes Museológicas.

4 Grifo nosso.

5 Há uma contradição implícita aqui. Greemberg defende a não contaminação entre os meios, e coloca a pintura moderna (vanguarda) como responsável pelo estabelecimento de seu meio específico. No entanto justamente ao determinar e exercer a especificidade do meio, Pollock – artista representado criticamente por Greemberg - acaba dilatando os limites do meio específico da pintura, como veremos a seguir.

6 Em "A escultura no campo ampliado"artigo republicado na revista Arte Ensaios, 2005. Texto original de 1984.

7 Art & Architecture Thesaurus (Getty Research Institute).

8 Uma possível tradução seria “obras baseadas no tempo”.

9 Conceito cunhado por Nicolas Bourriaud no livro “Estética Relacional”, que define e caracteriza a poética de artistas do século XXI.

Referências

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea:* uma historia concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CADERNO de diretrizes museológicas 1. Brasília: Ministério da Cultura / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/ Departamento de Museus e Centros culturais, 2º Edição, Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/ Superintendência de Museus, 2006.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

FERREZ, Helena Dobb; BIANCHINI, Maria Helena. *Thesaurus para acervos museológicos*. Rio de Janeiro: MinC / SPHAN / Fundação Pró-Memória / MHN, 1987. 2. V

FERREZ, Helena Dobb. *Documentação museológica*: teoria para uma boa prática. Cadernos de Ensaio n. 2, Estudos de Museologia, Rio de Janeiro: MinC / IPHAN, 1994.

GRENBERG, Clemment. *Rumo a um mais novo Lacoonte*. In: COTRIM, C.; FERREIRA, G. Clemente Greenberg e o debate crítico. Rio de Janeiro: Zahar/FUNARTE, 1997.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. Rio de Janeiro: Arte Ensaios n°17, p.128 – 137. 2005

STEINBERG, Leo. *Outros Critérios* In: COTRIM, C.; FERREIRA, G. Clemente Greenberg e o debate crítico. Rio de Janeiro: Zahar/FUNARTE, 1997.

Art & Architecture Thesaurus (Getty Research Institute)

http://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/aat/

Mariana Estellita Lins Silva
Graduada em museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO (2009), mestre e doutoranda em História e Crítica de Arte pelo Programa de Pós Graduação em Artes Visuais – PPGAV/EBA/UFRJ. Especializada em catalogação e conservação de acervos de arte contemporânea, já trabalhou com os acervos do Bispo do Rosário, Carlos Vergara, Luiz Zerbini, Chelpa Ferro e Rubens Gerchman.