

# A criação, os museus, as relíquias: a arte para além dos objetos artísticos

## *The creation, museums, relics: art beyond art objects*

LUIZ SÉRGIO DE OLIVEIRA\*

Universidade Federal Fluminense – Rio de Janeiro – RJ – Brasil

**Resumo:** Neste estudo, buscamos refletir sobre o lugar da arte em confronto com o lugar do objeto artístico a partir de uma formulação que percebe o objeto artístico como reminiscência, memória, testemunho e relíquia do momento de instauração da arte, do exato instante em que o sopro da criação se faz presente na instauração da arte. Neste sentido, o museu de arte aparece em nossa formulação como o lugar do objeto criado, da criatura, mas que não comporta a arte *in natura*, fenômeno de manifestação exclusiva no instante único ato da criação. Em nossa argumentação, recorremos a autores como Harold Rosenberg, Allan Kaprow, Ferreira Gullar, Andreas Huyssen, entre outros.

**Palavras-chave:** arte; ato da criação; museu de arte; objeto artístico; relíquia.

**Abstract:** In this study, we reflect on the confrontation between the place of art and the place of the artistic object. For that, our formulation realizes the artistic object as reminiscence, memory, witness and relic of the exact moment time of establishment of the art, the precise moment that the creation breath is present in the establishment of art. In this sense, the art museum appears in our formulation as the place of the created object, the creature, but that does not involve art *in natura*, the unique manifestation of the phenomenon in the single moment of the act of creation. In our argument, we turn to authors such as Harold Rosenberg, Allan Kaprow, Ferreira Gullar, Andreas Huyssen, among others.

**Keywords:** art; the act of creation; art museum; art object; the relic.

## 1 Museu de arte: guardião de relíquias artísticas

As visitas aos museus de arte, ao lado do que contêm de puro entretenimento para as massas nos tempos atuais, supõem um

encontro *com* a arte, supostamente abrigada nos acervos dessas instituições, quer sejam em exposições das coleções permanentes ou em mostras temporárias, nas quais objetos artísticos são reunidos sob a égide de uma curadoria. No entanto, conforme

\* Artista e Professor Titular de Artes / Poéticas Contemporâneas da Universidade Federal Fluminense. Doutor em Artes Visuais (História e Teoria da Arte) pelo PPGAV – Escola de Belas Artes – UFRJ (2006) e Mestre em Arte da Universidade de Nova York (NYU), Estados Unidos (1991). É professor do Departamento de Arte e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA-UFF). Seus interesses de pesquisa giram em torno das articulações entre arte, política e democracia.

procuraremos elaborar nas linhas que desfiaremos a seguir, esse suposto encontro com a arte configura-se na realidade como uma impossibilidade, pois efetivamente a arte não reside nessas instituições. Embora soe como um paradoxo ou mesmo como um despropósito, queremos sugerir que a arte não é residente nem tampouco visitante nos museus de arte. Ao contrário do que o senso comum parece firmar, o que nos é dado a ver em museus, galerias de arte e outros espaços expositivos são simples registros, documentos ou resíduos do processo de criação da arte, algo que antecedeu a produção do próprio objeto artístico, sendo o objeto artístico uma espécie de relíquia ou *recuerdo* daquele processo de criação.

Procurando desenvolver um pouco mais nosso ponto, entendemos que a arte, o instante da arte, o instante de instauração da arte é coincidente com o instante da criação, é exatamente neste instante em que a arte se cria e que se consome e se extingue. Arte é criação, se instaura no instante da criação e a ele não sobrevive; nem mesmo quando o processo de criação da arte e de produção do objeto artístico têm o mesmo indivíduo, o mesmo artista como sujeito de ambos processos. Este sujeito-artista, ao atuar em duas frentes distintas – o instante da criação artística e o tempo de duração da produção do objeto artístico –, assume, nessas frentes distintas, comportamento e comprometimentos de ordens igualmente distintas.

Ao experimentar a criação e vivenciar o processo de produção do objeto artístico, este artista-sujeito atua como criador, aquele que é atravessado por energias e lampejos criativos que desconhece, que não controla nem tampouco domina, deixando-se, ao contrário, ser dominado por forças e acontecimentos imprevistos.

Ele atua também como produtor de algo (um quadro, uma escultura, um gesto), um objeto que remete àquele momento de criação, que com aquele momento o artista se esforça em estabelecer vínculos de concretização e de materialidade, embora o momento de criação, aquele instante único no qual o criador-artista é atravessado pela intangibilidade das ideias e do sensível, que, à altura da produção do objeto artístico, que terá encontrado seu lugar no passado. Neste processo entre tempos distintos e distantes, o artista-sujeito-criador, independentemente de seus esforços, se distancia vertiginosamente do instante da criação no processo de produção do objeto artístico.

Alguns hão de ponderar, com certa pertinência, devemos admitir, que para alguns artistas evidencia-se certo colapso entre o instante da criação e o momento de produção do objeto artístico, de maneira que os tempos de criação e de produção seriam convergentes. Podemos lembrar dos surrealistas, comprometidos com os mecanismos do automatismo, como um exemplo dessa convergência de tempos; ou, talvez, melhor exemplo encontremos entre os pintores norte-americanos da *action painting*. Para o crítico norte-americano Harold Rosenberg, os pintores de ação dos anos 1950 “mergulhavam” em seus quadros no processo de criação/produção de sua arte, algo transformado em um “acontecimento”:

Em determinado instante, para um pintor norte-americano depois do outro, a tela começou a figurar-se como uma arena na qual se age – mais que um espaço no qual se reproduz, se reinventa, se analisa ou se “expressa” um objeto, real ou imaginado. O que se destinava às telas não era um quadro, mas um acontecimento (ROSENBERG, 1974, p. 12-13).

Neste sentido, Rosenberg alerta-nos de que não seria adequado associar essas práticas àquelas de Rembrandt ou Michelangelo, por exemplo, já que para esses artistas (e outros tantos), a ideia, a imagem que constituiria o quadro já tinha sua existência anteriormente definida no ato da criação. Já nas práticas da pintura de ação, “o pintor não mais se aproximava do cavalete com uma imagem em mente, dirigia-se a ele com material na mão, na intenção de fazer alguma coisa àquele outro material à sua frente. A imagem constituiria o resultado deste encontro”. (ROSENBERG, 1974, 13)

Neste sentido, o pintor de ação carrega para o quadro algo que o constitui, que seria transposto diretamente para a tela em gestos que têm forte vinculação à herança do automatismo surrealista:

Uma pintura que seja um ato é inseparável da biografia do artista. Constitui ela em si mesma um “momento” na mistura adulterada de sua vida – quer o “momento” signifique os preciosos minutos empregados em manchar a tela, quer signifique a duração total do drama lúcido desenrolado em linguagem simbólica. O ato de pintar é da mesma substância metafísica que a existência do artista. A nova pintura acabou com as diferenças entre a Arte e a vida (ROSENBERG, 1974, p. 14).

Ainda avançando com Harold Rosenberg em suas argumentações que ajudaram a balizar a produção da pintura norte-americana da década de 1950, tomemos para análise as práticas de pintura de Jackson Pollock, capturadas pelas lentes de Hans Namuth. O que nos é dado a ver no famoso filme de pouco mais de 10 minutos, produzido em 1951, é um artista performando um quase-balé, atirando-se sobre a tela estendida no chão aos seus

pés para, entre um e outro momento de reflexão, ser impelido a lançar, em diferentes estocadas, tinta e cores na superfície da tela, empregando um pedaço de madeira (*stick*) ou mesmo um pincel endurecido pela própria tinta. Vamos às palavras de Pollock:

No chão eu estou mais à vontade. Sinto-me mais perto, mais como parte da pintura, pois desta forma eu posso andar em sua volta, trabalhar a partir dos quatro lados e, literalmente, estar na pintura. Isto é semelhante ao método da pintura de areia dos índios do Oeste. Quando estou em minha pintura, eu não tenho consciência do que estou fazendo. É somente depois de uma espécie de período de “amadurecimento” que eu posso perceber o que eu estive fazendo. Eu não tenho receio de promover mudanças, destruir a imagem etc., porque a pintura tem vida própria. Eu tento deixá-la emergir (LUCIE-SMITH, 1997, p. 58).



**Figura 1.** Jackson Pollock em ação. Still do filme de Hans Namuth (1951).  
(Fonte: <[www.kaliweb.com/jacksonpollock/](http://www.kaliweb.com/jacksonpollock/)>)

Seguindo as mesmas trilhas de Harold Rosenberg e avançando, o artista e teórico norte-americano Allan Kaprow escreveu em 1958, dois anos após a morte de Pollock, um ensaio famoso no qual enfatiza

o aspecto gestual da prática do artista que acaba por envolver todo o corpo na pintura de Pollock. Gestos que, ao carrear traços inelutavelmente de uma autobiografia, implicariam em uma insofismável aproximação entre arte e vida. Porém, mais do que isso, considerando-se aquilo que nos interessa refletir neste ponto, esses gestos revelam sua articulação, eventualmente o derretimento entre tempos de criação e de produção da pintura:

Com Pollock, [...] a assim chamada dança do *dripping*, o golpear, espremer os tubos de tinta, fazer borrões e o que mais entrasse em uma obra, deu um valor quase absoluto ao gesto habitual. Ele foi encorajado a isso pelos pintores e poetas surrealistas. [...] Com a tela enorme estendida no chão, o que tornava difícil para o artista ver o todo ou qualquer seção prolongada de “partes”, Pollock podia verdadeiramente dizer que estava “dentro” de sua obra. Aqui, o automatismo do ato torna claro não só que nesse caso não se trata do velho ofício da pintura, mas também que esse ato talvez chegue à fronteira do ritual, que por acaso usa a tinta como um de seus materiais (KAPROW in FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 40).

No entanto, a partir dos registros realizados por Hans Namuth, pelo menos dois pontos merecem nossa atenção e nossas reflexões em consonância com os interesses do presente trabalho: primeiro, se a *performance* de Pollock ao redor da tela estendida no chão pode ser caracterizada como algo no meio do caminho entre pintura e ritual, não podemos desconhecer, entretanto, que há alguns anos o pintor vinha repetindo a si mesmo com suas *drip paintings*. Isso implica dizer que, embora haja a sugestão de que criação e produção em Pollock estariam criticamente e temporalmente atadas a

um mesmo instante, ou a uma sucessão de instantes, fato é que o momento germinal das principais pinturas de Pollock já estava muito distante no ano de 1951, quando Pollock foi convencido a atuar diante das lentes de Namuth.

Assim, desde meados da década de 1940, quando foi atravessado pela criação das *drip paintings*, Pollock vinha repetindo a si mesmo na produção de objetos artísticos que não tardariam a ser admirados e cobiçados em diferentes partes do mundo. No entanto, Pollock tinha plena consciência de que, com suas *drip paintings*, havia entrado em uma rota sem saída, um tipo de *dead end road*, na qual não fazia mais do que repetir a si mesmo, estabelecendo uma forte desconexão entre criação – que permanecia resguardada em meados dos anos 1940 – e produção, repetida à exaustão na confirmação de uma marca e de um estilo. Ao tentar fugir dessa fórmula de produção serializada e exaurida, diante da angústia do fracasso, Jackson Pollock acabou pondo fim à própria vida em um acidente automobilístico com nuances de suicídio em agosto de 1956.<sup>1</sup>

Um segundo ponto refere-se à distância percorrida entre o momento de produção da obra – não necessariamente o momento de sua criação, em seu senso mais preciso como temos aqui defendido – e o momento em que a obra se oferece aos olhares-visitantes nos museus de arte. Mesmo que admitíssemos que a pintura de Pollock trazia, a um só tempo, os registros da criação e da produção – e não estamos

<sup>1</sup> De acordo com o depoimento da pintora norte-americana Ruth Kligman que acompanhava Pollock no momento do acidente automobilístico que resultou na morte do pintor. O depoimento está registrado no documentário *Portrait of an Artist: Jackson Pollock*, dirigido por Kim Evan, com narração de Melvin Bragg (RM Associates, 1987).

aqui admitindo, ao contrário –, ainda assim haveria uma lonjura extraordinária entre o momento conflituoso de entrega, de embates e angústia entre artista e obra no ateliê do pintor, e o momento em que a obra, pacificada e subtraída de seus dramas, se oferece aos olhares curiosos, eventualmente displicentes, eventualmente reverenciadores nos espaços expositivos das instituições de arte.



**Figura 2.** Jackson Pollock One, Number 31, 1950.

Tinta a óleo e esmalte sobre tela.

Museu de Arte Moderna, Nova York, Estados Unidos.  
(Fonte: <<http://theculturetrip.com/north-america>>)

Dessa maneira, ao alinharmos o processo de circulação do objeto artístico, podemos alongar nossas reflexões para incorporar um terceiro estágio em relação ao universo e à natureza da arte, estando os dois primeiros – criação da arte e produção do objeto artístico – sob a incumbência do criador-artista-produtor, ao que se soma o terceiro, caracterizado pelo encontro do espectador com o objeto artístico no espaço expositivo. São três estágios de um mesmo processo que, no entanto, preserva seus tempos distintos e respectivas singularidades.

Conforme nossas argumentações trazidas até aqui, entendemos este objeto artístico, produzido pelo artista e oferecido à contemplação pública nos museus de arte, como uma relíquia exposta aos olhares ávidos que tentam, em vão, abocanhar uma fração – mínima, que seja – de um instante que passou, o instante da criação, um instante guardado na memória coletiva, algo identificado como a *história*. Nesta operação de tentativa de recuperação de tempos distintos e distantes, o objeto artístico pode ele mesmo se transformar, na condição de documento, registro ou relíquia, em uma espécie de passaporte que nos autorizasse a viagem através dos tempos, algo explorado incessantemente pela cinematografia de ficção.

Em alguns cenários, a própria ideia de objeto artístico se revela desfigurada, esvanecida e dissociada da noção de criação ou até mesmo de sua condição de arte, para afirmar-se categoricamente como relíquia em um mundo dominado pelo desejo de uma memória espetacularizada. O exemplo mais contundente dessa avidez por movimentos – rasos, é verdade – de recuperação da *história* através de relíquias são as romarias diante do retrato da *Mona Lisa*, pintura do italiano Leonardo da Vinci, no Museu do Louvre na capital francesa. Neste cenário, o ato de criação de Da Vinci no início do século XVI se perdeu na distância dos tempos, da mesma maneira que o objeto artístico em si – o retrato da *Mona Lisa* – é mantido apartado do público visitante por filtros e lonjuras que impossibilitam qualquer contato pessoalizado por parte do espectador, o que decreta em definitivo sua condição de relíquia.



**Figura 3.** Visitação à *Mona Lisa*, pintura de Leonardo da Vinci.  
Museu do Louvre, Paris, França.

(Fonte: <[journal.xmlfashion.com/the-louvre-museum-home-of-the-mona-lisa/](http://journal.xmlfashion.com/the-louvre-museum-home-of-the-mona-lisa/)>)

## 2 O museu de arte e a diligência da memória

O engajamento contemporâneo com as questões da memória em um mundo que prioriza a obsolescência das coisas do mundo tem sido apontado como a razão para o recente *boom* dos museus. Nas últimas três ou quatro décadas, os museus de arte se multiplicaram em diferentes partes do mundo na mesma proporção em que se multiplicava o público que passava a ocupar seus espaços expositivos e de visitação, metamorfoseando essas instituições dos mausoléus de outros tempos em o novo fenômeno da cultura de massa na contemporaneidade. Para Andreas Huyssen, crítico cultural e professor de Literatura Comparada da Columbia University, Nova York, trata-se de uma “transformação surpreendente” quando “pela primeira vez na história das

vanguardas, o museu, no seu sentido mais abrangente, passa de bode expiatório à menina dos olhos das instituições culturais”. (HUYSSSEN, 1997, p. 222)

No entanto, retornando aos nossos argumentos iniciais, o que é dado a ver nos museus de arte são documentos, registros transformados em relíquias, nos quais o artista deixou registrado seu processo de criação e a memória do instante de instauração da arte. Esses documentos, registros ou relíquias podem se apresentar sob a forma de um objeto artístico – uma pintura, por exemplo –, na superfície do qual o artista deixou incrustados seus passos, hesitações e regozijos.

Mesmo no ateliê do artista, quando a pintura recém concluída acabou de deixar o cavalete e o processo de produção para se oferecer aos olhares de um visitante eventual, oferece-se como objeto artístico que lança no passado o ato da criação,

assumindo sua condição de documento e registro de momentos nos quais o artista estabeleceu um enfrentamento com suas convicções, desejos e incertezas no processo da criação. Assim, a criação se dá no momento exato e único em que a arte faz sua aparição sobressaltada e evanescente. Para além desse instante, tudo são passados e memória.

De acordo com a tradição e as convenções, o objeto artístico tem sido visto pela estética e pelas teorias da arte como encerrando em si os sentidos da arte, como se nele a arte encontrasse residência e morada. Como se objeto artístico e arte fossem indissociáveis. A partir desta concepção, convencionou-se entender o encontro com o objeto artístico – nos museus de arte, por exemplo – como sendo o próprio encontro com a arte. No entanto, nosso entendimento aponta para outra direção ao sustentar que a manifestação da arte é própria e exclusiva do exato instante de sua criação, como se, mais que sinônimos, arte e criação acontecessem em um perfeito colapso temporal. Neste sentido, criação e arte formam um fenômeno único no qual a manifestação da arte se dá no exato instante da criação. Para além desse instante, restam apenas documentos, vestígios, resíduos, relíquias que podem ganhar a forma de um objeto artístico, que pode ser uma pintura, fotografia, vídeo ou mesmo uma folha de fotocópia.

Em nossa argumentação, inferimos as ações e as respostas do museu de arte como reveladoras de seu comprometimento com uma noção de história da arte centrada no objeto artístico, que é, no entanto e de acordo com nossa perspectiva, o testemunho residual do processo de arte, do processo de criação da arte, um lugar

que acompanha a instauração da arte mas que não a contém. Nossa formulação propõe uma noção de arte que seja, acima de tudo, ideia e processo, o que recupera as proposições conceituais dos anos 1960 para além do reconhecido processo de desmaterialização em sua intenção política e de reação ao mercado de arte. Neste sentido, entendemos que o objeto artístico revela-se como vestígio e memória do processo de criação da arte, sendo esse processo de criação exatamente onde a arte reside em sua fluidez e imaterialidade.

A arte se manifesta no processo de criação, naqueles exatos momento e lugar em que a arte emerge e se faz. Neste sentido, o objeto artístico pode ser exposto e apreciado nas instituições de arte, o que não implica em dizer o mesmo em relação à própria arte; o museu de arte e outros espaços expositivos são depositórios de objetos artísticos, dentre outros objetos, entendidos como resíduos e memória do processo de criação, do processo de arte, o que reserva ao museu o lugar de circulação e de exibição do objeto artístico por excelência.

O museu de arte é o lugar para o encontro com o objeto artístico, lugar em que esse objeto é oferecido à apreciação e contemplação estética, o que não significa necessariamente que este seja o lugar por excelência da arte, mas tão somente o lugar do objeto artístico. Isso porque o lugar da arte e o lugar do objeto artístico não são necessariamente o mesmo, já que o objeto artístico é unicamente um remanescente, um testemunho do momento de arte, do momento em que o sopro da criação se fez presente e que a arte se constituiu como tal. Neste sentido, o museu de arte seria o lugar da criatura, mas não o da criação. Ou, em outras palavras, o lugar do objeto

criado, do objeto artístico, mas não o lugar da criação em si, momento em que a arte se revela.

É verdade que, eventualmente, o museu de arte tenta superar as lógicas que norteiam suas políticas, missões e ações ao buscar se configurar como espaço de acolhimento do processo de criação *in natura*, mas esse processo, invariavelmente, não consegue ultrapassar os limites de um arremedo.

Assim, em nossa argumentação defendemos uma ontologia que promove o deslocamento da arte do objeto artístico, objeto remanescente e testemunho do instante da criação artística, tradicionalmente entendido como o lugar no qual a arte é residente, para um outro lugar, fluido e descolado de materialidade ou de fixidez, no qual a arte se instaura como algo que se imaterializa no exato instante da criação, evidenciando que a arte reside e se manifesta justamente e exatamente no momento exato da criação, naquele instante único – podendo ser um instante alongado ou mesmo formado por diversos instantes, contínuos ou não, do processo de criação. Para além desses instantes de criação e de instauração da arte o que resulta, o que permanece na condição de objeto artístico, é algo apenas residual, o registro, memória, reminiscência, documento, relíquia ou algo que o valha do processo de criação, do processo de arte.

Neste sentido, nos interessa pensar a arte como processo, como fluxo a ser experimentado no próprio processo de criação, algo que tem a duração de um sopro, do sopro da criação, e que se apresenta para quem estiver presente no momento do ato da criação, no momento exato da instauração da arte dentro processo criativo. É aí, no exato instante do

próprio ato da criação, que a arte encontra sua existência e seu sentido.

### 3 O museu de arte, o desprestígio do objeto artístico e a criação coletiva

Isso faz emergir outro problema que parece localizar a arte em universo muito estreito, composto apenas por aqueles que, de alguma maneira, estiveram presentes e participaram do ato da criação. Isso significaria aceitar que a arte é um fenômeno de exclusividade dos artistas, cabendo aos demais indivíduos a contemplação das manifestações “geniais” da criação desses artistas que se apresentariam sob a forma de registro ou de vestígios nos objetos artísticos. Isso não significa que não se deva ter apreço pelos objetos artísticos do passado ou do presente, capazes de carrear o testemunho, sob a forma de registro, das incertezas, hesitações e decisões dos momentos de criação no processo da arte. Como apontado por Harold Rosenberg ainda a respeito dos expressionistas abstratos norte-americanos, “cada pincelada teve que ser uma decisão e foi respondida com uma nova pergunta” (ROSENBERG, 1974, p. 18).

Esses objetos – pintura, fotografia, vídeo ou folha de fotocópia muitas vezes preservados nos acervos do museu de arte – revelam os vestígios da criação e da arte nos traços do artista, identificados por Walter Benjamin como a aura da obra de arte. No entanto, melhor que obra de arte seria chamá-la de “resíduo” ou “testemunho” de arte, uma vez que a arte está no processo e não no objeto artístico.

Mesmo uma pintura que se apresente como acabada aos espectadores nas salas de exibição e de visitação dos museus de arte, somente para aqueles olhares argutos

e melhor treinados será capaz de contar um pouco de sua própria história, de revelar um lampejo dos dramas, dúvidas e decisões que permearam o processo de criação em uma sucessão de tempos que colapsam no próprio quadro... pelo menos para aqueles que têm olhos habilitados para ver.

Nosso argumento é que a arte não se encontra no objeto artístico, mas que reside na imaterialidade do ato de criação; arte é processo e experiência, acima de tudo e antes de mais nada, e não pode ser apreendida ou aprisionada em um objeto, mesmo que esse objeto tenha a denominação ordinária de objeto de arte, objeto artístico ou objeto estético. Neste sentido, a imaterialidade da arte estaria próxima das reflexões de Ferreira Gullar em torno do “não-objeto”, quando o crítico e poeta reconheceu a urgência do encontro e a relevância do espectador no processo da criação:

Diante do espectador, o não-objeto apresenta-se como *inconcluso* e lhe oferece os meios de ser concluído. O espectador age, mas o tempo de sua ação não flui, não transcende a obra, não se perde além dela: incorpora-se a ela, e dura. A ação não consome a obra, mas a enriquece: depois da ação, a obra é *mais* do que antes – e essa segunda contemplação já contém, além da forma vista pela primeira vez, um passado em que o espectador e a obra se fundiram: ele verteu nela seu tempo. O não-objeto reclama o espectador (trata-se ainda de espectador?), não como testemunha passiva de sua existência, mas como a condição mesma de seu *fazer-se*. Sem ele, a obra existe apenas em potência, à espera do gesto humano que a atualize (GULLAR, 1977, p. 94).

A teoria do não-objeto de Ferreira Gullar nos parece especialmente relevante

por ser esclarecedora acerca de objetos (de Lygia Clark e de Hélio Oiticica, por exemplo), soberbamente valorizados nas coleções dos museus de arte, embora brandem veementemente sua própria inconformidade e sua incompatibilidade com a lógica desses universos museusos.

Afinal, quem não experimentou sincera frustração diante da visão melancólica dos *bichos* isolados de Lygia Clark ou dos parangolés de Hélio Oiticica pendurados, em cabides e sem vida, se oferecendo exclusivamente ao olhar do espectador? Essa lógica preponderante no museu de arte desconhece que o tão decantado verso que afirma que “o objeto artístico não pode ser tocado” contém seu próprio reverso: o objeto artístico não pode ser tocado pelo espectador enquanto evidencia-se a impossibilidade de o mesmo espectador ser tocado pelo objeto artístico.



**Figura 4.** Lygia Clark, *Bichos* em exposição na mostra *The Abandonment of Art* (2014). Museu de Arte Moderna, Nova York, Estados Unidos. (Fonte: <<http://artobserved.com/2014/08/>>)



**Figura 5.** Hélio Oiticica, *Parangolés* em exposição na mostra *The Great Labyrinth* (2014). Museu de Arte Moderna, Frankfurt, Alemanha (Fonte: <<http://artobserved.com/2014/08/>>)

Esses objetos demandam a experiência do espectador de forma explícita, demandam a presença e a participação do espectador (como dito por Gullar, entre outros, “trata-se ainda de espectador?”), enquanto revelam sua incompatibilidade com os espaços museicos. E se, de alguma maneira, logramos avançar em nossa argumentação de que arte é – por excelência – experiência que se encerra no próprio processo de criação, enquanto o objeto artístico, por outro lado, seria apenas um remanescente material dessa experiência e desse processo de criação, não sendo portanto uma finalidade ou residência “natural” da arte, podemos afirmar que a arte não cabe nos museus de arte, instituições que se configuram como espaços de exibição, que nos oferecem esses remanescentes, esses vestígios da criação da arte materializados em objetos artísticos que são apenas resíduos, relíquias do processo, quer seja uma pintura, uma fotografia, um vídeo ou uma folha de fotocópia.

Pretendemos até aqui trazer uma reflexão em torno do lugar da arte, algo que revela o desprestígio do objeto artístico

como lugar de instauração da arte, uma reflexão que se posiciona contrária à noção de que o objeto artístico é ele mesmo e *per se* o continente por excelência da arte. Se logramos algum êxito em descaracterizar o objeto artístico como tendo o processo da arte nele incrustado, como sendo o lugar de residência da arte, tentaremos avançar agora na alegação da permanência da arte para além do desprestígio e do desencantamento com o objeto artístico em práticas de arte que muito frequentemente se realizam (são realizadas) em espaços distintos daqueles caracterizados como instituições de arte; práticas de arte que acontecem em lugares inusitados ou mesmo nos lugares mais triviais, por exemplo, a rua.

Trata-se de artistas que desenvolvem seus processos de arte em situações que são, por natureza, autofágicas, que se nutrem, se realizam e se expiram no próprio ato de sua criação, na exata experiência do ato de realização. Esses artistas e essas práticas de arte coletiva se afastam das possibilidades de referendar qualquer ênfase do objeto artístico, mesmo quando, de uma maneira ou de outra, o objeto artístico ainda subsiste como resultante e consequência desses processos.

Neste sentido, voltamos à nossa reflexão-provocação: se os museus de arte são por excelência o lugar de encontro com o objeto artístico; se o objeto artístico, por sua vez, carrega apenas os vestígios do processo de arte, sendo criatura e não criação, não podendo ser confundido com a arte *per se*; e se, por outro lado, existem práticas contemporâneas de criação coletiva de arte que revelam um contundente desinteresse no objeto artístico, já que se constituem como práticas que privilegiam a criação, o encontro e a experiência do encontro em sua plenitude imaterial, podemos insistir

em nossa assertiva de que os museus de arte não são o ponto de encontro com a arte.

#### 4 Para além da ânsia do objeto artístico

A escritura da história da arte ocidental se baseia na existência e na constituição do objeto artístico como documento da história. Quando uma análise da produção de arte se afasta desse modelo em geral acaba por se envolver em mistificações a reforçar o mito do artista tendo como fundamento e evidências os aspectos mais pitorescos, extravagantes e exóticos de sua personalidade, gerando formulações que adquirem invariavelmente colorações triviais em análises rasas que têm em Vincent Van Gogh seu exemplo singular.<sup>2</sup>

No entanto, pouca ênfase tem sido dada a uma reflexão em torno da arte e do fazer artístico que tenha o próprio fazer no centro das preocupações, que tenha presente que é o exato momento em que a arte se instaura como criação que merece a centralidade das reflexões, reconhecendo esse(s) momento(s) marcado(s) pelo sopro da criação como central ao processo de arte, evitando-se que essas análises resvalem para as excentricidades mistificadoras que têm a personalidade do artista como epicentro.

Identificada essa ânsia pelo objeto artístico, essa ânsia pela palpabilidade do objeto artístico como se a sobrevivência e a permanência da ideia de arte na cultura ocidental disso dependessem, as novas práticas de arte coletiva tornam evidente a necessidade de enfrentamento dessa

lógica centrada no objeto artístico, uma vez que essas práticas, com presença tão marcante no cenário contemporâneo da arte, buscam seu descolamento da ideia de arte que aponta para o objeto como ponto de convergência do gesto e do processo de criação artística. Se, conforme defendemos em nossa argumentação, a arte se instaura no momento da criação, no exato momento da criação, sendo este o exato e único momento de sua aparição relativamente fugaz, cabe ao objeto artístico criado como resultante do processo de criação apenas a condição de documento, de registro a guardar vestígios de arte.

Essas reflexões e ponderações parecem apontar o processo de instauração de arte como algo distante das trivialidades do cotidiano, já que sua instauração no exato instante da criação sugere que apenas os artistas teriam efetivo acesso à arte, enquanto aos demais mortais seria concedido o contato com os vestígios ou resíduos da arte colados no objeto artístico.

No entanto, é preciso considerar que as práticas coletivas no fazer artístico contemporâneo congregam artistas, não raro em número plural, e não artistas em práticas autofágicas que têm como consequência não deixar rastros ou resíduos: o que se cria é consumido no próprio ato da criação. Neste sentido, essas práticas coletivas de arte, em função de sua base expandida de criadores – artistas ou não – envolvidos diretamente no ato da criação, acabam por alargar o contingente de pessoas com acesso direto ao processo de arte, descolado da ideia do objeto artístico, de sua recepção e apreciação estética nos espaços expositivos do museu de arte.

No caso das práticas coletivas, a criação de uma arte de caráter efêmero, centrada na experiência do fenômeno da criação

<sup>2</sup> A respeito, ver o estudo de Nathalie Heinich, *The Glory of Van Gogh* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1996).

artística, parece reafirmar o exato momento da criação como sendo o lugar da arte, o lugar de sua instauração, ao mesmo tempo em que certifica o desprestígio do objeto artístico na arte contemporânea.

## Referências

GULLAR, Ferreira. Teoria do Não-Objeto. In: AMARAL, Aracy A. (Org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977. p. 85-94.

HEINICH, Nathalie. *The Glory of Van Gogh*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1996.

HUYSEN, Andreas. “Escapando da amnésia – o museu como cultura de massa”. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997. p. 222-255.

KAPROW, Allan. O legado de Jackson Pollock. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. p. 37-45.

LUCIE-SMITH, Edward. *Art Today*. Oxford: Phaidon Press, 1977.

ROSENBERG, Harold. Os action painters norte-americanos. *A tradição do novo*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 11-22.

Recebido: 31 de agosto de 2016.

Aceite: 09 de dezembro de 2016.