

## Interfaces Expositivas

### Exhibitions Interfaces

Yiftah Peled<sup>1</sup>

Resumo: o objetivo deste artigo é analisar o comportamento do público nas instituições que abrigam a arte focando nas interfaces de mediação entre os visitantes e as obras. Entre tais interfaces ressaltam-se o expositivo (*display*), a informação textual e icônica e os “performers institucionais” (guardas, educadores, recepcionistas). Propõe-se aqui analisar a complexidade dos espaços expositivos e museológicos, partindo do princípio que esse conjunto de elementos influencia o visitante e sua forma de participação. Pretende-se explorar as provocações e os curtos circuitos que artistas contemporâneos promovem nessas interfaces.

Palavras-chave: *interfaces expositivas, performance, museu, participação, arte contemporânea*

Resume: the aim of this paper is to analyze the behavior of the public in art institutions focusing on the interfaces of mediation between the visitors and the works. Among such interfaces are the exhibition (*display*), the iconic and textual information and the "institutional performers" (guards, teachers, receptionists). One proposes to analyze the complexity of the exhibition spaces and the museums, considering that this set of elements influence the visitor and his/her form of participation. The text intends to explore the problems and provocations that contemporary artists promote in such interfaces.

Keywords: *exhibition interfaces, performance, museum, participation, contemporary art.*

---

<sup>1</sup> Professor no Departamento de Artes Visuais - Universidade Federal do Espírito Santo – UFES – Vitória-ES.

## Nó cultural

“Museu. ...Um diretor retangular. Um empregado gordo...Um caixa triangular. Um guarda quadrado...”  
Carta Aberta do artista Marcel Broothares na ocasião de sua exposição “*Departement des Aigles*” de 1969, em Bruxelas  
(CRIMP, 2005, p.184)

O museu contemporâneo abriga um contexto cultural amplo com variados circuitos que influenciam sua identidade e funcionamento, bem como o papel do visitante de arte. É um espaço onde interagem artistas, críticos, curadores, funcionários de manutenção e da imprensa, colecionadores, intelectuais e professores, patrocinadores, agentes culturais, agentes de poder econômico e o público.

A organização e estrutura de uma instituição museológica mostram sua articulação no campo social. No Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo, por exemplo, em 2011, encontrava-se a seguinte divisão interna de departamentos funcionais: curadoria, acervo, biblioteca, recepção, educativo, loja, administração, parceiros, *marketing*, tecnologia e informação, manutenção, limpeza, clube da gravura, diretoria e negócios. Esses diferentes departamentos implicam em uma pluralidade de atividades no museu que levam Barbara Kirshenblatt Gimblett (2004, p.3) a defini-lo da seguinte maneira:

O museu é ao mesmo tempo uma forma arquitetônica, um ambiente concreto para reflexão, um reservatório de tangibilidades, uma escola para os sentidos, um espaço de convivência, um sistema autopoiético, e uma projeção da sociedade ideal sem ignorar a documentada tensão entre o ideal utópico do museu e suas instrumentalizações.

Para Grossmann (2011, p.194), “o museu continua pautado numa epistemologia poderosa instituída pelo modernismo que ganha outros contornos, mais maleáveis e híbridos a partir do pós-modernismo”. Segundo o autor, é preciso considerar o museu não só como “paradigma/paradoxo, mas como interface contemporânea” (p.195). Tal afirmação coloca o museu como uma conjuntura peculiar na qual a cultura do consumo entrelaça-se com disciplinas e práticas da arte. Os jogos de equilíbrio entre esses fatores determinam as características e as especificidades de cada espaço expositivo que interferem na performance dos visitantes e também na condição do artista. Para Foster (1996, p.59), “o

artista ocidental contemporâneo defronta-se com duas novas condições: o modernismo recuou em ampla medida como formação histórica e a indústria cultura avançou de maneira intensa”.

Museus atuais agregam (em formatos diferenciados) atividades diversas que apresentam aproximações, colaborações e tensões<sup>2</sup> com os espaços onde a arte é exposta. Essas atividades institucionais interagem diretamente com os visitantes e incluem: lojas, cafés, restaurantes, espaço para festas, bibliotecas, oficinas, entre outros. Tais conjunturas provocam variadas possibilidades de atravessamentos artísticos. Forças maiores e interesses diversos atuam no interstício público/privado sob jogos e articulações políticos e econômicos. O museu aparece como um espaço de prestígio e privilégio sociais onde patrocinadores e agentes econômicos ausentes do cotidiano da instituição tornam-se influentes. Mas o que, efetivamente, pode determinar a performance social dos visitantes nesse complexo espaço onde a arte é apresentada? Quais são as estratégias possíveis para incorporar as relações dos espaços expositivos em projetos artísticos? O artigo vai se ater a essas questões bem como vai abordar ruídos e curtos circuitos decorrentes das interfaces que ocorrem no espaço expositivo chamadas aqui de interfaces expositivas ou institucionais.

### **Complexo museu e interfaces**

Instituições expositivas de arte públicas ou privadas apresentam interfaces que promovem mediações entre os visitantes e a arte como a arquitetura, o expositivo ou *display*<sup>3</sup>, a informação textual e icônica, os *performers* institucionais.

---

<sup>2</sup> Durante o Festival de Performance realizado em março de 2011, no espaço inferior do MAM do Rio de Janeiro, a presença de artistas de performance criou uma aparente perturbação. Na noite do dia 22 de março, os organizadores de um casamento a ser realizado no espaço de festas do museu, colocaram uma fila de seguranças que se posicionaram de costas para os artistas do evento de performance, criando um corredor estreito por onde os convidados poderiam passar. Assim, isolados e “em segurança”, os convidados ficaram separados dos artistas ali performando.

<sup>3</sup> O termo *display* (do inglês dispositivo expositivo) será utilizado aqui não apenas como algo que “tinge nossa percepção e informa nosso entendimento da obra de arte” (Barker, 1999, p.07), mas como condutor/ativador de comportamentos/performance dos visitantes em espaços expositivos. É importante também notar que desde a arte moderna alguns artistas já procuravam alternativas para forma de uso de *displays*. Brancusi, por exemplo, integrou a base em suas escultura e El Lissitzky descartou a necessidade do *display* expositivo usando o espaço arquitetônico.

A interface arquitetura sinaliza, normalmente, um contexto de localização histórica; determina a distribuição de funções, circulação e relação dos agentes institucionais, a forma de circulação do visitante e o contato entre o público e os agentes institucionais. A interface *display* constitui elementos de definições territoriais e de fronteiras institucionais. São dispositivos que mediam obras - desde painéis, prateleiras, bases, distribuição de obras e outros contextos que modelam a forma de movimento no espaço e que podem transformar o espaço arquitetônico, bem como a ordem na qual se encontram as obras. A interface textual icônica é composta de instruções que determinam a performance social que a instituição pretende adotar. Esta interface oferece também material informativo sobre obras em etiquetas e textos curatoriais. Já a interface *performers* institucionais são os reguladores da performance social dos visitantes como guardas, recepcionistas, instrutores, guias e educadores.

O entrelaçamento dessas interfaces forma um conjunto complexo no qual a arquitetura se destaca. Muito já foi elaborado sobre a interface arquitetura do museu<sup>4</sup>. Pretende-se aqui se debruçar sobre as variadas possibilidades e os ruídos promovidos pelo uso do *display* e da interface textual, assim como analisar o importante papel que os agentes da performance institucional desempenham na relação com os visitantes.

### **Interface Display**

“A procissão moderna”, do artista Francis Alys, de 2002, marca um momento contemporâneo pertinente. Alys reapresentou, de forma performática, uma procissão religiosa, na qual a mudança da coleção dos cânones modernos da arte do século 20 do Museu MoMA, de Nova York, foi celebrada. Trata-se do deslocamento da coleção da sede do museu em Manhattan para um local temporário em Quins, no *East River*. Imagens de ícones modernos como “*Les demoiselles d'Avignon*” (1907), de Picasso, foram carregados sobre um cavalete por voluntários. Vestida de preto, a artista contemporânea feminista Kiki Smith foi carregada por oito homens sobre uma maca performando uma viúva

---

<sup>4</sup> Uma referência importante é o texto “Pós-modernismo, museu sem parede”, de Rosalind Krauss (1996) bem como a publicação de Grossmann e Mariotti (2011).

contemporânea de Picasso. A procissão marcou um funeral da narrativa do modernismo<sup>5</sup> que dominou por décadas a coleção do museu.

Para abordar as diferentes formas de construção ideológica que uma mostra de arte sugere, remete-se a afirmação de Donato (1979, p. 223) para quem:

O conjunto de objetos disposto no museu somente se sustenta pela ficção de que ele se constitui de algum modo, um universo representacional coerente (...) Se a ficção desaparece, o que resta do museu é o “*bric-a-brac*”, um punhado de fragmentos sem sentido e sem valor, incapazes de substituir a si próprios, quer metonimicamente, no lugar dos objetos originais, quer metaforicamente, no lugar de suas representações.

Emma Barker (1999) também aponta, criticamente, o formato de construção das ficções do museu. A pesquisadora detecta uma questão bastante discutida hoje; “a natureza problemática” das mostras de arte que nasce da seguinte percepção:

(...) museus e galerias não são espaços neutros, que oferecem experiências de arte como algo transparente e não mediado. É preciso considerar esses espaços em termos de “culturas de mostra” (BARKER, 1999, p.7).

Ivan Karp (1991, p. 14) compactua com Baker ao afirmar que: “a suposta aparência de neutralidade de exposições em museus é o que o permite tornar-se instrumento de poder”.

Já no início do século XX, o artista Marcel Duchamp começou a incorporar tais percepções críticas em seus projetos através do uso de *ready mades*, principalmente a “Fonte” de 1917.

Outro artista, Marcel Broodthaers tornou-se conhecido como o artista que mais investigou a problemática da construção de uma coleção de arte e como gerador da chamada crítica institucional<sup>6</sup>. Em um projeto de 1968, ele criou uma coleção fictícia denominada de “Museu de Arte Moderna -Departamento das Águias” que incluía uma mostra de objetos dentro de vitrines junto com sinalizadores que declaravam “isso não é

---

<sup>5</sup> Esta narrativa pode ser vista na planta da montagem da coleção moderna do MOMA, disponível em Foster (1996, p, 127).

<sup>6</sup> O crítico Douglas Crimp (1995) identifica uma linha de artistas que questionam a formatação da instituição de arte; incluindo, além do Duchamp e Broodthaers, Daniel Buren e Hans Haacke. Nos 1980, destacam-se artistas que trabalham nessa direção como Andrea Frazer e o grupo feminista *Guerrilla Girls*.

uma obra de arte”. Todos os componentes tinham um elemento aglutinador: uma relação com a águia. Ou seja, Broodthaers criou seu próprio parâmetro de organização. Qual foi o ponto de vista diferenciado que essa exposição permite? Apesar do distanciamento da narrativa/paisagem museológica, o olhar de águia permitiu enxergar o *display*/ jogo de Broodthaers e sua coleção com extrema clareza?

Crimp (2005) cita Broodthaers que relata seus sentimentos em espaços expositivos, especialmente sua frustração diante da impossibilidade de virar amante da arte. Ele se posiciona como artista/curador numa formatação de coleção que agradaria o próprio gosto. O artista afirma em Crimp (2005, p. 205) que “ficções nos permitem ver a realidade, e ao mesmo tempo o que se encontra velado pela realidade”. Broodthaers criou um *display* que permite uma leitura crítica da configuração ideológica no espaço expositivo.

O *display* se manifesta no formato de montagem de obras de arte e pode incluir mecanismos expositivos já padronizados como bases e vitrines. Quando se considera o uso de *display*, a tendência é pensar em mecanismos acoplados ou integrados a arte. Porém, o uso de *display* pode transformar por completo as características de um determinado espaço arquitetônico. As possibilidades podem assumir características de ‘instalações expositivas’ através das quais se opera uma transformação total do espaço. Um exemplo de tal transformação pode ser visto na retrospectiva do artista Leonilson, no Itaú Cultural, em São Paulo, em 2011, na qual a curadoria usou painéis de compensado que cobriam todo o espaço expositivo, inclusive vidros, chão e corredores. Tal estratégia modificou totalmente o caráter da arquitetura do local possibilitando um diálogo mais íntimo com a obra do artista.

A articulação/desarticulação institucionais entre espaço e obra determinam os formatos dos encontros com os visitantes. Algumas obras participativas provocam dissonâncias no processo de sua institucionalização. São atritos que acontecem nos desencontros com a tradição museológica de preservação e questionam o privilégio do sentido do olhar e o isolamento entre obra e o visitante.



Figura 1



Figura 2

Imagens da exposição “Um Século de Arte Brasileira: Coleção Gilberto Chateaubriand”. Museu de Arte de Santa Catarina (MASC), Florianópolis, 2008. Acervo do autor.

Na exposição do colecionador Gilberto Chateaubriand, no MASC, em 2008, pode-se ver nas imagens acima dois pontos de vista das mesmas obras. Na figura 1 vê-se, em primeiro plano, uma obra de ferro pintada (39.5 x 59 x 44 cm), produzida em 1986 pelo artista Franz Weissmann e ao fundo a obra “Bicho”, estrutura articulável (1963), de Lygia Clark. Na figura 2, a obra de Clark aparece à frente e a obra do Weissmann em segundo plano. A obra de Weissmann sobre o pedestal preenche os requisitos padrão de uma mostra de coleção museológica que segue o modelo moderno de autonomia da obra abstrata. A base destaca a obra no espaço, bem como o uso da luz de foco e da fita de separação que, ao marcar um quadrado no chão, delimita o movimento do observador e funciona como uma instrução não escrita para promover um determinado tipo de performance social dos visitantes.

Já na obra de Clark que demanda que o espectador não seja mais “um sujeito passivo e puramente contemplativo em face do objeto (...)” (PEDROSA, 1981, p.202), as mesmas estratégias de separação com o visitante levantam uma série de contradições. Como Brett (2005, p.98) mostra “a própria Lygia travou uma constante luta para que as pessoas continuassem a manusear e brincar com as esculturas depois que elas passassem para coleções públicas e privadas”. Esse distanciamento provocado não é um sinalizador da incapacidade da instituição de articular um *display* apropriado para a obra de Clark?

Michael Asbury (1993), em seu artigo “*Helio Oiticica and the notion of the popular*”, mostra que o parangolé de Oiticica também passou por dificuldades parecidas. Asbury critica algumas formas experimentadas para expor a obra, como no caso da X Documenta de Kassel, na Alemanha, onde a curadora Catarine David expôs os parangolés sem que os visitantes pudessem manuseá-los. A forma do *display* da curadora aparenta um paradoxo e para Asbury esse uso foi “contra a natureza conceitual da obra” (s/p). Entretanto, possibilitar o manuseio do parangolé também levanta problemas. A Bienal de São Paulo, de 1998, permitiu que as pessoas usassem as réplicas dos parangolés. Para Asbury (1993), tal montagem criou uma sensação de inadequação uma vez que o lugar de exposição remetia a um sentimento de austeridade, sem a intimidade necessária para expor a obra. O pesquisador afirma que a dificuldade de mostrar a obra de Oiticica no museu é uma prova de sua contínua pertinência. Já a opção de usar moradores de favelas se torna para ele “uma espetacularização da obra e uma exploração da pior natureza dos dançarinos” (1993, s/p).

Asbury afirma que o episódio da expulsão dos componentes da escola de samba vestidos com o parangolé de uma sala especial, na Bienal de São Paulo de 1994, pelo curador holandês, permitiu por um momento o: “(...) ressurgir do aspecto de confronto do parangolé, sem o peso da nostalgia” (1993, s/p). Repetiu-se, assim, o fato ocorrido em 1965, na exposição “Opinião 65”, na qual Oiticica foi barrado no MAM, do Rio de Janeiro, com seus amigos da Mangueira, vestidos com o parangolés. Asbury conclui que a força “subversivamente contínua” do parangolé está no fato de que o mesmo “(...) coloca em foco as limitações próprias do museu” (1993, s/p).

O caso do parangolé sugere que as instituições de arte ainda precisam trabalhar para que suas próprias limitações não surjam como uma “exposição involuntária”<sup>7</sup>.

A partir dessas observações, a interface *display* aparece como resultado de possíveis relações colaborativas (ou da falta de relação) entre artistas<sup>8</sup>/designers/curadores/

---

<sup>7</sup> Esse termo é derivado da ideia de “Monumentos involuntários”. Disponível em: <http://www.dobbra.com/terreno.baldio/yiftah/works.htm> item Turismo Definitivo. Acesso em: 7 Mai 2013.

<sup>8</sup> Formas de hibridação de obras de artistas entre *design/display/arte* encontram-se nas obras de Haim Steinbach, Nelson Leirner e Mark Dion, bem como nas possibilidades de ocupação performática



arquitetos. Além disso, o *display* permite pensar alternativas para promover a ativação performática dos visitantes<sup>9</sup>.

### **Interfaces textuais e icônicas**

Normalmente, é encontrada uma lista de restrições ao visitante na entrada de espaços expositivos – não fumar, não tocar nas obras, não comer ou beber, não correr... As instituições museológicas apresentam o código de comportamentos exigidos, determinando, dessa forma, a performance social do público. Além dessas instruções, ainda encontram-se textos curatoriais, etiquetas com dados e textos acoplados aos trabalhos que apresentam uma dimensão interpretativa. Todas essas ferramentas apontam uma perspectiva performativa da instituição na qual a escrita afirma valores culturais. Ainda como parte desse conjunto é integrada uma linguagem de *design* gráfico que dialoga com os temas expositivos.

Algumas curadorias desafiam tais padrões informativos das exposições de arte. O curador Jens Hoffmann realizou, em 2006, uma exposição denominada “Surpresa, Surpresa”, no *Institution of Contemporary Art* (ICA), em Londres. Ele solicitou obras inusitadas de alguns artistas renomados que não pudessem ser, de imediato, relacionadas aos mesmos. A mostra não tinha etiquetas de identificação dos artistas, apresentando assim, um padrão diferenciado de exposição e um suspense com relação às autorias.

Lina Bo Bardi, já em 1968, através do uso de cavaletes de vidro fixados em blocos de concreto instalou obras de arte no Museu de Arte de São Paulo, MASP e ofereceu informações sobre as pinturas da coleção do museu apenas na parte de trás da estrutura, deixando ao espectador “(...) a observação livre e o prazer da descoberta” (BARDI, 1997, p.109).

A quebra do padrão expositivo de arte também abre possibilidades de atravessamentos entre o papel do curador e do artista e a reavaliação de uma ideia de autonomia ou de pureza do ato criativo.

Uma tendência expositiva atual é a inserção de obras de arte contemporâneas em acervos históricos. Essa ação relativiza o contexto histórico e cria algumas dissonâncias.

---

de espaços como em artistas como Ana Maria Tavares, Antoni Muntadas, Andréa Zittel e Daniel Acosta e Ricardo Basbaum.

<sup>9</sup> Exemplo de tal uso é descrito no texto sobre o projeto Super performance, em Peled (2011).

Na mostra “Arte no Brasil: uma história na Pinacoteca de São Paulo”, de 2013, a curadora da Pinacoteca do Estado de São Paulo, Valéria Piccoli, dividiu a mostra a partir de categorias de arte academicista (século XVIII-XIX). A novidade é que em tais categorias foram inseridas obras de artistas contemporâneos junto com textos explicativos que incentivaram a comparação entre as épocas. Essas informações conscientizavam o visitante acerca das ideologias que organizam o espaço expositivo.

O formato de interface icônico e textual pode ser usado por artistas em suas obras como no caso, da exposição inventada por Broodthaers que incorporou, através do texto, o aparelho informativo sobre sua coleção. Tal formato cria um jogo que tenciona a relação entre a informação dada e sua suposta veracidade e apresenta o museu como um espaço de construção e afirmação de ficções.

### **Interface Performers institucionais**

A primeira interação ou o primeiro encontro numa instituição museológica normalmente acontece com um guarda; depois com uma recepcionista (para o pagamento ou a entrega de objetos pessoais do visitante) sob outro ritual que implica em uma troca de valores simbólicos, ou seja, um contrato no qual está implícito que o museu está oferecendo um serviço cultural. O terceiro encontro institucional acontece normalmente com um segundo guarda (muitas vezes frente a uma clara fronteira com detector de metais) e no espaço expositivo interno surgem novos agentes como educadores, atendentes ou novos guardas. Agentes administrativos do museu trabalhando em ambientes internos são, na maioria das vezes, despercebidos pelo público.

O visitante pode ser visto como um *performer* social guiado entre dois pólos da performance institucional. Alguns agentes desempenham um papel mais inibidor (como o guarda) e outros incentivam a ação (como os educadores). Porém, nas interações humanas, os papéis se misturam e não são totalmente exclusivos. Guardas também induzem a promoção de um tipo de comportamento pedagógico no espaço e, podem, quando solicitados, disponibilizar informações sobre obras. Os educadores, por sua vez, também podem restringir ações no espaço.

Na continuidade do texto já mencionado de Valéry (1931), esse autor aborda a sensação de incômodo que surge no encontro com agentes do museu. Ele descreve a restrição de

comportamentos, o sentimento de antipatia, a demonstração de desconforto e sua indignação. Seu texto aparece como uma das primeiras posturas críticas dos códigos comportamentais museológicos:

Ao primeiro passo que dou na direção das belas coisas, retiram-me a bengala, um aviso me proíbe de fumar. Já enregelado pelo gesto autoritário e a sensação de constrangimento, penetro em alguma sala de escultura na qual reina uma fria confusão (VALÉRY,1931,s/p).

Rituais de entradas institucionais como os dos museus podem ser comparados as restrições de instituições como hospitais, manicômios e prisões. As pesquisas do sociólogo canadense Erving Goffman mencionam os rituais de confisco de objetos pessoais como um método de adestramento institucional que ecoam no depoimento de Valéry. Para Goffman (2001), a função desses rituais é fazer o indivíduo sentir que ele está desprovido de seu “estojo de identidade<sup>10</sup>” (p.28) e que a partir de sua entrada será necessário adequar-se a uma nova forma de conduta.

Pelo menos dois trabalhos artísticos são pertinentes para pensar a ativação de fronteiras nas quais o ato de entrar recebe um aspecto de performance. A obra de Rubens Mano, “Vazadores”, de 2002, na 25ª Bienal de São Paulo, consistia em uma entrada alternativa construída na lateral do prédio que permitia adentrar na mostra sem pagar e sem encontrar os agentes institucionais na linha de fronteira. Essa passagem foi controlada por câmaras e o visitante podia assistir sua própria entrada performática.

Outro trabalho relacionado com o ritual de entrada foi a obra de Luciano Mariussi mostrada na mostra Panorama de Arte Brasileira, de 2005. A obra incentivava a quebra de decoro do ritual de entrada museológico e ironizava a relação de troca de valores. No vidro do MAM, em São Paulo, aparecia colada a seguinte instrução em vinil: “Entre gritando: eu sei o que é arte contemporânea e ganhe um real de desconto na entrada do MAM”.

---

<sup>10</sup> Estojo de identidade é uma denominação do Goffman para descrever os acessórios usados para o sustento social da nossa identidade. São equipamentos e utensílios que ajudam a manter nossa aparência usual (pentes, roupas, maquiagem, aparelhos de barbear etc.).

A condição social/política atual aproxima cada vez mais a entradas das grandes instituições de arte de uma cerimônia de passagem de fronteira, já adotada no Brasil em locais como na Pinacoteca do Estado, em São Paulo, no Museu Oscar Niemayer, em Curitiba, e nas mostras do Pavilhão da Bienal de São Paulo.

Para viabilizar o ritual da entrada no museu, conta-se com a presença dos agentes institucionais no espaço cuja presença tem uma influência direta sobre as formas que as situações participativas podem se desenrolar. Eles podem ser considerados como reguladores da performance social dos visitantes. Alguns artistas trabalham com essa mesma dimensão de poder dos agentes performáticos sobre os visitantes, mas incorporam em seus projetos guardas e policiais de fora do museu, como no caso de Tania Bruguera e da dupla de artistas Elmgreen e Dragset.

O projeto denominado "*Tatlin's Whispers #5*" da artista Tania Bruguera, mostrado em 2008, na *Tate Gallery*, em Londres, incorporou policiais montados sobre cavalos que direcionavam o movimento do público no museu, usando uma linguagem bem educada. Suas ações tinham uma lógica pautada na arbitrariedade performática do poder sobre o público.

Outra proposta que transformou os guardas em *performers* é o projeto de Elmgreen e Dragset, de 2005, "*Reg(u)arding the Guards*", apresentado no *Bergen Kunsthall*, na Alemanha, que apresentou oito guardas sentados dentro de uma sala vazia. Ao retirar as obras de arte do espaço, os artistas focaram nessa interação social dentro do espaço; e ao inserir um número desproporcional de guardas, a presença multiplicada dos agentes promoveu uma relação performática com os visitantes que ficaram cercados por vigias.

Os museus comunicam e promovem códigos de comportamento. Guardas e funcionários coordenam e direcionam a performance social do visitante, além do fato de que, em muitos casos, todos os comportamentos são registrados e monitorados através de equipamento eletrônico de vigilância. Tais condições criam uma teia social complexa que influencia as formas de comportamento dos visitantes.

Bourriaud (2009), em sua estética relacional, faz uma menção à obra "*Sem título (Placebo)*", de 1991, na qual o artista o Gonzalez Torres disponibiliza balas aos visitantes<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> O peso total das balas no trabalho é equivalente o peso corpóreo do seu namorado, morto por causa da AIDS.

O autor indica que o comportamento do público é influenciado pela presença dos agentes institucionais: “a peça com as balas levanta um problema ético: nossa relação com a autoridade e a forma que os guardas do museu usam seu poder; nossa moderação e a natureza de nossa relação com a obra de arte” (BOURIAUD, 2009, p.57). Um simples ato de consumir balas na obra de Torres pode instigar diferentes questões para os visitantes: Como os outros visitantes estão se comportando? Quantas balas eu preciso? Quantas posso pegar? Tem alguém me olhando na hora de comê-las? Devo comer aqui ou levar para casa? Como o guarda vai reagir frente ao meu comportamento?

Como indica Bourriaud, o comportamento do visitante não está mais entre ele/ela e a obra, mas acontece na relação com os agentes institucionais e com outros visitantes presentes. Tal fato implica uma provocação de comportamento performático do visitante que pode ser assistido por outros.

A performance institucional pode se aproximar, de forma inusitada, da performance artística. O projeto “Instâncias”, da artista Laura Lima, apresentado no Museu Oscar Niemayer (MON), em Curitiba, em 2002, pode responder tal questão. A performance de Lima, inspirada nas pintura “Três Graças”, de Rafael, incluía três mulheres fantasiadas, ‘quase’ nuas, posando no museu como estátuas vivas. As modelos estáticas enfrentavam longos períodos na posição em pé, o que exigia uma grande resistência corporal. Após um incidente que envolveu uma agressão as modelos por parte de um visitante, dois guardas policiais foram posicionados ao lado delas. Assim como as modelos, eles também tiveram que permanecer estáticos por horas, duplicando assim o efeito de esculturas vivas e criando uma performance institucional colada na performance artística.

Em outra performance dos artistas Marina Abramovic e Ulay, a problemática do corpo nu se repetiu. Desta vez a postura institucional envolveu seus agentes na proteção dos performers na rerepresentação do projeto “*Imponderabilia*”<sup>12</sup> Essa versão atualizada da performance, mostrada no MoMA de Nova York, em 2010, foi apresentada por performers treinados por Abramovic para se posicionarem frente a frente, nus e estáticos, numa passagem estreita da exposição. Como no MON, o museu adaptou medidas de segurança aos performers, após uma agressão, posicionando guardas perto dos artistas. O tempo de passagem dos visitantes ficou delimitado e o museu se

---

<sup>12</sup> A performance original foi executada em 1977, na Galeria *Communale d'Arte Moderna*, em Bolonha, Itália e foi interrompida pela polícia.

posicionou através de uma declaração no jornal *New York Post*: “qualquer visitante que tocar de forma imprópria ou que incomode os *performers*, será convidado a se retirar pelos seguranças do MoMA<sup>13</sup>”. Pode-se afirmar que a dinâmica da performance foi alterada e que a presença dos guardas influenciou diretamente na qualidade da interação com os visitantes. Criou-se uma tensão entre a performance dos agentes, dos artistas (*performers*) e dos visitantes.

### **Fechamento da visita**

Uma vez aceita a perspectiva aqui discutida, é mais difícil perceber as interfaces expositivas como elementos neutros ou dimensões desarticuladas das obras de arte. As interfaces institucionais formam um conjunto complexo de mediação entre arte e visitantes e, em alguns casos, permitem o surgimento de situações inéditas e não intencionais. Ao incorporar tais interfaces em seus projetos, artistas contemporâneos ativam novas dinâmicas de performance do visitante de arte.

### **Referências bibliográficas**

- ASBURY, M. Helio Oiticica and the notion of the popular, 1993. Disponível em: [http://www.essex.ac.uk/arthistory/arara/99-04.archive/issue\\_three/paper3.html](http://www.essex.ac.uk/arthistory/arara/99-04.archive/issue_three/paper3.html) Acesso em: 3 Jan 2013.
- BARDI, P. M. História do MASP. São Paulo: Empresa das Artes, 1997.
- BARKER, E. Contemporary Cultures of Display. New Haven& London: Yale University Press, 1999.
- BOURRIAUD, N. Estética Relacional. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BRETT, G. Arte / Vida, Brasil Experimental. Rio de Janeiro: Contracapa, 2005.
- \_\_\_\_\_. Elasticity of Exhibition. 2009. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/elasticity-exhibition> Acesso em: 6 Mar 2012.
- CRIMP, D. Sobre as Ruínas do Museu. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

---

<sup>13</sup> Informação disponível em <http://www.examiner.com/manhattan-conservative-in-new-york/models-naked-art-exhibit-at-moma-complain-of-getting-groped> . Acesso em: 9 Jan. 2012.

- DONATO, E. The Museum Furnace. Notes Toward a Contextual Reading of Bouvard and Pecuchet. In: HARARI, J. V. (org) Textual Strategies: Perspectives in Post Structuralist criticism. Ithaca: Cornell University Press, 1979. pp. 213 -238.
- FOSTER, H. Recodificação: Arte espetáculo, política cultural. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.
- GIMBLETT, B. K. The Museum - a refuge for utopian thought, 2004. Disponível em: <http://www.nyu.edu/classes/bkg/web/museutopia.pdf> Acesso em: 4 Jan 2010.
- GOFFMAN, E. Manicômios, Prisões e Conventos. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- GROSSMANN, M. Museu Como Interface. In: GROSSMANN, M.; MARIOTTI, G. (org). Museu Arte Hoje. São Paulo: Hedra, 2011. pp.193-220.
- KARP, I. Culture and Representation. In: KARP, I. and LAVINE, S. D. (org). Exhibiting cultures: the poetics and politics of museum display. Washington: Smithsonian Institution Press, 1991. pp. 11 – 24.
- KRAUSS, R. Postmodernism's Museum Without Walls. In: GREENBERG, R.; FERGUSON, B W.; NAIRNE, S.(ORG), Thinking About Exhibitions. London: Routledge, London,1996. pp.342-348
- PEDROSA, M. Arte ambiental, Arte Pós-moderna, Hélio Oiticica. In: Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília. Editora Perspectiva: São Paulo, 1981.
- PELED, Y. Super Performance: Múltiplo e Gratuito. Rio de Janeiro: Rede Nacional Funarte Artes Visuais, 2011, 8ª edição.
- VALÉRY, P. Le problème des musées. In: HYTIER, J (Ed.). Paul Valéry - Oeuvres II. Paris: Éditions Gallimard, 1960, p. 1290-1293.
- WEIZMAN, E. The Paradox of Collaboration. In: MIESSEN, M. The Nightmare of Participation, Berlin: Sternberg Press, 2010. pp. 9-13.